

OLVIDOS

DE GRANADA



*Revista Cultural editada por la Diputación
de Granada. N.º 17. P.V.P. 500 ptas. (IVA incluido)*

OLVIDOS DE GRANADA

Edita: Área de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Granada. Presidente: Antonio Martín Olid. Gerente: Juan Manuel Azpitarte. Director: Mariano Maresca. Consejo editor: Juan Calatrava, Luis García Montero, Rafael Juárez, Ignacio Mendiguchía, Juan Carlos Rodríguez, José Carlos Rosales, Pedro Salmerón, Álvaro Salvador y Andrés Soria Olmedo. Redacción: Pablo Alcázar, Rosario Alonso, Felipe Benítez Reyes, Antonio Cazorla, Carmen Chacón, Juan Jesús García, Rafael Goicoechea, Juan Mata, Antonio Muñoz Molina, Justo Navarro, Antonio Pamies, Manuel Rodríguez, Paloma Ruiz Burgos y Guadalupe Ruiz. Secretario de Redacción: Jesús Arias. Diseño: OLVIDOS DE GRANADA. Maquetación: Rafael Gómez y Luis Jarillo. Fotocomposición: Walter De Fanti. Correspondencia: OLVIDOS DE GRANADA. Área de Cultura de la Diputación Provincial, Palacio de los Condes de Gabia, Plaza de los Girones, Granada. Depósito Legal: Gr 573/1984. Ediciones ANEL, S.A. Granada.

17

SUMARIO

LA ESPUMA DE LOS DÍAS [5-9] ● PERSONAL:

Recuerdo de un pájaro (A. Monterrosso) [13]; Entrevista con Francisco Ayala (Juan Paredes) [15]; Entrevista con Francisco Nieva (J.M. Vellibre) [19] ●



ENSAYO: La situación de la mujer en la sociedad feudal (G. Duby) [25]; El escriba sentado (M. Vázquez Montalbán) [31]; La pornografía o el erotismo de la desesperación (B. Muldworff) [37] ● **ABRIL EN GRANADA:** Nicaragua, país de poesía (M. Benedetti) [44]; El inventario del paraíso (J. Valle-Castillo) [48]; Ni-

caragua, una revolución cultural, entrevista con J. Valle- Castillo)

[54] ● **FINISTERRA:** Poemas de César Antonio Molina, fotografías de Xurso B. Lobato [57-72] ● **CREA-**

CIÓN: Auto de fe (Rafael Alberti; introducción de E. Mateos Miera) [75]; Fragmento

de la tercera entrega de sus memorias (Carlos Barral) [83]; Te quiero, zorra (Francisco Nieva)

[91]; Poemas de Sandro Penna, presentados y traducidos por Pablo Luis Ávila [98]; Plumas

de España (Ana Rossetti) [108]; Cuaderno de Lisboa (Antonio Muñoz Molina) [115];

Poemas de Fernão Magalhaes, traducidos y presentados por Antonio Pamies [120]; Tres

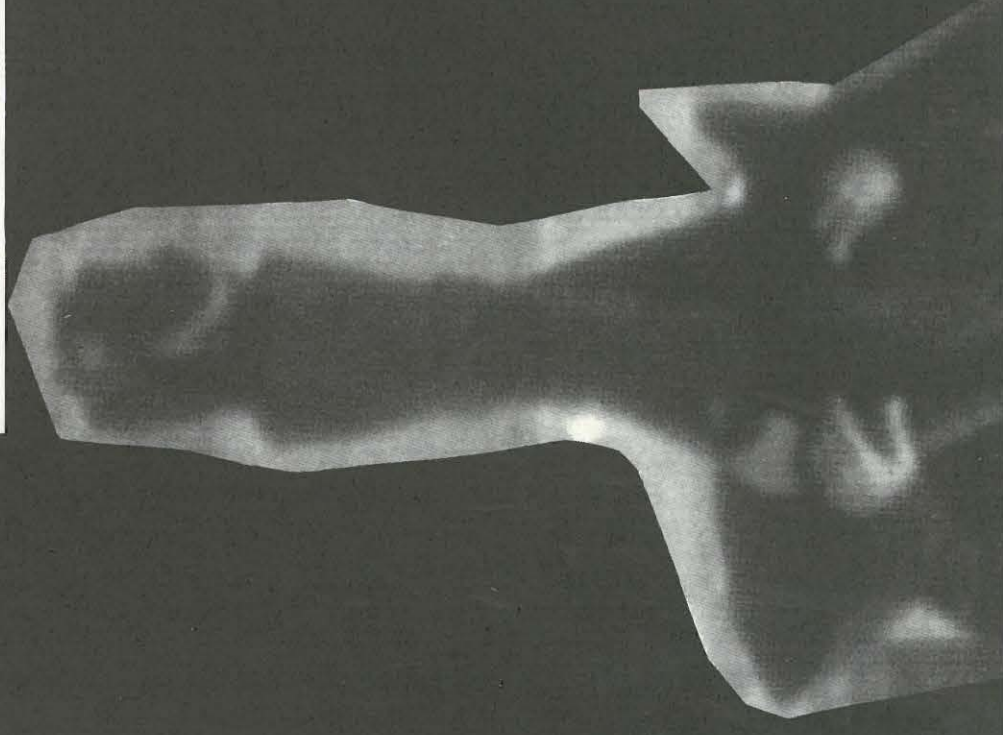
poesías de Pablo Luis Ávila [128]; Carol o el único camino (Angeles Mora) [132]; Moby (M.

Maresca) [135] ●

INVENTARIO: Tabernas (Fotografías de Gilberto González [141-

148] ● **EL CURSO DE LOS ASTROS** [150-178]

LA ESPUMA DE LOS DÍAS



No ha sido el Ayuntamiento de Granada el único que ha organizado una exposición acerca de su gestión. La prensa ha informado de que en alguna otra capital importante los ciudadanos también han sido destinatarios de la misma repentina pasión por la *transparencia informativa*. Pero en el caso del Ayuntamiento de Granada hay tres datos que singularizan la muestra exhibida:

1.º Por el despliegue publicitario, el dinero invertido y la altisonante concepción de la muestra, la exposición *Granada, Universal & Nuestra* reincide en un gusto por el boato que, como las fotografías de la exposición muestran a las claras, aquí ya es tradición.

2.º En nota hecha pública, el Ayuntamiento ha dicho que la exposición, lejos de responder a intención electoral alguna, obedece a una exclusiva voluntad de informar ampliamente a la ciudadanía. Dicha nota añadía lo siguiente: «2.º De lo anterior, que tiene por base la obligación genérica establecida en el artículo 69, 1 de la Ley de Bases de Régimen Local, y por tratarse de una acción institucional, se desprende la ausencia de todo interés propagandístico o ideológico partidario. 3.º Cualquier juicio de intenciones sobre este asunto que vaya más allá de los objetivos de información al ciudadano y rendición de cuentas ante la comunidad, deberá ser contrastado políticamente, y en su caso, deducido ante la correspondiente jurisdicción».

No basta —lo sabemos bien— que algo sea legal para que sea real. En este caso, además, no hay que hacer juicio de intenciones alguno para concluir lo contrario de lo que el Ayuntamiento dice, porque la exposición habla por sí sola. En efecto: a) cuando para informar no se dice todo y lo que no se dice son cosas como las que la exposición calla —por ejemplo— acerca del caso *Alijares*, la verdad a medias se convierte en falsedad, y una falsedad no se puede hacer pasar por información; b) la ajustada proximidad de la exposición a la campaña electoral viene *casualmente* recordada por la urna en la que, en sobre cerrado, hay que depositar las *sugerencias*.

3.º Con todo, el comentario unánime que ha suscitado la exposición ha sido el que provocan las 122 fotografías (o 125, las cuentas de unos y otros no llegan a coincidir del todo) en las que aparece el Alcalde de la ciudad. Curioso efecto: la profusión de una sola imagen anula la lectura del resto, porque cuando se ha recorrido el primer tramo y se ha comprobado la insistencia en la figura del Alcalde, funciona un reflejo que lleva a buscarla —para comprobar que no es espejismo, sino verdad, tanto énfasis y la mirada desecha como superfluo cualquier otro signo. Esta *reductio ad*

unum del material exhibido es tan obvia y tan llamativa que, si no ha sido conscientemente provocada, sólo puede ser fruto de un montaje hecho con los ojos vendados. Por lo mismo, también deben haber previsto la reacción del sector de opinión no fanatizado por esa única imagen: si protesta por el énfasis en la efigie del Alcalde, ello es la mejor prueba de la impotencia de las alternativas. Pero si las alternativas no son tan importantes (al menos, parece temerse que puedan arrebatarse al PSOE la mayoría absoluta), lo que resulta es que el núcleo de esa exposición es justamente la repetición de esa única imagen: el espacio político —ese parece ser el mensaje— está suficiente y adecuadamente lleno, nadie más tiene existencia *real* en él. Esta hipótesis cobra mayor verosimilitud si se tiene en cuenta que la exposición municipal coincide con algunas fechas en las que sobre el Ayuntamiento pesa con creces la excesiva discutibilidad de decisiones

suyas que afectan a problemas e intereses ciudadanos importantes. Esa infatuación de una sola persona sería, pues, una *huida hacia adelante*, y no una burda chulería o un acto de soberbia personal.

Me parece que la argumentación que acabo de hacer es, cuando menos, defendible. Pero debo reconocer que contra ella puede alzarse una objeción nada despreciable: la estrategia de nuestro Ayuntamiento no obedece a planteamientos de tanta sutileza política ni a tan refinados conocimientos del comportamiento electoral. En realidad —se diría— seguimos en un país en el que todavía domina una antigua vocación de chapuza; lo que ocurre es que los encargados de montarla, gracias al descubrimiento del diseño, pueden convertir ahora la chapuza en seda, pero al final se les va la mano y pasa lo que pasa.

En esta objeción hay una razón de fondo que no

puede ser más cierta: la modernidad del país no es verdad, y en la clase política es evidente la persistencia de actitudes añejas, propias de aquella época que todos sabemos. Con ser tan poderosa, no me basta esa razón, porque creo que si hay algo que se ha modernizado, y además de manera asombrosamente rápida y eficaz: la conciencia del poder. No me refiero a la conciencia en el sentido moral, sino a la toma de conciencia de que se tiene el poder. Darse cuenta de eso no debió ser cómodo en todos los casos: al que en su momento le tocara la china, tendría que mirarse para ver si estaba hecho de la pasta que requiere el ejercicio del poder, y si descubrió que no estaba preparado, habrá tenido que optar entre reciclarse o abandonar. Me parece que eso ha ocurrido realmente en este país: la clase política ha ido depurándose a sí misma hasta convertirse en una raza pura con plena conciencia de que tiene el poder. Pero nosotros seguimos pensando

como si el poder fuese para ella algo ajeno o instrumental, al servicio de un fin o un programa. No aprendemos una lección que, por lo visto, es demasiado dura para nuestra tierna dentadura moral: el despertar a la conciencia del poder ha supuesto una mutación —hasta de costumbres, ¿recordáis cómo eran?— en la que se ha operado una sustitución completa.

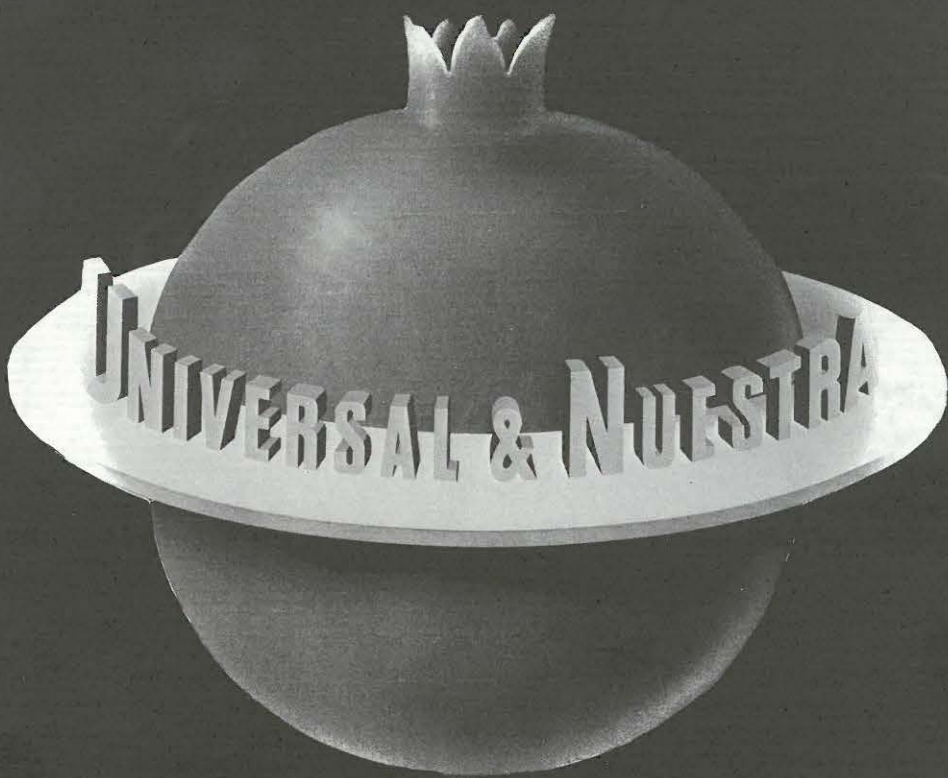
Ahora, en efecto, el objetivo es la *custodia del poder*, y para servirlo hay que desplegar toda esa actividad teatral que hace necesarios a *metteurs en scène* y jefes de protocolo que con tanto esmero (como se hace con las imágenes sagradas) cuidan los objetos y la liturgia de la representación de este poder laico que no renuncia a la nueva sacralización que le ofrece el diseño institucional. Custodiar y conservar el poder requiere contar con una custodia en la que mostrar y enseñar el poder. La representación permanente de sí mismo obliga a esos fastos que a los demás parecen inútiles pero que son imprescindibles a efectos políticos: al mostrarse en este espectáculo, el poder convierte a la sociedad en un espejo que le devuelve su imagen porque cree en ella y la hace *real*. Esa teatralidad es, también, pedagógica. Pero se trata de una pedagogía hueca: el poder no explica nada acerca de él (por eso no informa), sólo *se enseña* a sí mismo. En eso hay ya, sin embargo, una lección: el súbdito aprende y sabe de memoria que el poder existe, incorpora esa presencia a su idea de la realidad de una forma *inocente*. El exhibicionismo se podrá hacer con mayor o menor pudor (y ahí sí entraría el índice de modernidad o chapuza), pero cuando la conciencia de que se tiene el poder da paso al ejercicio de la custodia del poder, esas prácticas teatrales, esa política de representación, son imprescindibles.

Creo que se desprenden dos lecciones de lo dicho:

1.ª Cuando la exposición *Granada, Universal & Nuestra* es criticada por el escandaloso número de fotografías del Alcalde de la ciudad, apenas se está arañando el fondo de la cuestión. Escandalizarse por lo que se entiende como soberbia personal tiene todas las limitaciones de reducir a explicaciones personales los hechos políticos.

2.ª Pues lo importante (y lo escandaloso, si) es que una familia política de tan rancios y respetables apellidos haya cruzado la línea y se haya instalado en pleno síndrome de la *custodia del poder*, entregándose a la coherente sucesión de escenografías y exhibiciones que ello comporta. Ese es el problema político: nuestros gobernantes están a la *altura de Europa*, naturalmente que lo están. Y eso significa que son el *poder*, con todo lo que ello significa histórica y políticamente. ■ MARIANO MARESCA.

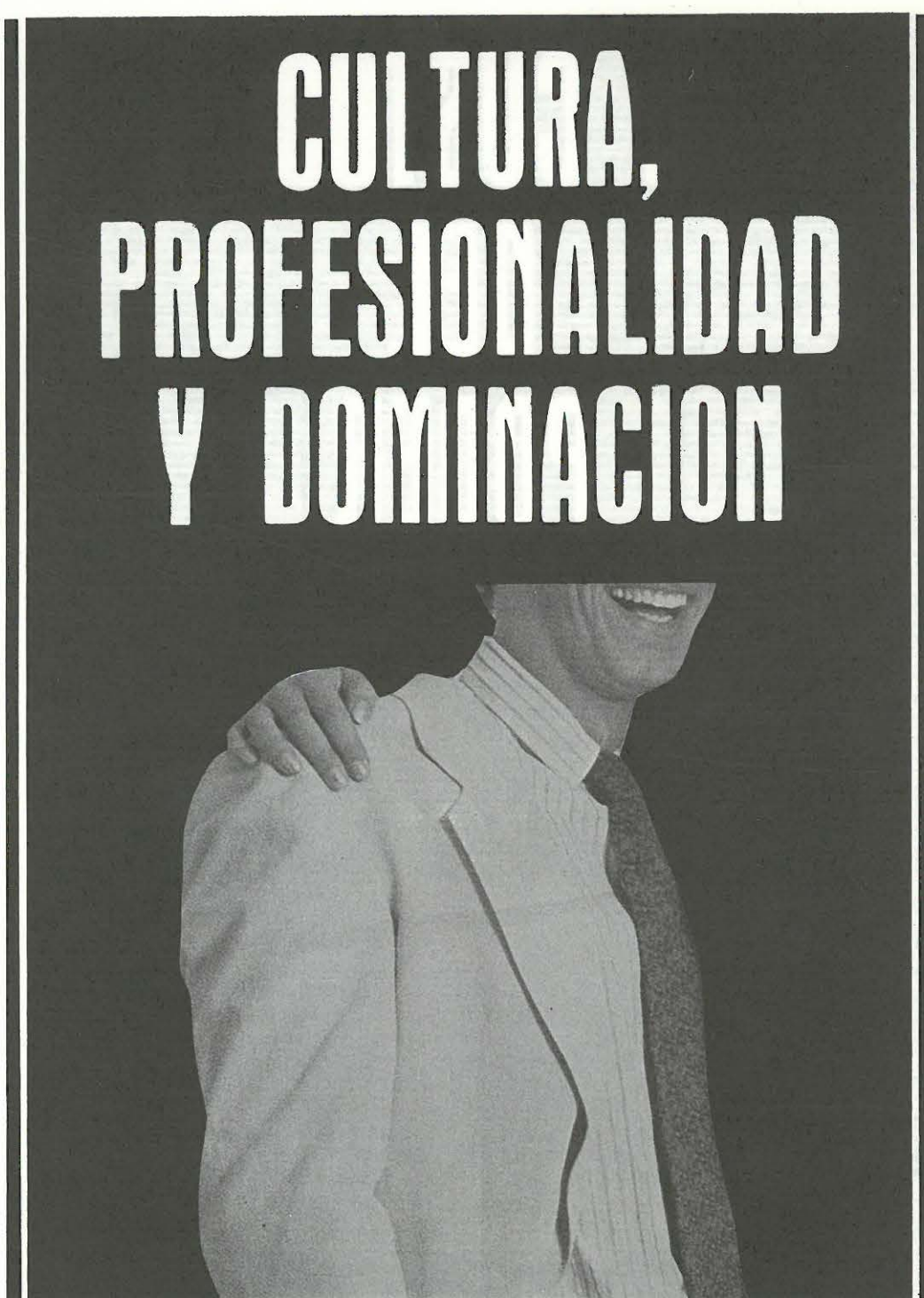
LA CUSTODIA DEL PODER



Hablaremos de cultura y lo haremos en un doble sentido: el que se refiere al conjunto de hábitos que caracterizan a una época o un pueblo determinado, y/o cultura como refinamiento de un modo de decir o, a veces, de ese ingenuo «no decir» que, en definitiva, siempre dice.

Hace diez años, más o menos, salíamos de una época en que la cultura y el arte habían servido como vigorosos instrumentos críticos contra una sociedad que, en aquel entonces, parecía llegar a su fin. Una cadena de acontecimientos internacionales así lo sugería, y era inevitable que las pasiones históricas, las aportaciones intelectuales, las creaciones estéticas se nutriesen, de algún modo, de las confrontaciones sociales. El significado de la vida coincidía con el sentido de la historia y en muchos casos no era ni premeditado ni consciente.

Luego vino el desencanto. En España tuvo características singulares: el fenómeno *pasota*, el «no te comas el coco», esa desvergonzada apología del no pensar, apareció como un discurso marginal pero significó el exacto abono de terreno que necesitaba el moderno Estado español a fin de vaciar la cultura de contenidos *subversivos*. La movilización popular tuvo que dar paso a la movida cultural, el pensamiento crítico a la crítica como profesión y la innovación necesaria a la novedad como afectación formal. En la nueva sociedad española que se nos ofrece, el artista y el intelectual deben ser profesionales de la cultura, es decir seres desapasionados, capaces de generar productos culturales que tengan la eficacia y la misma función social que cualquier otra producción de mercancías. Ya no es sólo que el arte y la cultura se vinculen a la producción, sino que la cul-



CULTURA, PROFESIONALIDAD Y DOMINACION

tura y el ocio se conciben con las mismas categorías de rentabilidad que la industria tradicional. Para facilitar este proceso, las diversas instituciones del Estado español adjudicaron y adjudican crecientes partidas presupuestarias a la producción cultural; así, se

promocionan festivales de todo tipo, encuentros, muestras, etc.; a fin de aumentar la eficacia, era necesario que artistas e intelectuales fuesen sumisos a los concejales de turno (o perennes), es decir, *profesionales serios* que abandonen sus viejas convicciones ideológi-

cas y que adopten el refinado estilo de la postmodernidad, esto es, la chatura cultural en boga con pretensiones vanguardistas.

Las cuantiosas inversiones que los Estados están haciendo en la cultura podría dar la sensación de un

«afianzamiento del sector». No obstante, nadie pondrá en tela de juicio que asistimos a una profunda crisis cultural, pero en este caso de la cultura en un sentido más global, pues es una crisis, como diría Pasolini, que consiste «en el vacío cultural interior de individuos particulares». Están en crisis las costumbres, es decir, y aunque parezca un poco pretencioso: está en crisis el modo en que se relacionan los hombres entre sí para producir su vida. A partir de reflexiones como esta comenzaremos a explicarnos muchas de las angustias de nuestra época y los subproductos que ella genera.

En un reciente artículo de *El País*, Vázquez Montalbán define a ese hombre prototipo del mundo actual, llamado *yuppie*, como «la vanguardia gestinadora del sistema, avaladora de una estética del narcisismo y el triunfo»; en ellos la cultura no está en crisis, son una especie de síntesis grotesca del pensamiento crítico y el conservador, asepticos, pragmáticos, sensatos, los exactos profesionales que necesita el capitalismo. Son los que defendiendo «lo suyo» reproducen con más eficacia el sistema; de ahí que el gobierno socialista prefiera muchas veces un *yuppie* o similar antes que un socialista sincero.

De este modo, los conservadores se nos presentan como vanguardistas y los críticos como tradicionalistas. Pero entre las cosas que hemos aprendido está saber esperar, y no estará lejos la época en que las cosas vuelvan a llamarse por su nombre, y bienvenidas sean nuevas palabras para nuevas cosas. Quizás algunos acontecimientos últimos de España y el mundo nos estén indicando que estamos en los prolegómenos del desencanto del desencanto. ■ HORACIO RÉBORA.

DESDE LA INTIMIDAD

8

A lo largo de la historia del arte, los movimientos de vanguardia se han fundamentado en unas teorías de sentido ruptural, consecuencia, a veces, de la elección consciente de una tradición específica. Pero esa búsqueda de paraísos interiores distintos, ha consistido más en profundizar una zona determinada de la realidad que en transgredirla. El surrealismo, por ejemplo, logra sus mejores obras al trasladar su ortodoxia formal a un segundo plano, para formular una reflexión acerca de los sentimientos propios. Se equivocan, así, quienes consideran palabras seudónimas *experiencia e intimidad*; quienes caen en una de las trampas menos frágiles de las sociedades burguesas, planteando sus actuaciones vitales o ar-

tísticas como una desenfrenada carrera hacia el futuro. Pero no olvidemos esto: quien mira sólo hacia adelante, corre un serio riesgo de terminar no viéndose a sí mismo. Es necesario, por tanto, hablar desde la intimidad de un mundo propio, a la vez subjetivo y cierto, hacer del yo, en su singularidad evidente, objeto de una posible reflexión colectiva, hacer del sujeto verbal un personaje de la estatura de los hombres reales. Llegados a este punto, no tendremos más remedio que repetirnos una vieja pregunta: ¿qué y quiénes son esos hombres? Prisioneros en unas sociedades injustas creadoras de pacíficos estados policiales, los seres humanos avanzan a tientas por su vida; tranquilamente per-

didos, como a través de un largo túnel que va de un lado a otro de la mediocridad. Narrar ese estado de cosas, aun situándolo en la zona empírica de los sentimientos, no es, por tanto, un ejercicio parcial o de pasividad, sino una forma inflexible de rebeldía.

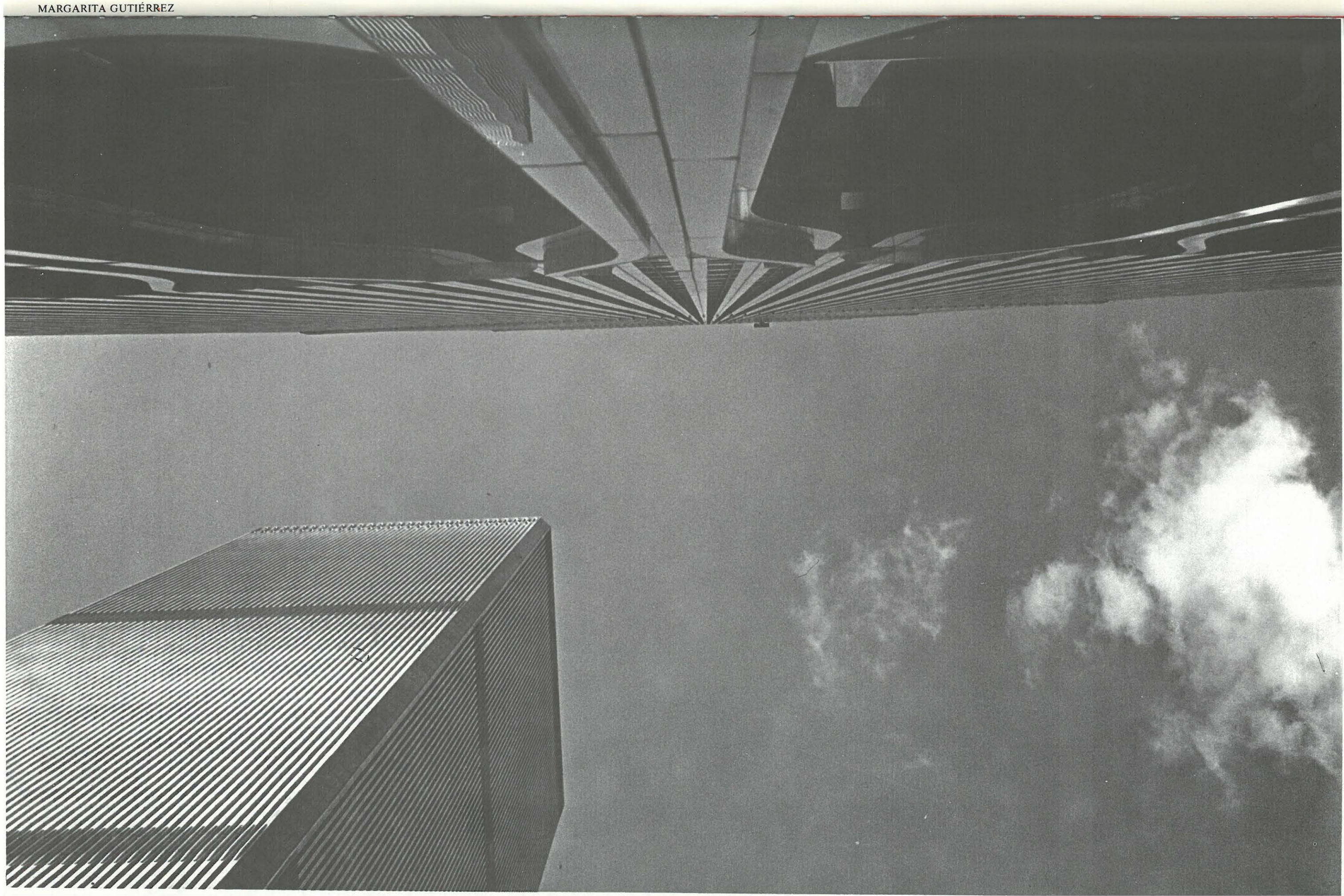
Al estructurar, entonces, un discurso interesado, se está planteando no sólo la elección de un parte determinada de la realidad, sino también el rechazo de otras, que deberán ser, si queremos conseguir una identificación coherente de la historia con los seres individuales que la habitan, aquellas donde la injusticia, el expolio y el asesinato legalizado alzan sus torres contra un cielo surcado por máquinas de guerra.

Hablar de ese mundo en un tono entre confesional y cómplice, tiene, desde luego, sus ventajas: así, el receptor de la obra construida hacia una intimidad ideológicamente explícita, al mismo tiempo dentro y al margen de la vida, donde no se levanta excesivamente la voz, podrá, quizá, reconocerse en ella, participar de ella como quien mantiene una pequeña conversación íntima, dulcemente subversiva.

En medio de estos tiempos difíciles, si una obra no puede ser mirada de cerca, sin distanciamientos culturalistas que hoy apenas conservan algún sentido, igual que uno se siente a gusto en una casa visitada por primera vez, posiblemente acabe convirtiéndose en un objeto más para el *Siglo de plásti-*

co, fabricado para ser expuesto en los escaparates de cualquier tienda de moda, para caer en el olvido y ser fácilmente sustituible por otro no demasiado distinto, tampoco demasiado imprescindible: es decir, se convertirá en un elemento más de consumo, en uno de esos muertos andantes típicos de las sociedades capitalistas, cuyo principal defecto es el de tener que estar continuamente asesinandose a sí mismas.

Mientras al fondo de una tremenda soledad los banqueros pasean en sus grandes automóviles, ciertos poetas, músicos, novelistas, pintores, pasean por las calles inventadas de una ciudad que muy pronto podría existir. ■ BENJAMÍN PRADO.





P E R S O N A L

RECUERDO DE UN PAJARO

13

«UN HOMBRE DELGADO, CON CARA Y ADEMANES Y MOVIMIENTOS DE PÁJARO, DE ESOS PÁJAROS QUE COMO AUTORRETRATOS SUYOS ESTÁN SIEMPRE PRESENTES EN CUANTO ESCRIBE Y CON LOS CUALES HAY QUE IDENTIFICARLO; DE UN EXTRAÑO PÁJARO TROPICAL, BRILLANTE, INQUIETO, DE CONSTANTE BUEN HUMOR»

ERNESTO CARDENAL

Augusto Monterroso

Pues bien, en medio de todo esto, aparece en México en 1944 el nicaragüense Ernesto Cardenal. De la generación de poetas y escritores centroamericanos a la que pertenezco, el hombre más extraño que conozco es Ernesto Cardenal.

Sacerdote, poeta, místico y revolucionario, su vida y su carrera están hoy muy lejos de ser lo que eran en aquellos años en que asistíamos juntos al café de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México, a mediados de los años cuarenta, cuando Cardenal no quería saber nada de cosas políticas. Cardenal, que podía enseñarla, estudiaba allí literatura, y no se interesaba por nada más. Y digo que podía enseñarla porque se había formado ya, como otros dos notables poetas de su país, Ernesto Mejía Sánchez y Carlos Martínez Rivas, bajo la dirección de José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, que sabían y saben toda la literatura del mundo que hay que saber. Entre guatemaltecos y nicaragüenses constituimos pronto una especie de colonia centroamericana de poetas y escritores, en medio de otro grupo similar de mexicanos todos medio locos y medio cuerdos, pero todos esperanzados, entre los cuales diré de paso que se encontraba el más tarde presidente de México, Luis Echevarría, sólo que en él predominó lo cuerdo.

Como no es mi propósito hacer aquí la pintoresca memoria de nuestras aventuras o experiencias de entonces, me concretaré ahora a recordar a un hombre delgado, con cara y ademanes y movimientos de pájaro, de esos pájaros que como autorretratos suyos están siempre presentes en cuanto escribe y con los cuales hay que identificarlo; de un extraño pájaro tropical, brillante, inquieto, de constante buen humor, de buen humor profundo, inteligente, que siempre lo encaminaría a la defensa entusiasta y al regocijo de lo bello y de lo intrínsecamente

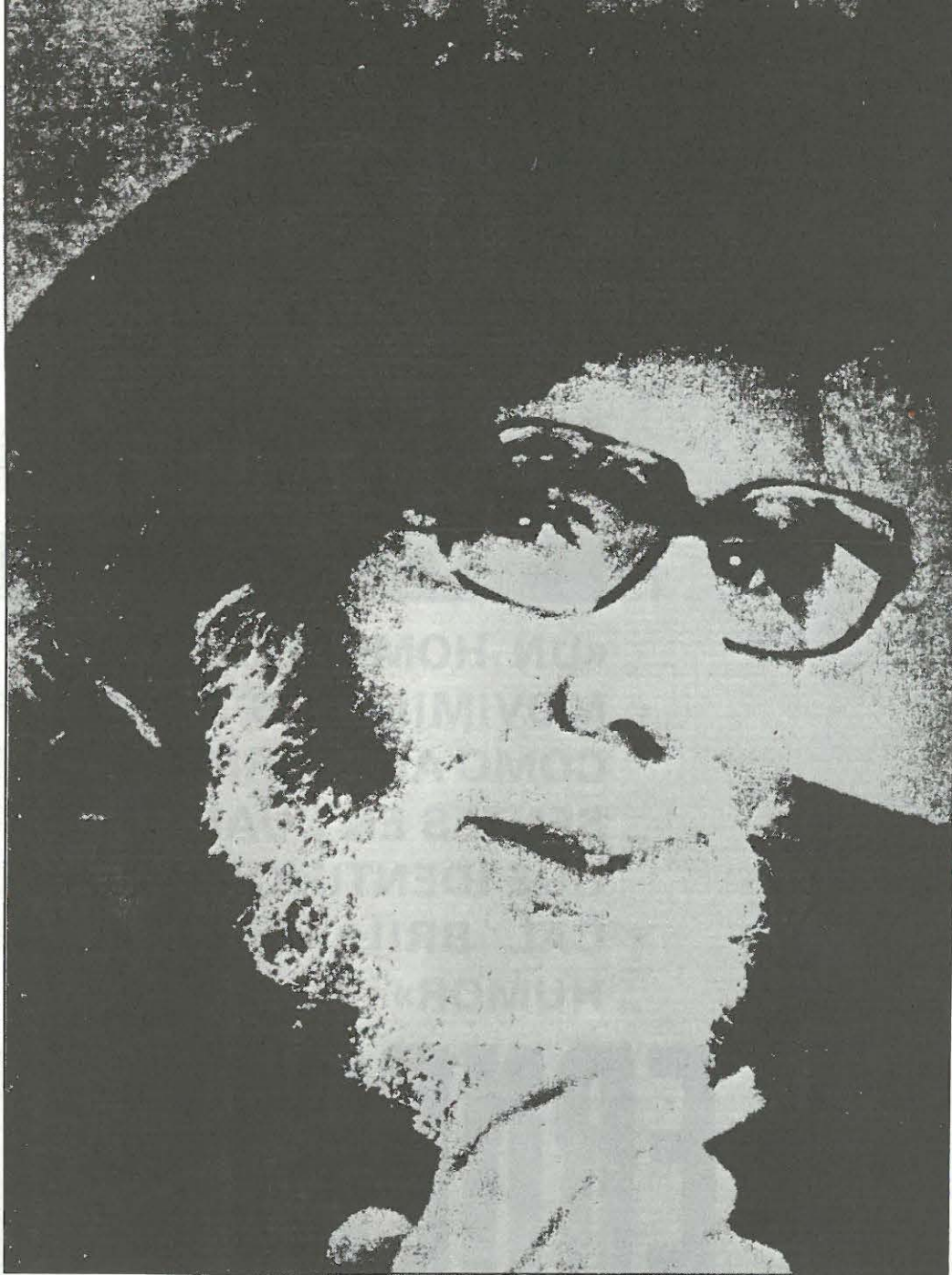
valioso, al mismo tiempo que al ataque y el escarnio de la miseria de nuestra vida política. (Él, que no quería tener nada que ver con la política.) Un pájaro siempre con el mismo tema del amor y el odio, en un contrapunto que no habíamos escuchado desde los grandes poemas amor-odio de Pablo Neruda; esos grandes poemas americanos en que el tema de la naturaleza exuberante y verde, verde, está siempre teñido con la sangre de los muertos y de los torturados en las cárceles, como ese amigo de que habla:

Luis Gabuardi mi compañero de clase al que quemaron vivo y murió gritando ¡Muera Somoza!

En aquel tiempo Cardenal tenía veinte años y escribía poemas de amor a muchachas muy bellas tan espirituadas como él y de nombres luminosos, pero a las que él además idealizaba tanto que las muchachas probablemente terminaban por sentirse puros espíritus, les daba miedo dejar de per-

tenecer a este mundo, de convertirse en una mera idea del poeta, y entonces huían de aquel hombre extraño que las trataba como musas y que apenas se atrevía a verlas, pero a quienes, como él mismo dice en muchos de sus epigramas, estaba desde entonces inmortalizando:

De estos cines, Claudia, de estas fiestas, de estas carreras de caballos, no quedará nada para la posteridad sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia (si acaso) y el nombre de Claudia que yo puse en esos versos y los de mis rivales, si es que yo decido rescatarlos del olvido, y los incluyo también en mis versos para ridiculizarlos.



Y es probable que ellas ahora crean que van a inmortalizarse a través de sus hijos; y no, sino que estarán siempre presentes en la imaginación de alguien que las imagine en el futuro a través de las palabras de

aquel hombre flaquísimo y tímido que, como Dante frente a Beatriz, apenas se atrevía a levantar la mirada hasta ellas, no fuera a ser que lo fulminaran con una sonrisa:

Yo he repartido papeletas clandestinas, gritado: ¡VIVA LA LIBERTAD! en plena calle desafiando a los guardias armados. Yo participé en la rebelión de abril: pero palidezco cuando paso por tu casa y tu sola mirada me hace temblar.

En el ambiente de que hablé, en el México de Carlos

Augusto León, el poeta venezolano que decía:

Aquí los potros corren vertiginosamente y se diría que marchan paso a paso,

en el del jubiloso ánimo revolucionario que nos mantenía vivos y activos, el único que pasaba como caminando sobre las aguas era Cardenal, quien todo el

tiempo pulía grandes poemas, que ahora no le gustan, sobre el mundo americano de los conquistadores, y sobre la necesidad de partir:

Invito a todos los que se acogen al abrigo de estos muros de muerte, a todos los que lloran en esta margen por un país de amor y eternidades, a todos los que agonizan sobre femeninas dunas calcinadas, invito a hacer un viaje, más allá de donde el mar levanta su humareda, más allá del horizonte donde el ataúd del mundo definitivamente se cierra bajo el peso de un cielo insostenible hecho de lápidas azules; invito a hacer un viaje, muy lejos de esta tierra, de esta ciudad y su mortaja, antes que la última embarcación se marchite cercada por el polvo, porque es necesario partir, porque es necesario partir.

Y sobre alegres risas de muchachas, que en esos poemas y en la vida real terminaban sin faltar una siéndolo para otros, de igual ma-

nera que los ríos, los pájaros y las maderas preciosas de su Nicaragua natal eran de otros y para otros:

Me contaron que estabas enamorada de otro y entonces me fui a mi cuarto y escribí ese artículo contra el Gobierno por el que estoy preso.

Sí; ahora que lo recuerdo, pasaba como caminando sobre las aguas, y creía en las musas; pero creía de veras y se enojaba mucho porque nosotros no creíamos en las musas, y él decía furioso que cómo un poeta podía escribir sin tener una musa que le dictara los versos, tal como ahora lo sostiene el poeta Robert Graves, sólo que en el caso de Graves la musa es de carne y hueso y bailarina y él le lleva cincuenta y siete años, y en cambio las musas de

Cardenal eran las mismas musas de antes, las de los griegos.

Yo entonces creía más en las musas de los sindicatos, en las de las banderas rojinegras, y soñaba con una gran insurgencia popular que inspirada por la musa del Hambre arrasara con todo de una vez para siempre. Por fortuna, las musas de Cardenal, que nunca estaban en huelga, le empezaron a dictar no los versos quejumbrosos del amante desdeñado, sino los versos

profundos y viriles del poeta que da todo el amor en forma rabiosa, todo el amor

a las mujeres, todo el amor a su país en forma rabiosa, como en el poema *Hora 0*:

En abril los mataron.

Yo estuve con ellos en la rebelión de abril y aprendí a manejar una ametralladora Rising, y Adolfo Baez Bone era mi amigo: lo persiguieron con aviones, con camiones, con reflectores, con bombas lacrimógenas, con radios, con perros, con guardias; y yo recuerdo las nubes rojas sobre la Casa Presidencial como algodones ensangrentados, y la luna roja sobre la Casa Presidencial. La radio clandestina decía que vivía. El pueblo no creía que había muerto.

(Y no ha muerto)

U otros que recuerdan a Leopardi, con quien, ahora que lo pienso, Cardenal tiene más de un paralelismo,

paralelismo que a lo mejor Cardenal ni sospecha. Leopardi:

Todo es paz y silencio; calla todo el mundo, y ya de aquello no se acuerda. En mi temprana edad, cuando se espera ansiosamente el día festivo, o luego cuando ha pasado, yo, doliente, en vela, estrujaba la almohada; y ya más tarde oía un canto que por los senderos a lo lejos moría poco a poco y el corazón como hoy se me oprimía.

Y Cardenal:

Como latas de cerveza vacías y colillas de cigarrillos apagados, han sido mis días. Como figuras que pasan por una pantalla de televisión y desaparecen, así ha pasado mi vida. Como los automóviles que pasan rápidos por las carreteras, con risas de muchachas y música de radios. Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos y las canciones de los radios que pasaron de moda. Y no ha quedado nada de aquellos días, nada, más que latas vacías y colillas apagadas, risas en fotos marchitas, boletos rotos, "el aserrín con que al amanecer barrieron los bares.

Y así el poeta, creyendo en sus musas, maduró vital y políticamente más que nosotros, que nos volvimos meros escritores, burócratas o diplomáticos, mientras él ya no sólo camina sobre las aguas, sino sobre las nubes, como el nefelibata de Rubén Darío, y lo más milagroso, sobre la tierra, porque cuenta con el secreto de creer en lo imposible y entonces lo imposible es posible para él, y a veces lo encuentro en diversas partes del mundo, y ahora es el mismo pájaro, pero un pájaro con barba, con una gran barba blanca whitmaniana, vestido con tela de manta blanca y oigo que la gente va y le pide no autógrafos como a cualquier escritor, sino la bendición, pues saben que es sacerdote y le dicen padre y le quieren besar la mano, y él entonces se ríe y no se lo permite pero los mira con una mirada con la que más bien les pide perdón para él por poseer el don de perdonarlos. Entonces, ante esto, no me queda más remedio que meditar un poco y, como ahora, me pongo sentimental y recuerdo las cantinas y los cabarets del México de aquellos años en que bebíamos cervezas literalmente hasta la náusea y bailábamos con extrañas mujeres a las que se les pagaba un peso por bailar y algo más por alguna otra cosa, en tanto el poeta, que estaba también allí, tomaba nota de la vida y hoy no puede escribir un solo verso o una sola línea que no estén llenos de vida, sin metáforas, sin adornos, llenos simplemente de vida.

El intelectual y su memoria

15

«NO CONDENO AL SER HUMANO SINO QUE SIEMPRE RECONOZCO QUE HASTA EL ÚLTIMO MOMENTO Y SIEMPRE QUEDAN POSIBILIDADES DE REDENCIÓN. LA PRIMERA VEZ QUE REGRESÉ A ESPAÑA ME ENCONTRÉ CON UNOS ESPAÑOLES FURIOSOS, RABIOSOS, AGOTADOS; DESPUÉS LAS COSAS HAN IDO CAMBIANDO...»

FRANCISCO AYALA

La Facultad de Filosofía y Letras ha organizado en el presente curso un ciclo en el que, bajo el epígrafe de "El intelectual y la memoria", destacadas personalidades de todos los sectores de las humanidades fueron entrevistados ante el público universitario y respondieron a las preguntas sobre su vida y su obra. Reproducimos aquí la entrevista hecha a Francisco Ayala.

El hálito de universalidad inherente al espíritu universitario parece que se ensancha y engrandece cuando se trata de honrar a los poetas patrios, a los escritores de la tierra. Este sentimiento adquiere un matiz muy especial en el caso de Francisco Ayala, por su propia condición biográfica y su propia obra. Por eso con estas palabras de salutación queremos decir: Bienvenido Francisco Ayala a esta tierra, bienvenido profesor Ayala a esta su casa. Que este aula, símbolo de tantas otras en las que enseñó, no sólo sociología y derecho sino también literatura, y no sólo en España sino en las más prestigiosas universidades americanas, y estos alumnos, imagen de tantos otros a los que enseñó con su ejemplo y su palabra, sean hoy el punto de encuentro y referencia del homenaje al hombre y al escritor, a su vida y su obra. Porque, en definitiva, es lo mismo. Usted ha dicho que "la biografía de un escritor son sus escritos mismos". A través de ellos, si nos lo permite, vamos a hacer un recorrido, alto en el camino, por el intelectual y su memoria.

Todos conocemos las evocaciones literarias de la Granada de su infancia y juventud. Conocemos el jardín de su abuelo materno, que por cierto fue rector de la Universidad granadi-

na, a través de la evocación plástica-literaria del cuadro pintado por su madre. O la realizada a través del cuadro de San Juan de Dios. También conocemos de su paso por el colegio de niñas nobles, por Calderón, los escolapios, el instituto Padre Suárez, época que usted califica de "creciente plenitud". No le vamos a preguntar entonces por estos recuerdos que conocemos, pero me gustaría que evocara a Granada a través de la revista Gallo de García Lorca, en la que usted colaboró.

Francisco Ayala.— Cuando García Lorca tuvo la iniciativa de fundar esa revista, de la que sólo salieron dos números, yo ya estaba viviendo en Madrid. Me había trasladado a vivir a Madrid con mi familia cuando tenía 16 años. No conocí a García Lorca en Granada sino en Madrid, porque una diferencia de 8 años de edad en ese periodo de la vida es muchísimo, es un abismo, luego no es nada. Quiso que yo colaborara y le escribí a Fernández Almagro, insistiéndole para que yo le mandara algo. Entonces escribí una colaboración que se publicó en el segundo y último número de su revista.

Mis recuerdos de Granada son anteriores a los 16 años. Pero son los más enraizados que uno puede tener. La infancia y la prime-

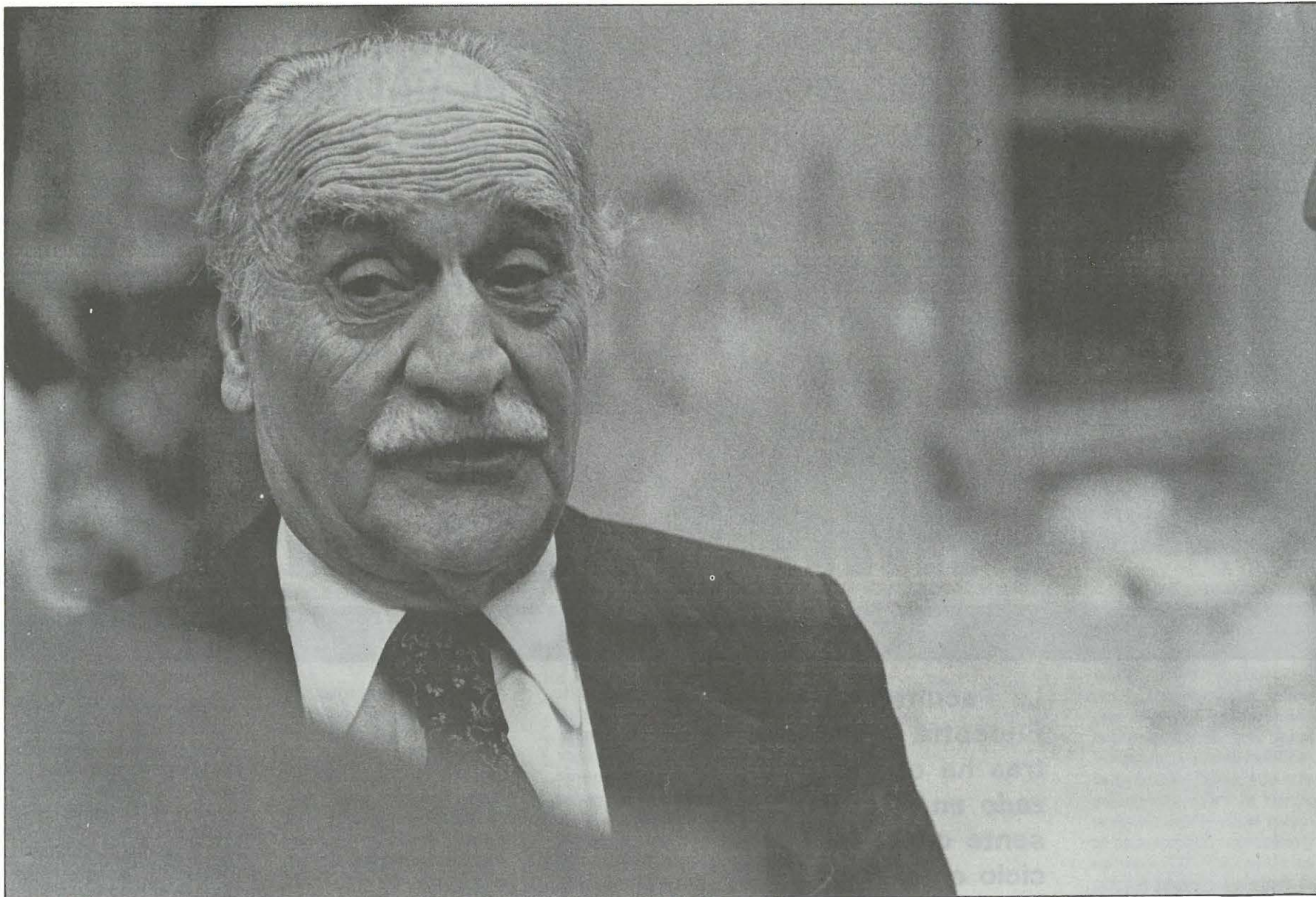
ra adolescencia es la época formativa, donde el llamado paisaje materno queda grabado en el espíritu y ya de un modo indeleble. De tal manera que la impronta de Granada está en todo lo que yo he hecho, en todo lo que he sido, en todo lo que he escrito. Aunque no esten claramente aludidas, las realidades locales están en mis escritos, y en todos ellos se deja sentir el efecto de mi formación primera en este ambiente, en esta ciudad que es mi ciudad natal.

La realidad está transfigurada muchas veces en creación literaria. Muchas de las narraciones de *El jardín de las delicias* transfiguran episodios o anécdotas que yo he vivido durante mi infancia. El primer volumen de mis *Recuerdos y olvidos* está dedicado a esta primera fase de mi vida, donde recojo, ya de manera directa, impresiones de mi vida en Granada. Algunas anécdotas pueden homologarse con episodios de mi obra de ficción y el investigador puede relacionar algunos de estos episodios con mi creación literaria. El interés de estos recuerdos reside en que sirven de base a esta creación. En la medida en que ésta haya tenido éxito lo que está detrás puede ser significativo.

A los 17 años ya está en Madrid estudiando derecho. Publica entonces, un poco antes, un artículo so-

«Yo nunca he escrito cosas demasiado largas, tiendo más bien a la concentración que a la expansión, pero en particular en los escritos de vanguardia, que son por sí mismos concentrados en cuanto a imaginaria, metáforas, etc.»

16



bre Romero de Torres en la revista *Vida aristocrática*. Empieza a colaborar en *La Época*, donde le introduce Melchor Fernández Almagro, y comienza un periodo, ya había publicado su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu, de relación con las tertulias literarias del Madrid de esta época. De la mano de Fernández Almagro, asiste a la tertulia de Azaña, a la del café del Pombo, a la vanguardista de Cansinos Assens, y empiezan a aparecer sus trabajos en la Revista de Occidente, con lo que se incorpora al grupo intelectual de Ortega y Gasset. Usted cuenta cómo de la misma manera que en su etapa de estudiante en Granada marchaba por las tardes a leer a la Alhambra, apoyada la espalda en los bajorrelieves de los bancos del palacio de Carlos V, también en Madrid se iba al Retiro para luego encontrarse con Fernández Almagro, Benjamín Jarnés, su amigo Antonio Espina y el propio Lorca y*

asistir a la tertulia de la Revista. Podría evocar el ambiente de tertulia del Madrid de entonces.

F. A.— Ese artículo sobre Romero de Torres es el primero que escribí; el primer trabajo que apareció en letras de molde. Yo lo había olvidado completamente, cuando hace unos años la editorial Labor me escribió pidiéndome permiso para reproducirlo en un homenaje a Romero de Torres. Y la verdad es que no hace mal papel aquel artículo de un chico de 16 años junto a maestros como Pérez de Ayala, Unamuno y otros grandes escritores. Pertenece a una fase de mi formación literaria que yo desearía muy pronto, es la fase de entusiasmo casticista o populista. Quizá por ello lo había olvidado. Mis cosas se publicaban en el periódico *La Época*, que ya estaba en plena decadencia y donde por supuesto no cobraba nada. De ahí pasé a la publicación de mi primera novela, que salió en 1953, cuando tenía 19 años. Y en la *Gaceta Literaria*, que

era una publicación de estética vanguardista, a cuyo movimiento me incorporé. Porque cuando llegué a Madrid no tenía ninguna relación con el mundo literario, ni siquiera la relación de estar al día en mis lecturas.

Fue en la época de los 16, 17 años cuando leí asiduamente la literatura del 98 y la de la generación siguiente, la de Ortega, Pérez de Ayala, Miró, etc. Pero cuando entré en contacto con el grupo de la *Revista de Occidente* descubrí la literatura de vanguardia y me incorporé a ella publicando varias narraciones breves, acordes con esa estética vanguardista, refractaria al gran desarrollo. Yo nunca he escrito cosas demasiado largas, tiendo más bien a la concentración que a la expansión, pero en particular en los escritos de vanguardia, que son por sí mismos concentrados en cuanto a imaginaria, metáforas, etc. y no permiten gran desarrollo porque cansaría al lector y porque la materia misma no da para ello. Son unas

cuantas narraciones breves que se pueden reunir en un pequeño volumen. Y en esa actividad literaria estuve hasta que empezó la guerra civil. En este momento interrumpí la labor literaria porque las circunstancias ambientales no se prestaban a ella y por asuntos personales. Fui a completar mis estudios a Alemania, oposité a cátedra y al Congreso de los Diputados como letrado de las cortes. Aquí acaba una segunda fase de mi creación literaria dentro de una determinada escuela, aunque los críticos quieren descubrir un acento particular en todas mis publicaciones desde el comienzo al final, a pesar de las distintas coberturas estilísticas correspondientes a escuela o fuera de ella. Con la guerra civil se abre un hiato y se inicia una nueva fase.

Pero para contestar a la incitación de como era la vida literaria de aquel Madrid a la que yo me incorporé muy pronto, diré que era una vida literaria muy intensa, muy concentrada, no se parecía a la de hoy, pues

entonces todo el mundo se reunía en pequeños círculos. Los escritores nos encontrábamos en tertulias y cafés. Incluso había cafés que eran una tertulia muy fluida, con Valle-Inclán, Azaña, etc. Era una época de gran altura intelectual y de intensa comunicación entre los escritores. Objetivamente creo que los valores literarios de aquel momento eran en conjunto superiores a los de ahora.

Vamos a referirnos a su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu, que aparece en 1925. Me parece importante el propio título de esta novela —como buen cuentista Francisco Ayala atina en los títulos— porque alude a una temática que va a ser constante en su obra. Voy a citar unas palabras suyas, incluidas en “El arte de novelar de Unamuno”, de su libro *Realidad y ensueño, que dicen: “Ocurre ahora que la vida humana está hecha de ensimismamiento, pero también de enajenación; que se tiende entre lo trascendente y lo**

cotidiano; de modo que si la novela ha de interpretar su sentido tendrá que representarla atraída a la vez por ambos polos, el positivo y el negativo: tendrá que ser tragicomedia". De esta manera, desde un principio Francisco Ayala enlaza con la Celestina, la picaresca, con la comedia española e incluso, yendo más lejos, con el propio esperpento de Valle-Inclán. Me gustaría que nos hablara de esta visión tragicómica que se vislumbra ya como una constante en esta primera novela.

F. A.— Sí, convendría decir, y con esto volvemos a mi infancia y primera juventud, que en mi casa aquí en Granada había muchos libros, mi familia era una familia lectora. Yo los devoré todos, entendiendo lo que podía entender según mi edad. El Quijote debí leerlo cuando tenía 10 años o menos. Recuerdo, por ejemplo, la edición de La Regenta que había en mi casa y que yo también leí. Puedo casi visualizar en la memoria el libro: Una cubierta en pasta verde con unas letras negras en relieve, una bonita edición. Yo había leído los clásicos. El Quijote, la picaresca, por supuesto la Celestina. Y de los modernos había leído a Galdós y otros escritores de su tiempo, la Pardo Bazán, Pereda, que no me gustaba mucho, Alarcón, en fin... Esas eran mis lecturas. Y del modernismo muy poco. Recuerdo que estaba en casa, y se leía El alcázar de las perlas de Villaespesa. Me gustaba mucho. Pero no había leído otras cosas. Mi primer libro es un reflejo de todas mis lecturas. No tiene un modelo único. No hay un escritor que haya influido en mí de un modo predominante, pero si toda esa carga de lectura que yo tenía. Intenté un segundo libro que me dejó insatisfecho. Y después viene mi transición por efecto de la fecundación que las nuevas lecturas habían producido en mi espíritu, la fase vanguardista, en la que hay una serie de títulos que aún siguen teniendo vigencia, después del descrédito en que cayó por las circunstancias de la guerra civil y la europea.

Ha mencionado a Cervantes. Una prueba de ese fervor cervantino, que le llevó a hacer una refundición de un cuento de la primera parte de Quijote, ya

está aquí en esta primera novela, donde aparece un personaje, Don Cornelio, que "creíase de buena fe que era D. Quijote redivivo y que estaba adornado con todas las cualidades del hidalgo manchego". Después viene Historia de un amanecer (1926), que usted mismo confiesa "recibida con el demasiado normal comentario de la crítica, me dejó, tras de publicarla, insatisfecho, desorientado y persuadido a buscar nuevos caminos". Son los caminos de la vanguardia, que aparece en un par de libros de relatos titulados El boxeador y un ángel, cinco cuentos publicados en la colección Cuadernos Literarios en 1929, y Cazador en el alba (1930), que aparece en la Revista de Occidente en la colección Valores actuales de Ediciones Ulises.

La crítica ha querido ver en este conjunto de obras una primera etapa llamada "estetizante", "metafórica", e incluso se ha llegado a hablar de "neogongorismo". Lo cierto es que usted mismo en el prólogo a La cabeza del cordero los califica como "Relatos deshumanizados", cuya base de experiencia se reducía a cualquier insignificancia, o vista o soñada, desde la que se alzaba la pura ficción en formas de una retórica nueva y rebuscada, cargada de imágenes sensoriales. ¿Realmente mantiene esta opinión y está de acuerdo con la crítica?

F. A.— Ese párrafo lo escribí muy intencionadamente, cargando un poco las tintas, para marcar una diferencia con lo que ahora estaba empezando a hacer. Pero esa exageración fue castigada porque se tomó demasiado en serio y se ha repetido mucho que yo había renunciado a aquella fase. Y no es verdad. Al contrario, creo que fue una etapa muy provechosa dentro de mi carrera literaria. El ensayo esteticista me ha servido para mantener indefectiblemente el propósito de un nivel.

En cuanto a lo cervantino, creo que es interesante insistir en ello, el cuento a que se refiere lo escribí y publiqué para una colección popular que quería iniciar Cela. Y lo escribí sin decir de qué se trataba, a pesar de que el protagonista tiene exactamente el mismo nombre del personaje de



Cervantes. Muchos críticos no lo vieron y tuvo que ser un cervantista, Alfonso Sánchez, quien descubrió que se trataba de una versión modernizada de un cuento del Quijote.

En el año 31 acaba su doctorado en derecho. Hace un viaje a Alemania, donde estudia Filosofía política y Sociología general, y ocupa el cargo de profesor titular y después catedrático de derecho político. La literatura sufre un largo paréntesis, debido fundamentalmente al estallido de la guerra civil y su marcha a América, concretamente a Argentina, en 1939. Desde Cazador en el alba (1930) hasta El Hechizado, que se publica en el año 44 en la colección La Quimera de la editorial EMECE que dirige Eduardo Mallea. Sería fundamental que nos hablara de este momento de la guerra civil, de su marcha a América, su inserción en el grupo de los exiliados, en las tertulias, en el mundo literario bonaerense.

F. A.— Cuando empieza la guerra civil yo estaba en Buenos Aires, donde había ido a dar conferencias, y estando allí comenzó la sublevación militar, que parecía

iba a ser un incidente que se resolvería en una semana o unos días pero que se prolongó en una guerra por efecto de intervenciones extranjeras. Viendo que aquello duraba, volví a España, y volví a la zona republicana, que es donde por mis ideas y otras consideraciones tenía que estar. Sin embargo, durante la guerra no presté ningún servicio de propaganda. Mi pluma nunca se comprometió por respeto a la literatura. En cambio, sí trabajé en el orden de las instituciones. Serví al régimen como pude, que creo fue bastante, en relaciones exteriores, etc. Esto es lo que justifica ese lapso de silencio creativo.

En cuanto a la vida literaria de Buenos Aires, tenía mis amigos que me recibieron bien y me abrieron camino en el mundo literario. Empecé a colaborar en la revista Sur, en La Nación, y a publicar y trabajar en tareas literarias: traducciones, artículos, cuentos, etc. El ambiente literario de Buenos Aires era muy intenso y vivo, correspondía más o menos a lo que había sido el ambiente literario español antes de estallar el conflicto. Creo que todos los que pasamos a Améri-

ca, y más concretamente a Argentina, como es mi caso, nos encontramos con unas condiciones muy favorables para proseguir nuestra tarea literaria. No sólo por contar con lectores de nuestro mismo idioma, sino por la existencia de unas editoriales que estaban sustituyendo a las españolas paralizadas.

Prueba de su inquietud y su participación en este mundo literario es su dedicación en la Universidad de Puerto Rico, donde funda la revista La Torre y dirige la editorial universitaria, que coopera con Revista de Occidente. Es un período fructífero de su producción. Recibe visitas de amigos y escritores como León Felipe, Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, etc. ¿Podría hablarnos de este período y de su contacto con estos escritores?

F. A.— Antes de fundar la revista La Torre en Puerto Rico, había publicado en Buenos Aires otra titulada Realidad, que duró 3 años y que fue probablemente la mejor revista en lengua española de su tiempo. En ella colaboraron escritores españoles del exilio y de España, aunque algunos, como José Luis Cano lo hacían sin firma por temor a las posibles represalias. Allí hice, por ejemplo, un comentario de Nada de Carmen Laforet. Llegaban las cosas con dificultad, pero llegaban. La revista sirvió de puente entre el exilio y la gente que aquí en España quería salir del hoyo de alguna manera.

Dejé Buenos Aires porque el clima político se hizo desagradable con el peronismo. En Puerto Rico publiqué la revista La Torre, que aún continúa y que en un momento dado fue muy prestigiosa e incorporó firmas de españoles con más abundancia porque las circunstancias de España iban siendo cada vez menos opresivas. La Universidad de Puerto Rico estaba dirigida por un hombre, Jaime Benítez, muy abierto al exterior y estaba transformando el país mediante un buen sistema de becas. Así se formó una clase media muy bien preparada que es la que hoy domina allí. Entre las cosas que este hombre hizo por poner al día su Universidad y su país fue llevar a escritores españoles. Se ha mencionado a Juan Ramón Jiménez. Juan Ramón vivió



allí varios años y allí murió. Allí recibió la notificación del Premio Nobel. Serían incontables los escritores españoles que por allí pasaron. Unos permanentemente, otros dando conferencias. Aún hoy hay algunos que siguen siendo profesores de aquella Universidad. Yo estuve seis años y después pasé a las universidades de Estados Unidos, donde he enseñado literatura de nuestra lengua hasta mi jubilación.

Este periodo americano, sin duda el gran periodo de su producción literaria, se inicia con la publicación del cuento El Hechizado, incluido después en el volumen Los usurpadores (1949). Se trata de una serie de episodios sobre la guerra de España que plantean el tema de la tendencia del hombre a la discordia. En sus propias palabras, "apesadumbrada reflexión sobre el fenómeno de la guerra civil y en general de las pugnas alrededor del poder". Inmediatamente aparece otra colección de relatos, La cabeza del cordero, que también trata el tema de la guerra civil, "en forma que excluya todo elemento anecdótico". Para ello utiliza una técnica que podríamos calificar de "perspectiva oblicua", pues procura huir de lo anecdótico para ir a lo profundo. El escenario se coloca en el corazón del hombre y hay un punto de vista moral y no político, porque como usted dice "para discutir, cuanto quiero, en este otro terreno, ya me soy lo bastante catedrático y ensayista".

Estas dos colecciones aparecen en España en los años 70, hasta ese momento no pueden llegar, incluso cuando la editorial Aguilar propone una edición de sus obras completas sólo se puede hacer en el año 1969, y en Méjico. Ya Ricardo Gullón se había ocupado en la revista Ínsula de estas obras, suscitando un duro editorial del periódico Arriba que hizo que usted se alegrara de no estar en España en aquellos momentos. ¿Cómo se sitúan estas obras en ese específico contexto?

F. A.— Estos dos libros son mi reacción inmediata a la experiencia de la guerra civil. Pero en el primero, como la guerra estaba tan cerca de mí, no pude acometer directamente el tema sino que lo remití a episodios del pasado histórico de España para situar en el pasado lo que es esencial, que es esa doble relación de pasión y de odio que se da no sólo entre los contendientes sino en el seno mismo de la familia. *Los Usurpadores* toma episodios muy conocidos, reelaborados tratando de subrayar lo que me parece significativo. En algunos, como por ejemplo en el que abre el volumen, *San*

Juan de Dios, lo fingido ocupa la mayor parte. Lo mismo ocurre con *El Hechizado*, donde lo único histórico es la figura del rey idiota, Carlos II.

El otro ya viene compuesto por narraciones en las que la guerra civil está en ciernes o ya se ha producido, y en uno solo, *El Tajo*, está en su actualidad, pero una actualidad en la que las operaciones bélicas están ausentes porque se trata de un frente muerto, el de Aragón. Porque lo que quería presentar no eran ni las operaciones militares ni las ideas en pugna, que me parecen menos significativas y más transitorias que lo que hay debajo: las actitudes morales.

Son dos libros sobre la guerra civil, pero el tono es severo.

Pasarían los años y al ver cómo las cosas de la política mundial no daban lugar a lo que se podía esperar al terminar la segunda guerra mundial, a que el régimen establecido en España desapareciera, sino que fue apuntalado por las democracias, se produjo en mí una reacción de ironía, de sarcasmo amargo, y entonces incorporé a las nuevas ediciones de *La cabeza del cordero* una nueva narración que se titula *La vida por la opinión*, que corresponde ya por su tono a una nueva fase.

De ahí pasamos al año 55, cuando aparece Historia de macacos, que se publicó en la revista Sur y que vió una exquisita edición realizada por Ricardo Gullón y un grupo de profesores amigos, con ilustraciones de Zamorano que luego pasaron a la Revista de Occidente. Aquí el tema de la guerra civil se va alejando y da paso a la presencia de unos seres que representan al hombre contemporáneo, pero que muestran en sus debilidades una dimensión tragicómica que hace que sus análisis de la realidad sean mucho más eficaces y duros. Pero qué significa realmente esa moralización por vía de tragicomedia y qué representa esa obra en relación con las anteriores.

F. A.— Es una fase nueva en la que doy suelta a una visión del mundo como algo grotesco, contorsionado. He montado las imágenes sobre un eje de valor moral. El tono es sarcásti-

co, y la comicidad llega a ser demasiado amarga en ocasiones. Refleja una fase distinta de mi ánimo y mi espíritu perfectamente localizable en este periodo.

Esa moralización por vía de tragicomedia da paso a otras dos grandes obras: Muertes de perro (1958) y El fondo del vaso (1962). Ambas presentan un buceo en la condición humana a través de la crítica de una indeterminada dictadura hispanoamericana. Reflejan un mundo sin valores, valiéndose para ello de una serie de recursos técnicos, habituales en Francisco Ayala, como son la metáfora degradada, el anticlimax y la ironía por contraste. En la segunda, que es realmente una continuación de la primera, sigue la misma visión de la miseria de la condición humana, pero aquí parece aparecer un nuevo elemento, un punto de piedad hacia el hombre.

F. A.— Estas dos novelas, particularmente *Muertes de perro*, que ha tenido mayor difusión, ha sido entendida como una novela de la dictadura, o contra la dictadura. Pero no lo es. En realidad la dictadura está elegida ahí para presentar la condición humana en situación de dureza y opresión. En la segunda novela, que está relacionada con ella, ya no hay dictadura sino democracia y entonces lo que quiero es presentar la condición humana funcionando en esta nueva situación. Pero, como ha señalado, hay una especie de apelación a la salvación. No condeno al ser humano sino que siempre reconozco que hasta el último momento y siempre quedan posibilidades de redención. La primera vez que regresé a España me encontré con unos españoles furiosos, rabiosos, agotados; después las cosas han ido cambiando...

Si en un primer momento de sus Recuerdos y olvidos hay un paso del Paraíso al destierro y después hacia El exilio, yo quiero desearle que el regreso sea un regreso nuevo al Jardín de las delicias, que estoy seguro va a dar aún muchos frutos marcados, y con esto enlace con el principio, por la universalidad. Muchas gracias, Francisco Ayala. JUAN PAREDES NÚÑEZ.

«Y ASÍ, UNA NOCHE HABLÉ CON EL DEMONIO, Y LO QUE MÁS ME EXTRAÑÓ DE ÉL FUE PRECISAMENTE SU ESCEPTICISMO, POR UN LADO, Y POR OTRO QUE SÓLO ME DABA EXPLICACIONES DE CARÁCTER MATERIAL».

FRANCISCO NIEVA

Este es el extracto de una larga conversación con Francisco Nieva, que habló con José María Vellibre de temas muy distintos de los que habitualmente trata en sus declaraciones públicas. El Francisco Nieva que hay aquí mantiene todo el vigor de su apasionada creatividad; pero mira hacia atrás y hacia el presente, reflexiona, y el juego del lenguaje nos devuelve una realidad personal cuyo brillo también deja ver las cicatrices de la pasión por la vida.

UNA ESPAÑA MUY CASTIGADA

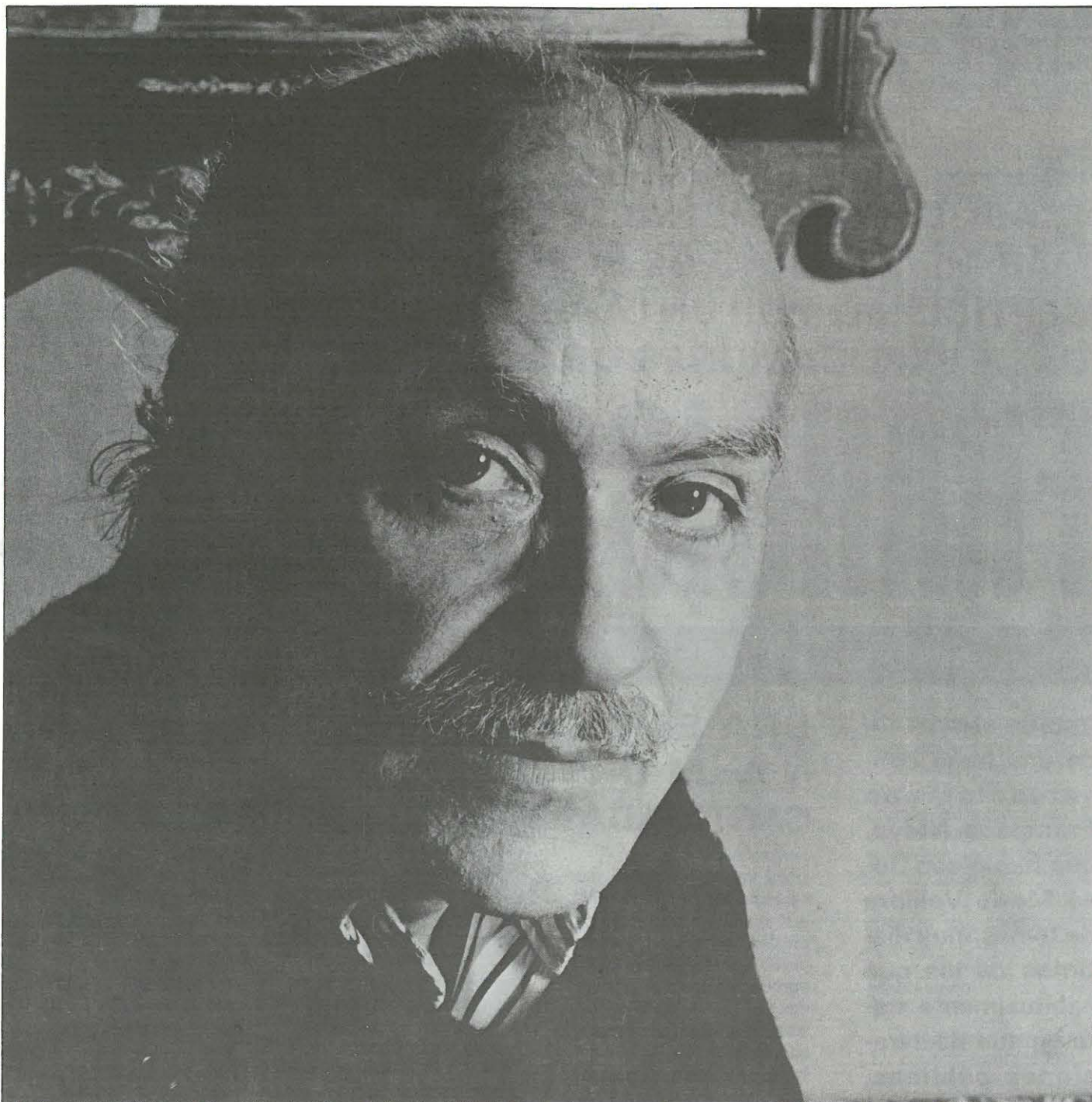
Al volver a España me encontré un gran desequilibrio que me causó una impresión muy grande, y hasta puede que me hiciera bien, porque me creó un problema. Yo me sentía una persona muy libre por dentro, que operaba con los objetos y las cosas que tenía a su alcance de un modo que podía parecer mágico pero que, para mí, era pan comido, porque se trataba sencillamente de hacer espectáculo para mí. Era un trabajo de lo más aburrido, si quieres, pura divagación, pero lo que me extrañaba era que eso sorprendiese tanto a los demás. Dentro de aquello había un fondo de realismo, no creas. Yo he conducido mi vida de un modo muy loco, pero sin hacer grandes locuras; me da la sensación de que he sido siempre una persona muy realista que se acercaba a lo más peligroso sabiendo lo que era, pero con una prudencia muy especial, sin entregarme del todo. No era un *voyeur* sino un ser activo, a mi modo muy atrevido. Así, cuando estaba en París, rodeado de gentes famosísimas que luego han salido en todas las enciclopedias, solía decirme a mí mismo: ¡y a mí qué

me importa esta gente! Si, se llamarían Jean Arp o de cualquier otro modo, pero para mí eran ya unos carrozas. Aquello era un clima de prestigio en el que yo no estaba realmente inmerso. Yo tenía que salvarme, y puede que desde esa urgencia no estimase a las gentes valiosísimas que pude tratar. Otro cualquiera, más mentiroso que yo, seguramente diría que se enriqueció mucho con ellos, que los admiró y tuvo con ellos una gran amistad. Yo no; era siempre un ser huraño que incluso despreciaba esa realidad, tenía un extraño desdén por lo que veía a mi alrededor de prestigioso e importantísimo; creo que, en el fondo, no me admiraba de nada. Si he tenido algunas pasiones que me parecían maravillosas y que me dieron un determinado placer... Pero el placer es el placer, una cosa física que tiene repercusiones psíquicas de gran alcance; pero para eso tiene que ser verdadero placer, y a mí el verdadero placer no se me ha dado con facilidad. Veo que la gente se entusiasma con cualquier cosa, y la verdad es que yo tuve una juventud muy escéptica, quizás por haber nacido en España en el clima de una familia burguesa y haberme encontrado desde siempre con una cierta educación en un pueblo un poco bárbaro, de modo que ese vivir un poco entre algodones me hizo es-

céptico y, al volver, aquel choque tan brusco fue casi un despertar. Tomé las cosas con un desdén y una tranquilidad tremendos, fui muy despreciador, una cualidad, por cierto, que creo que tuvieron todos los vanguardistas de una época. Es verdad: a partir del año catorce empezaron las vanguardias a despreciar, apareció Dadá y con Dadá se acabó todo el respeto. Lo que era respetable por sí mismo y se hacía respetar ante mí, lo aceptaba y lo tomaba, pero lo demás... Había cantidad de cosas «magníficas» que no puedo ni decir que a mí me resultaba absolutamente indiferentes. Muchas veces, para alcanzar el paso de los demás, tenía como si fueran entusiasmos falsos. Pero ese escepticismo me daba una alegría enorme, porque al darme cuenta de que no había valores seguros trataba de instaurar mis valores secretos, que nadie me iba a arrebat. De modo que vivía casi con una máscara... Cuando llegué aquí y conocí la sociedad de la que yo me rodeé, gente de teatro con mucho prestigio en aquel momento, me quise adaptar; sabía que tenía un gran poder de adaptabilidad y que no tenía otro medio que venir a España y quedarme aquí. Bien es verdad que luego hice muchas cosas en el extranjero, pero eso ya fue pura casualidad. Venía decidido a quedarme y a in-

**«PRIMERO FINGÍ
QUE ERA UN ESCENÓGRAFO,
NO SIÉNDOLO,
AUNQUE ERA CONSCIENTE
DE QUE SABÍA
MUCHO DE TEATRO;
LUEGO FINGÍ
QUE ERA AUTOR
DRAMÁTICO, SIN
TOMARME DEMASIADO
EN SERIO».**

20



tegrarme, sin perder lo que era mi riqueza interior, y fingí mucho. Primero fingí que era un escenógrafo, no siéndolo, aunque sí era consciente de que sabía mucho de teatro; luego fingí que era autor dramático, sin tomarme demasiado en serio, y empecé a integrarme en ese ambiente y a hablar con su lenguaje. Pero siempre había algo raro en la relación con los demás, encontraban en mí algo que no era normal. Ese extrañamiento del mundo, esa impostura, yo creo que se da en todos los poetas. ¿Cómo se puede convivir con la gente siendo así, en todos los sentidos, en un ambiente como el de la España de los sesenta? Resolví ese problema por la hipocresía, no cabe duda. Una hipocresía bien intencionada, porque no quería hacer daño a los demás o llevarlos por

derroteros más o menos equivocados. Era un modo de vivir. Tuve la suerte también de encontrarme con gentes de un enorme interés, sobre todo gente joven con una voluntad enorme de apertura que no había en la izquierda canónica; por eso me enfurrunché con esa izquierda a partir de un cierto momento, la encontraba muy de derechas y muy poco aceptante de la gran verdad que se avecina, que es un mundo descristianizado en el que la moral judeocristiana pasa a un segundo plano, con una nueva ética que habrá que hacer. Pero aquí, en un mundo de valores judeocristianos altamente estimados, no tenía más remedio que ser hipócrita. Lo único que pasaba es que, a través de lo que escribía, se me veían mucho los cuernos.

LA LEC- CIÓN DEL DEMONIO

No podría hacer un catálogo de vicios y virtudes. Creo en lo que es el hombre y su misterio, en el reflejo y los detonantes que pueden crear en su personalidad un ser interesante. Por eso, lo que en una persona es un vicio en otra puede ser una virtud. Si diera un catálogo de defectos que para mí son positivos, estaría asumiendo la moral que les da el valor negativo de defectos. En el terreno moral, lo importante para mí ha sido conocer los misterios que encerraba yo mismo, y por eso en muchas ocasiones he hecho verdaderas locuras. He ayunado, he tomado somní-

feros para estar durmiendo una semana entera; eran experimentos conmigo mismo, ejercicios privados que, por cierto, están en el monólogo de *Coronada y el toro*, en esa especie de ceremonia secreta que tiene Coronada. Mi propósito era conocer toda la riqueza secreta que había en mí. Y así, una noche hablé con el demonio, y lo que más me extraño de él fue precisamente su escepticismo, por un lado, y por otro que sólo me daba explicaciones de carácter material. Yo no hacía más que reclamar mi alma, porque me sentía muy angustiado; el demonio teológico con el que yo lo podía asimilar resultaba que era todo materia, y yo reclamaba mi espíritu y mi yo, porque me preguntaba si es que ese yo no tenía ningún valor. Pero el demonio me quitaba ese valor y me deja-

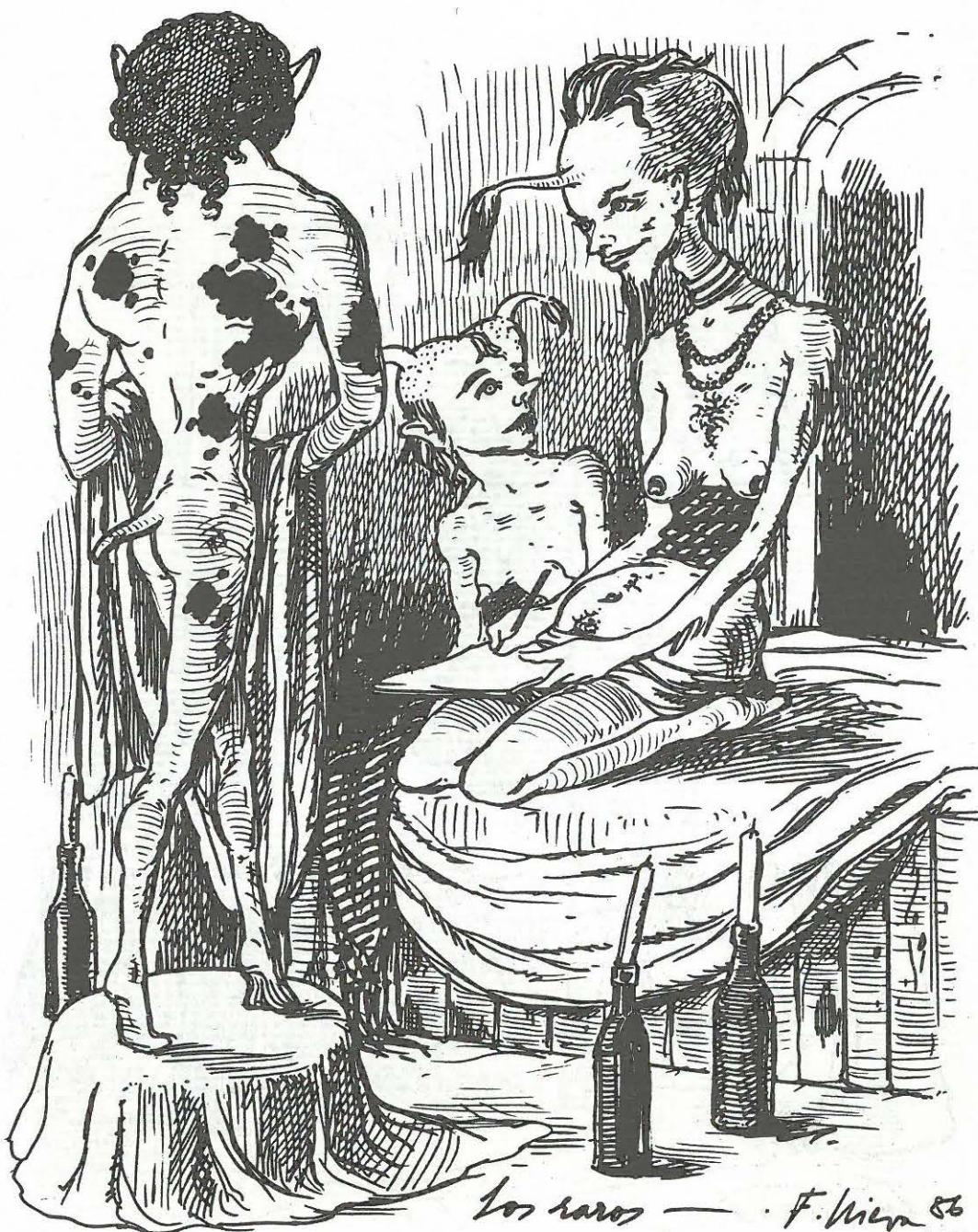
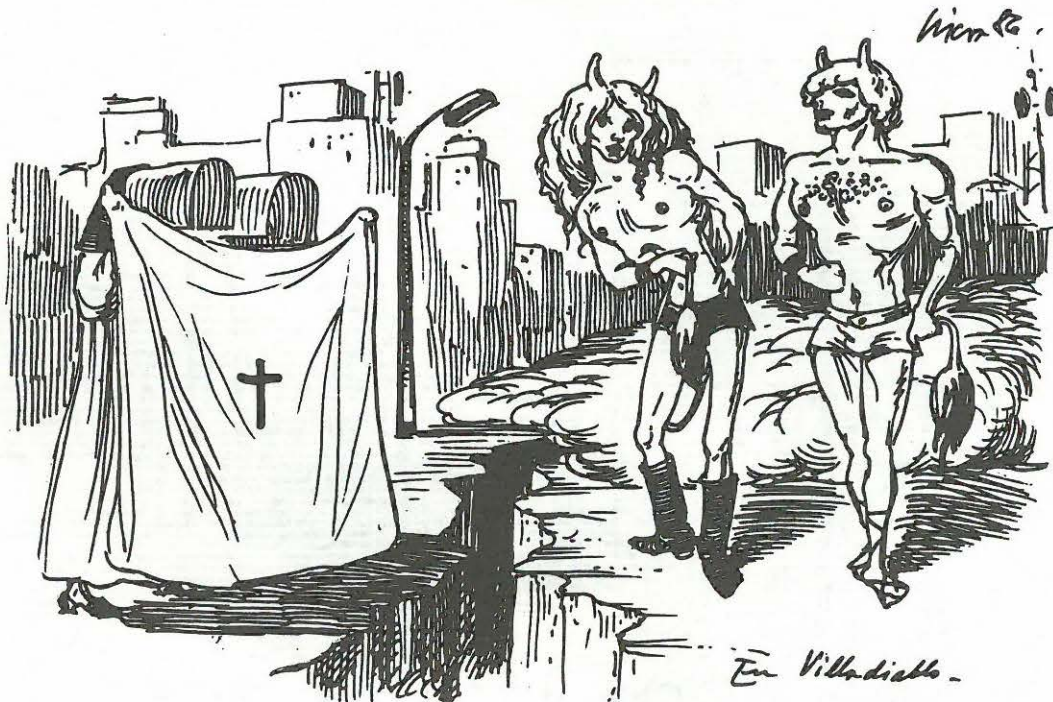
ba sin ilusión alguna. Escuché aquellas insinuaciones del demonio y fui dándoles crédito. Sin embargo, más tarde fui dándome cuenta de que la salvación de tu alma, la esencia inapreciable de ser tú, existe: será pobre, no será nada, pero tiene su enjundia, porque te sirve para comunicar con los demás y también para que la materia funcione. Había una contradicción: ese materialismo demoníaco me poseyó y escribí cosas que tienen sentido leídas desde ahí y que responden a un pensamiento un poquito trascendente, en el radio de lo nietzscheano. Yo había tratado a Bataille y otras gentes de ese carácter, y estaba impregnándome de todo eso. No pude concretarlo en una filosofía, aunque sí en una estética; y entonces, al concretarlo en una estética, resultó bien, porque dentro del materialismo de todo eso que se podría llamar desencanto había un horizonte abierto que permitía escapar a algo importante. Yo no me quería alienar, y eso era lo primero. Sabía cuando perdía pie, pero no me entregaba demasiado. Vivía en el placer, pero no dejaba que me alienara. Sabía que el placer me daba una libertad enorme. Tenía un mundo que era secreto incluso para mí, pero al contacto con la materialidad de las palabras, uniendo palabras y conceptos que nunca estuvieron juntos, no había duda que me estaba adivinando en esa cosa tan material que es el choque de las palabras. Las elegía por su encanto, por su sonoridad. Yo no me descubrí primero para expresarme después, sino que empecé a trabajar con esa materia y a través suya me descubrí. Es un juego apasionante. Primero hay un yo inefable que tiene que encontrar su lenguaje, pero ese hallazgo tiene que ser de un modo muy gratuito, porque si se tiene una urgencia tremenda de expresarse no se puede crear una obra de arte. Una obra de arte es también una obra de artesanía, hecha con paciencia y con una extraordinaria frialdad; esa frialdad que a mí me espantaba en el demonio es necesaria. Viendo la obra de muchos artistas, tengo la impresión de que han sido como zapateros; releendo a Borges ahora, esos artículos que escribía para revistas mun-

danas, veía ese placer de poner los clavos en el zapato y dejarlo muy bien terminado. Eso me parece que es lo primero: una especie de modestia que es, al mismo tiempo, un orgullo rarísimo. En mi caso, aquellas experimentaciones con mi intimidad me llevaban a conclusiones terribles, insultantes para la sociedad, absolutamente amorales o inmorales. Pero ese era mi mundo interior, y lo que yo veía es que ese mundo, por medio de alguna metáfora, podía ser interesante expresarlo con gracia, de un modo que pudiera cautivar. Quería gustar a través de lo mejor que podía tener, ese yo inefable con el que jugaba. Y traté de hacerlo bien, con esa especial frialdad. Sabía que no debía entregarme del todo, pero también es bonito mostrarte como eres, con el vestido del arte. Y no me resultó fácil, por esa contumacia mía en el trabajo con las palabras y las rayas. No me importa tener o no tener un estilo; a mí se me ha llamado estilista, pero no he pretendido serlo. Será que al decir la verdad tienes ya un estilo.

GENTE CAUTIVA

No he sido muy afecto al dolor como escuela. El dolor, en general, surge de un choque ético con la sociedad de tu tiempo: hay algo que no funciona bien desde el punto de vista de la comunicación y eso produce el dolor de sentirse rechazado, de que no comprendan tu idioma... Por eso he tratado de preservarme lo más posible contra el dolor de mí mismo: jamás he querido hacerme daño y he tratado de dar un quiebro al dolor y dejar al placer entrar a chorros. No he dejado de ser persona que ha sufrido, a pesar de todo, porque el dolor se te impone por mucha resistencia que tengas. Pero el placer no me puede matar, y el dolor sí. El hecho de que la civilización vaya tratando de eliminar el dolor obedece a un instinto del hombre, y ese es el nuevo ensueño humano. Ahora bien, todo lo que se instituye políticamente como un bien general —como en la sociedad norteamericana,

que vive bajo un decreto de no sufrimiento— me resulta una cutrería y es muy ajeno a mi modo de ser. Como todo lo establecido como un valor general, porque hay algo mucho más fino, individual, que salva mucho más a los seres humanos que esos decretos morales... La verdad es que encuentro a la gente muy cautiva, y para —digamos— alternar tienes que hacerte cautivo tú también. Porque tampoco el sexo es una liberación si se hace en un determinado clima; realmente, el valor que se dio a la sexualidad en los años sesenta ha sido después un fiasco, porque se ha convertido en mercancía. No hay duda de que la sexualidad conducida hacia el consumo selecciona los tipos, crea un ideal físico absolutamente falso: vestimentas, comportamientos y demás, todo eso es una enorme farsa. La persona descubre su verdadera sensualidad a través de valores que para los demás quizás puedan resultar inmundos o terribles, por eso no se puede crear un código de sexualidad en libertad. Mira el caso de la juventud, siempre prostituida en la sociedad moderna. Desde la moral hipercapitalista en la que se está viviendo, la juventud es siempre una generación prostituida que se sucede y se sucede. Ahora tiene un precio determinado que va en placer, belleza, moda, diseño, una serie de cosas cuya percha es una juventud que no se salva, mientras que los espíritus realmente pensantes, que son a veces tremendamente malignos, esos que rigen el mundo, no se pierden, sino que ganan. Todo mi sustrato marxista es lo que me preocupa ante esa prostitución de la juventud. Quizás sea algo debido a la condición humana, no sé, pero me parece que dentro de este hipercapitalismo el fenómeno está mucho más subrayado. Contra ese engaño que sufre, la juventud ahora se rebela, quiere más verdad, pide los valores auténticos que se le escamotean. Yo tuve liberadores grandes, por ejemplo, en Kandinsky o en Kafka. En estos momentos no aparecen esos liberadores, no hay valores tan definitivos que te arranquen una verdad íntima tuya. Las vanguardias, desde el momento en que se manifestaron de un modo tan alegre, por ejemplo, en el



San Pedro y san Juan



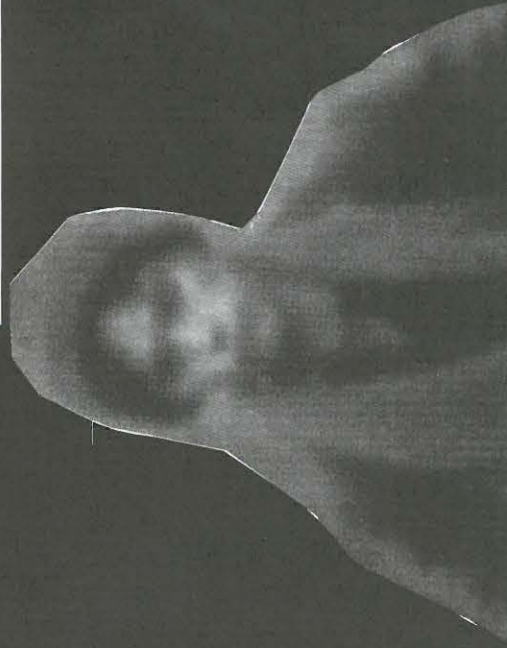
Paris de Diaguilev o en el mundo de los expresionistas vieneses, ofreció una serie de puertas abiertas que hoy no se dan. Y eso probablemente viene de la cautela y del miedo de todos los que piensan. Estamos verdaderamente acobardados. Recuerdo, por ejemplo, cuando yo estaba en Roma y me lanzaba sobre las cosas de Andy Warhol; siendo sincero, era algo que estaba ya sobrepasado por mí, cosas de niños que había practicado desde siempre. Pero me interesaba el antivalor que establecía Warhol, y cuando veía sus películas —que no serán buenas para los que creen en el cine con mayúscula, pero que para mí eran estupendas— estaba viendo algo de mi realidad, y por cierto no tan maravillosamente expresado para mí, que había pasado por el mundo de Jarry y Duchamp. Lo que hacía Warhol para mí podía ser un juego de niños, pero en él estaba ese inefable moderno maravilloso. Luego eso se estableció como norma y la gente se quedó en las formas sin renovar los fondos. Y así no hay hoy pozos donde abreviar.

JÓVENES PROMESAS

A Genet lo conocí de un modo muy absurdo. No había leído nada suyo y me encontré el tomo de sus obras en la N.R.F., en un sólo volumen envuelto en papel de celofán. Las compré y me las bebí. Y me di cuenta de que Genet era algo importantísimo para mí; Genet y Bataille, pero Genet sobre todo; después encontré a alguien que era un poco su sucedáneo, Pasolini. Y no hay duda de que un impacto como el de Genet no se da ahora; estos son tiempos pobres en sorpresa. Después de la segunda guerra mundial, me causó un cierto impacto el *pop art*; me pareció que era un arte vivo, porque al lado de todo lo que se estaba practicando en París —el informalismo, el tachismo, etc.— me pareció un camino más interesante. En realidad, lo que había de más vivo dependía todavía de los restos del dadaísmo y el expresionismo alemán y nórdico; hasta la misma música iba

por ahí, y estaba desarrollando todo lo que había aparecido en Satie. Pero la gran sorpresa para mí fue, desde luego, Genet. Más tarde, en los años sesenta, hubo una esperanza que se frustró, aunque no del todo, porque aquel clima está renaciendo en estos momentos, y en Francia precisamente. Hay algo que no había terminado de decir la pequeña revolución del 68 y que se va a tratar de decir ahora, porque en la gente joven existe el malestar propio de no haberse expresado de verdad y de querer para sus vidas algo mejor que lo que se les está ofreciendo. En mi tiempo aparecían grandes transgresores y se les hacía caso inmediatamente. Ahora se ve una masa angustiada de la que no surge ese personaje triunfante que es el iniciador, como lo fue Genet, o Sartre en el caso del existencialismo. Veo una sociedad a la que está fagocitando el hipercapitalismo de nuestra economía, que nos lleva a otro tipo de hombre, más gris y más sometido. Y contra eso es contra lo que hay que luchar. Se necesita una esperanza porque hay un malestar. El encanto de las vanguardias era que le prometían a los jóvenes lo siguiente: tú no vas a ser famoso como esos fantasmones a los que desprecias, pero te vas a salvar. Si en estos momentos lo que quieren los jóvenes es ser *yuppies*, eso es una declinación, estoy seguro, y me crea desesperanza. Si hoy ves tantos jóvenes que se integran y que extraen de esta sociedad una serie de compensaciones que ellos sabrán, no puedo tener mucha esperanza... Lo que lamento es sentirme histórico, tan demasiado cerca de aquello y tan demasiado lejos de esto. Se conoce que es la vejez: uno es lo que es y se tiene que dar una forma, y tu forma te deja anclado en el tiempo. Aún así, creo que las vanguardias, este mundo que yo estoy invocando, todavía va a transmitirle algo al siglo XXI; todavía lleva dentro mucho que dar.

ENSAYO



Georges Duby
LA SITUACION DE LA MUJER
EN LA SOCIEDAD FEUDAL

Quiero manifestar en primer lugar el placer que siento por volver a la Universidad de Granada y agradecer a mis colegas por su invitación. Quiero decir también que me siento muy disgustado por hablar en mi propia lengua y por no ser capaz de expresarme en la suya; perdónenme por el esfuerzo que les voy a exigir.

El libro que acaba de citarse, y que yo he dedicado al problema del matrimonio, *El caballero, la mujer y el cura*, terminaba preguntándose: ¿qué sabemos de las mujeres? Desde que he publicado este libro he intentado responder a dicha cuestión y hoy desearía exponerles algunos de los primeros resultados de esa encuesta.

He tenido que limitar esta encuesta en el espacio —observo Francia y, más precisamente, la mitad norte de Francia— y en el tiempo —observo el siglo XII y, más precisamente, la segunda mitad de dicho siglo. Estoy obligado a limitarme aún más: mis observaciones se referían a la capa dominante de la sociedad, a la aristocracia e incluso a la más alta aristocracia, y ello no por capricho sino por la calidad de la información; ésta es demasiado pobre para que se pueda conocer la mujer del pueblo. Pueden apercibirse algunos caracteres de la condición femenina en las clases trabajadoras pero no los suficientes como para iniciar una investigación, siempre difícil, en el interior de dicho sector social. Hay que comenzar por la nobleza porque está mucho mejor ilustrada por las fuentes documentales de que disponemos. Mejor ilustrada, sí; bien ilustrada, no: conviene señalar en seguida las insuficiencias. En la región que he elegido los documentos de archivo del siglo XIII son, en primer lugar, poco numerosos y, sobre todo, los documentos de este tipo revelan lo que yo llamaría una envoltura jurídica, una envoltura abstracta incapaz de mostrar la realidad de los comportamientos. Pongo un ejemplo: un caballero del siglo XII se casa, hace escribir por un profesional de la escritura el acta de donación mediante la cual cede a su esposa la tercera parte de lo que posee. Creemos percibir la realidad y creemos poder afirmar que la mujer casada poseía en esta época una amplia autonomía política. Pero esto significa olvidar que en la realidad ella no detenta, mientras su marido está vivo, sino un derecho ficticio, un

derecho potencial, y que, cuando él muere o cuando la rechaza o la repudia, son otros hombres —su hijo, su padre, sus hermanos— quienes, por regla general, se entrometen en sus derechos y los ejercen de forma concreta, pero jamás ella.

Otra categoría de documentos presenta el mismo inconveniente: enmascarar la realidad concreta bajo el velo de la ideología. Hablo de los textos normativos, de los códigos, de las reflexiones sobre la moral; estos textos son muy abundantes durante el siglo XII en la Francia del Norte. Allí se realizó entonces todo un trabajo intelectual sobre el matrimonio que condujo a reflexionar, con toda seguridad, acerca de la situación de la mujer, toda una investigación llevada a cabo por los intelectuales tanto en las escuelas, particularmente en París, como en otros medios, por ejemplo en los monasterios cistercienses: nos quedan cantidad de escritos teóricos que han sido muy bien estudiados por los historiadores de la teología, de la moral o del derecho canónico. Sin embargo, la información que dichos textos ofrecen es, diría yo, fría. Refleja también un marco imaginario y disimula lo que ese marco contiene: lo concreto, lo vivido.

En definitiva, las fuentes de información más abundantes son, de lejos, las obras literarias. Las más abundantes y las más seguras. Con todo, su testimonio está muy deformado: en primer lugar —y este primer punto parece muy importante— todos estos textos están escritos por hombres. Ciertamente, existen algunas mujeres que escriben: María de Francia, por ejemplo, ha escrito, y lo que ha escrito no es despreciable, pero resulta, sin embargo, muy discreto; Eloísa también, pero no es menos cierto que tal vez las cartas de Eloísa han sido escritas, o al menos reescritas, por el mismo Abelardo, en cualquier caso por un hombre. Sea como sea, estas pocas voces femeninas están totalmente ahogadas por un coro masculino superabundante, atronador: son voces de hombres. Y, lo que es más grave para la investigación histórica, esos hombres son hombres de iglesia, es decir, hombres para los cuales el estado matrimonial, en la época de la que hablo, el siglo XII, está negado y de los cuales se piensa que viven alejados de las mujeres. Yo añado que estos curas, estos monjes que hablan de la mujer



«...ESTAS POCAS VOCES FEMENINAS ESTÁN TOTALMENTE AHOGADAS POR UN CORO MASCULINO SUPERABUNDANTE, ATRONADOR: SON VOCES DE HOMBRES. Y, LO QUE ES MÁS GRAVE PARA LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA, ESOS HOMBRES SON HOMBRES DE IGLESIA...»

se conducen con más rigor en sus posiciones a causa de las presiones procedentes de las sectas heréticas, cuyas repugnancias respecto a la sexualidad son aún más vivas que las suyas.

Escritas por hombres que, en su inmensa mayoría, son hombres de iglesia, estas obras literarias ofrecen una imagen de la condición femenina deformada por el peso de los prejuicios ideológicos. Ese es el caso evidentemente de la literatura hagiográfica, de las vidas de santos. Esta literatura reviste un grandísimo interés para el historiador; refleja, de manera particular, una progresiva sensibilización, durante el siglo XII, hacia el problema femenino: se observa entonces cómo determinadas figuras de la mujer invaden el campo de la devoción, de la espiritualidad, y cómo la literatura edificante cuenta cada vez más historias de mujeres. Dichas historias han favorecido la implantación de nuevas actitudes mentales, de nuevas formas de comportamiento; han servido de engarce entre las reflexiones de los teólogos y de los moralistas y la práctica corriente. El sistema moral ilustrado por estos escritos, por estas vidas de mujeres santas, está construido en función de dos figuras femeninas opuestas: la figura de María, que encarna los valores de la virginidad, de la maternidad, e incluso, a medida que progresa la mariología, los de la conyugalidad; del lado contrario, la figura de Eva, que representa lo negativo, la parte maldita, la perversidad natural de la mujer y su rebeldía frente a una posición en la que el creador ha colocado a la mujer, una posición de sumisión cuasi-feudal respecto de aquel que ella misma llama su «dominus», su dueño o su «señor», es decir, su señor, su marido.

Los presupuestos ideológicos intervienen de manera no menos poderosa sobre la literatura de diversión en lengua vulgar, cuyas producciones en el Norte de Francia han sido por lo general realizados también por hombres de iglesia. Pero la presión procede de una ideología completamente diferente, no eclesiástica sino profana, y, por lo tanto, muy marcadamente masculina. Esas obras, en efecto, están compuestas para un público cuyo elemento dominante está constituido por solteros a los cuales se designa con una palabra latina, «juvenes» —voy, excúsenme, a hablar a veces en latín, pero es que

trabajo sobre unos textos que están escritos en dicha lengua y haré ante ustedes como una operación de exégesis, pues estoy obligado a volverme hacia las palabras—, «jóvenes», es decir, adultos que son caballeros pero que no están casados y que forman la parte arrebatadora, tumultuosa, de la sociedad cortés; la literatura de la que hablo responde a los deseos de estos hombres sin esposa, celosos de los que tienen una; para complacerles, esta literatura presenta a la mujer como una presa, como un objeto, como el objeto de una cacería, una cacería que, junto con la guerra y la caza propiamente dicha, constituye la principal diversión de estos guerreros.

En esta literatura, los personajes femeninos, los cuales siempre resultan secundarios y cuyo papel es simplemente el de evidenciar el valor de los varones, de los hombres, se clasifican en dos categorías principales: de un lado, aquellas a quienes se llama vírgenes, es decir, las hijas no casadas, esas hijas muy complacientes de quien los caballeros errantes disfrutaban de pasada durante las etapas de sus peregrinaciones; la otra categoría está constituida por las damas —«dominae»—, es decir, las esposas de aquellos hombres casados con las que los jóvenes jugaban a apoderarse en unas competiciones que yo me atrevería a calificar de deportivas, unos ejercicios lúdicos, unos ritos de parada amorosa que los historiadores de la literatura han denominado «amor cortés» y que en aquella época se los llamaba «la fine amour», un juego en el que el señor, el dueño de la corte, es en realidad el conductor y del que se sirve para mejor domesticar a los solteros de su casa.

Aquí pues, también, un testimonio deformado, de tal modo que el mejor de los testimonios procede de otro tipo de obras literarias, de la literatura genealógica, de la literatura familiar que se ha expandido muy ampliamente en la región de que me ocupo durante la segunda mitad del siglo XII. Es sobre lo que queda de esta producción literaria donde yo he trabajado en parte y es de ella de donde proceden la mayor parte de los datos que aquí utilizo ante ustedes. No conservamos más que algunos restos de esa literatura, algunas obras que se han salvado por casualidad; me baso especialmente en tres textos: el que ha sido escrito a orillas del

Loira en honor de los señores de un importante castillo, el de Amboisse, el que ha sido escrito en honor de los condes de Guines, un pequeño principado de la frontera de Flandes, y el que ha sido escrito en honor de los condes de Hainaut en un principado más grande. He aquí situados en el espacio los puntos de luz. Hago dos observaciones: todos los autores de estos textos son aún eclesiásticos, de forma que lo que escriben no escapa completamente a la empresa de la ideología clerical. Sin embargo, estos clérigos son servidores, están al servicio de los señores laicos, son dóciles, quieren complacer a quien los mantiene, a quien los alimenta, y dicen, por consiguiente, lo que aquél desea oír; su obra refleja directamente el punto de vista de la aristocracia laica. Segunda observación: estas obras han sido compuestas en honor de una familia; el sistema de valores al que se refieren está construido sobre lo que constituye el marco fundamental de la sociedad aristocrática y el marco de todos sus comportamientos verdaderos, lo cual me interesa al hablar de las estructuras de parentesco.

Por lo tanto, voy a comenzar el análisis global de este sistema de valores tal como se transparenta a través de este género de documentos para situar lo que luego diré sobre la condición de las mujeres.

Primer punto: en este sistema de valores, la mujer siempre está subordinada. Está —debe estar— siempre bajo el poder de un hombre, que es su padre, su marido, su hermano, su hijo, pues nunca se pertenece a sí misma. Está siempre sometida y estaría tentado a decir que esclavizada, siendo, ciertamente, de esta palabra, de la palabra latina muy clara «servire», que un obispo inglés de finales del siglo XI se sirve, en una descripción que hizo de la organización de la sociedad, para hablar de las mujeres; dice que «ellas tienen un marido y lo sirven». Sólo tienen importancia social si están casadas, pero, en el matrimonio, están esclavizadas.

Segundo punto: por parte de los hombres que la dominan, la mujer es, principal y simultáneamente, un objeto de desprecio y un motivo de temor. Desprecio, porque todos los valores positivos de este sistema son valores viriles, masculinos: para excitar el amor propio de estos caballeros, para inducirlos a reponerse, el medio

más seguro —y es el que emplean tanto San Bernardo de Claraval en sus sermones como el rey Felipe Augusto al comienzo de la batalla de Bouvines— consistía en reprocharles que actuaban como mujeres, que son afeminados. Pero, bajo este desprecio, se oculta en realidad otro sentimiento que es el miedo a las mujeres, sentimiento que a mí me parece que es uno de los componentes mayores de la psicología masculina en aquella época y en aquella sociedad: los hombres ven a la mujer como un ser peligroso, ante todo porque era desconocida. No olvidemos que todos aquellos hombres, al cumplir como mucho los siete años, han sido separados de su madre, de sus hermanas, arrancados del universo femenino en el que habían sido educados hasta esa edad, completamente cortados; la mujer también se considera peligrosa porque se la cree más inflamada por el deseo que el hombre, abrasada de ardor sexual, siempre insatisfecha y, por consiguiente, devoradora, agotadora; aparece también peligrosa porque se la juzga pérfida por naturaleza, empleando armas solapadas —el sortilegio, el veneno—, portadora de muerte: el temor de los maridos a ser asesinados por su mujer. Cuando una mañana se descubre a un marido muerto en su cama a causa de una enfermedad desconocida, en seguida se dirige la sospecha hacia la mujer. ¿Por qué actúa así? Porque es adúltera, pues las mujeres —sensuales, pérfidas— son juzgadas como inclinadas por naturaleza al adulterio; ese es el gran peligro para la familia: los hijos que va a traer al mundo ¿son verdaderamente de su marido?, ¿no son de otro hombre?, ¿no son intrusos que vienen, reclamando una herencia a la que no tienen derecho, a interponerse entre los verdaderos herederos y el difunto?

Tercer punto: en este sistema de valores, la función casi exclusiva de la mujer es la de parir, la de hacer chiquillos. Su papel social, el de mezclar la sangre de una familia con la sangre de otra. Digo bien sangre, pues es acerca de esa cosa concreta sobre la que piensan los hombres de esta época; piensan en la sangre como un vínculo, como un agente transmisor: por la sangre se transmiten, en primer lugar, las virtudes y, de forma particular, ese valor fundamental que es la nobleza y las cualidades genéticas que

—si es que puedo decirlo así— la acompañan; por la sangre se transmiten además derechos sobre una herencia: la mujer que ha abandonado su casa para entrar en otra ha llevado consigo, gracias al matrimonio, prerrogativas sobre un patrimonio ancestral, derechos, no obstante, virtuales, dado que sólo llegarán a ser verdaderos y reales si no tiene ningún hermano, si es la primogénita de las hermanas.

Cuarto punto: la mujer, por esta razón, representa un valor muy importante. La mujer es una pieza maestra en un juego, en una estrategia, en la política matrimonial de las familias. Dicha política es muy simple: el objetivo de los dirigentes de las familias aristocráticas consiste, en primer lugar, en casar a todas las hijas, diseminarlas, plantarlas en otras casas a fin de, por su intermedio, aliarse a dichas casas y, de manera más especial, por sus hijos, los cuales estarán vinculados a la familia materna por los más estrechos lazos afectivos, los más fuertes, aquellos que unen a los sobrinos con su tío materno. Pero este primer objetivo resulta difícilmente alcanzable en la medida en que la otra cara de la política familiar, la de casar pocos solteros, algunos solamente e incluso uno solo —que es el primogénito—, determina un desequilibrio entre la oferta y la demanda de solteras; la consecuencia de este estado del mercado matrimonial es que, durante mucho tiempo, los casamenteros del muchacho tienen la opción de escoger y encuentran para él una esposa de rango superior: lo normal es casarse con una mujer más rica y noble, lo cual no deja de tener una repercusión psicológica en el seno de la pareja.

He aquí el marco de conjunto, he aquí el sistema de valores que determina la situación concedida a la mujer en esta sociedad. Planteo ahora la siguiente cuestión: ¿qué podemos percibir de dicha situación? Partiré de uno de los tres textos que he señalado brevemente hace poco, del más antiguo, de la historia de los señores de Amboisse que data exactamente de mediados del siglo XII. En este panegírico familiar se elogia a una de las ascendientes, la cual es muy celebrada porque había sido una heredera muy rica; gracias a su matrimonio, la fortuna de la familia se dobló. Esta mujer, dice el autor del texto, poseía cuatro cualidades, cua-

tro virtudes (emplea cuatro palabras latinas que trataré de traducir al francés, perdóneme por no hacerlo al español): una hija piadosa, sumisa, una esposa repleta de sensatez, una ama de casa clemente y, en fin, una madre útil. A través de estas ocho palabras se descubre cuál era, en una cultura totalmente asfixiada por la dominación de los varones, el modelo de las virtudes femeninas. Esas ocho palabras van a servirme de guía en esta difícil exploración.

Hija piadosa: la mujer nace como hija, es decir, nace bajo el poder de un padre y debe ser «pía» como dice la palabra latina, es decir, sometida a ese padre. Debe cumplir hacia él deberes de sumisión y debe, en particular, aceptar sin discusión la elección que él hará de su marido; esto es lo que cuenta, esto es lo que se piensa en seguida que nace una hija de la casa, su vocación de llegar a ser esposa, de ser entregada a otra familia: así es como ella desempeñará su papel en la configuración social. ¿Debe esta hija ser virgen para alcanzar todo su valor matrimonial? Pregunta: ¿exalta esta cultura la virginidad femenina de forma particular? Existen testimonios contradictorios sobre este punto: el de las novelas de caballería, que sacan a escena hijas muy fáciles, aunque no del todo salvajes, pero, por otro lado, están las muy rotundas celebraciones de la virginidad, y no me refiero únicamente a las que provienen del discurso de los curas y de la referencia a la Virgen María: en los escritos familiares que analizo debo destacar la insistencia, cuando se describen las ceremonias nupciales, en la virginidad de la desposada. Toda boda es normalmente una desfloración. Observo también las precauciones para conservar la integridad de la virtud de las hijas de la casa: en la historia de los condes de Guines se halla una descripción de la mansión aristocrática en la cual todo se ordena en torno a un centro, la alcoba de los padres, el dormitorio del señor y de la dama, la única cámara matrimonial existente en la casa al no haber en ella ninguna otra pareja legítima. Al lado se encuentra la habitación donde, hasta los siete años, vigiladas por las nodrizas, las niñas son educadas conjuntamente; luego, los muchachos son separados de las muchachas y éstas se custodian en un dormitorio común muy protegido y situado en la planta su-

perior, que nunca —sobre todo por la noche— deben abandonar; es algo así como una reserva donde se las encierra y donde permanecen hasta el matrimonio, hasta las bodas. Este encastamiento continúa hasta la muerte para aquellas que no llegan a casarse: en el interior de cada casa noble, o cerca de ella, se encuentra establecido un pequeño monasterio de mujeres; la abadesa es una tía que no ha sido casada y que guarda un pequeño rebaño compuesto por las solteras de la casa. He aquí, pues, algo que nos hace pensar que la virginidad es considerada como un valor. No obstante, la moral laica impone hacer cualquier cosa para que las muchachas lleguen a ser mujeres: por ejemplo, en la novela de Tristán e Isolda, cuando Tristán e Isolda se separan y deciden abandonar el bosque para reiniciar una vida normal, él decide irse a educar futuros caballeros y ella se va a casar a damiselas pobres, es decir, a darles el dinero necesario para que puedan ser tomadas por un hombre, para que tengan más opciones de entrar en la conyugalidad que es su estado más conveniente.

Esposa repleta de sensatez: ser esposa constituye para una mujer su destino natural. La doctrina de la Iglesia, sobre todo en la alta aristocracia, se admite particularmente ahora que basa la validez del matrimonio en el consentimiento de los dos esposos y, por consiguiente, en el de la doncella. Se requiere, se desea, que este consentimiento se vea expresado incluso cuando la doncella es aún muy joven, incluso —puesto que los compromisos matrimoniales se adquieren muy temprano— cuando es tan pequeña que no sabe ni hablar: en uno de estos textos se ve una escena muy curiosa en la que se trae en medio de la asamblea a una niña muy pequeña para hacerle esa pregunta; como la niña aún no sabe hablar, se sonríe y entonces todo el mundo dice: «¡Ya está, ha consentido!». Es necesario este consentimiento. El principio consiste en la libertad que una muchacha tiene para casarse. En realidad, ¿cuáles son los verdaderos derechos? En un determinado texto hagiográfico, *La Vida de San Arnoldo*, que data de principios del siglo XII, aparece una doncella indócil que rechaza el marido elegido por sus padres y que amenaza con suicidarse si no le conceden en matrimonio al que ella



«...LA MORAL LAICA IMPONE HACER QUALQUIER COSA PARA QUE LAS MUCHACHAS LLEGUEN A SER MUJERES: POR EJEMPLO, EN LA NOVELA DE TRISTÁN E ISOLDA, CUANDO TRISTÁN E ISOLDA SE SEPARAN Y DECIDEN ABANDONAR EL BOSQUE PARA REINICIAR UNA VIDA NORMAL, ÉL DECIDE IRSE A EDUCAR FUTUROS CABALLEROS Y ELLA SE VA CASAR A DAMISELAS POBRES...»

ama; los padres ceden. Pero la doncella, en tanto que sumisa, «pia», acepta casi siempre. Por lo demás, como acabo de decir, el pacto matrimonial se cierra siendo ella todavía muy joven. Poseemos ejemplos que son arrebatadas con un solo año de edad por la familia de su novio para ser educadas en la casa a la que deben aportar la sangre y el derecho que las convierte en un buen partido. La doncella es, por consiguiente, un objeto y yo diría que un objeto de intercambio: es codiciada y cortejada por todos aquellos jóvenes solteros, codiciada cuando tiene buena suerte. ¿Acaso no es tomada a la fuerza, raptada, robada? De hecho, el temor al rapto es muy sensible en esta sociedad, al menos el temor a esa forma sofisticada del rapto que es la seducción. Llegado a este punto, debo tener en cuenta las paradas amorosas que antes evocaba, el amor cortés, aquel juego de la alta sociedad cuyas reglas se forjan en el país y en la época de los que hablo y que, por otra parte, está muy ligado a otro juego: el torneo, el cual, a finales del siglo XII, aparece como una especie de exhibición, como una feria de posibles maridos, de todos esos muchachos que vienen a demostrar su fuerza y su habilidad ante un público femenino, pero, sobre todo, ante los casamenteros, los donantes de mujeres, que allí enjuiciaban sus cualidades. Un hecho notable es la transferencia de los ritos del amor cortés al interior de la estrategia matrimonial: según los más antiguos poemas que lo describen, este juego —que, por principio, era anti-matrimonial, extra-matrimonial— consistía en apoderarse de la esposa de otro; sin embargo, en el último tercio del siglo XII, la evolución de la literatura cortesana muestra cómo el ritual de la seducción se sitúa entre los procedimientos preparatorios del matrimonio: la mujer elegida no es la dama, la mujer casada, sino la doncella; la parada amorosa se despliega en torno a la joven soltera. La exacta significación sociológica de estas mimicas amorosas está perfectamente ilustrada por un pasaje de la historia de los condes de Guines: el hijo primogénito del conde llevaba mucho tiempo buscando esposa; he aquí que se presenta un maravilloso partido: la heredera del conde de Boulogne; ésta había estado ya dos veces casada, dos veces viuda; aunque ha dejado de ser adolescen-

te, es una heredera y se inicia el amor entre él y ella. Un juego: ¿se trata de amor verdadero o de amor simulado? El cronista no tiene ninguna duda: la mujer se divierte, es frívola, es embustera; por lo que a él respecta, puesto que es hombre, prudente, astuto, se trata de un simulacro dado que —añade el cronista— lo que quiere conseguir es la tierra, la propiedad del condado de Boulogne. La seducción como medio de apoderarse de una mujer, es decir, de sus derechos. En este caso concreto, se trataba de una viuda, de una mujer sin padre, sin hermanos, más dueña de sí misma; pero, de ordinario, la doncella no era conquistada, seducida; normalmente, era entregada. El personaje del caballero raptor, seductor, es un personaje imaginario; vive en esta literatura de ilusión construida para compensar las frustraciones de los jóvenes caballeros forzados a un prolongado celibato por la política familiar, en la que el matrimonio normal en aquella sociedad brutal, militar, no es consecuencia de un rapto sino de un contrato, de un acuerdo, de un pacto: normalmente la doncella es solicitada por el padre del joven y es entregada por sus padres, por su padre, o, más frecuentemente, por su hermano, dado que los padres mueren jóvenes. Así entra en otra casa. ¿A qué edad? Lo más pronto que se puede: la boda es posible desde los doce años, esta es la edad normal de las bodas. Al término de la ceremonia nupcial —de una ceremonia cuyo principal oficiante en esta época no es aún el cura, que no interviene hasta el siglo siguiente; por el momento, es el padre quien desempeña el primer papel en este ritual—, la doncella entra en una cama donde pasa a poder de otro hombre. Poder, en efecto: es esposa, pero, según el modelo moral al que me refiero, debe ser complaciente y, una vez más, sumisa. Ella abandona a su marido la gestión de sus bienes personales, su cuerpo; debe cumplir el deber conyugal hacia su marido, el «debitum conjugale». La vida de una santa de Flandes, que data de finales del siglo XI, celebra el martirio de una esposa derrotada sin embargo al dar el paso capital de la unión de los cuerpos; celebra a la vez en la heroína del relato el pudor y la obediencia: cuando su esposo la acaricia, vacila al principio, pero luego, temerosa, obediente, sumisa, se plega. Cuando en la cró-

nica de los condes de Hainaut se alude a un joven que no usa su derecho, que respeta el pudor de su mujer, el cronista no se abstiene de condenarla. En el matrimonio, pues, el amor físico, pero ¿amor a secas? Los textos literarios que me informan insisten de forma muy clara sobre el amor conyugal. En esto se hacen eco de las obras de la literatura de diversión en lengua vulgar en las cuales el lugar concedido al amor, en el interior de la pareja, se amplía progresivamente en el último tercio del siglo XII. Insisten mucho igualmente sobre la fidelidad del marido; estas gentes de iglesia que escriben en honor de su patrón y para exaltar las virtudes y los defectos de los que aquel se siente orgulloso conceden también un amplio espacio, en los retratos de los héroes, vivos o muertos, de la familia, a la vivacidad sexual: evocan una sexualidad inconexa y fecunda y, de esa forma, aparecen muy complacientemente enumerados los bastardos del conde de Hainaut o del conde de Guines; es la prueba de que esta sociedad sitúa en la cima de los valores viriles, es decir, en la cima de todos sus valores, las proezas sexuales; es la prueba también de que existe, para uso de los hombres de la alta aristocracia, otra categoría de mujeres, diferentes de aquellas con las que se casan legítimamente: mujeres que no están destinadas a ser «uxor», esposa, sino «amica», «amie», como dice el francés del siglo XII; compañeras generalmente temporales, aunque en algunos casos se percibe que esas uniones han durado largos años. Estas compañeras no son prostitutas ni sirvientas: la literatura de elogio que utilizo las describe ante todo como bellas, luego como vírgenes y frecuentemente como doncellas nobles. Y a menudo, cuando dicha literatura es más precisa, se descubre que muchas veces son las bastardas de la familia, en particular las muy numerosas hijas de los tíos canónigos; forman como una especie de reserva, de vivero, para el despliegue de una sexualidad doméstica, seguramente endógama. Sin embargo —y esto es muy importante— dichos textos se esfuerzan en señalar rotundamente que los varones no se entregan a ese placer más que cuando no tienen esposa, sea antes de su matrimonio, sea después de su viudez, pero nunca mientras están casados, o al menos entonces no

resulta decente hablar de ello. Según el sistema de valores que intento reconstruir, según la moral caballeresca, tal como es proclamada a finales del siglo XII en el Norte de Francia, el marido usa plenamente de su esposa pero no usa de otra mujer mientras que tiene esposa.

Sumisa, esta esposa debe ser honrada: en efecto, la mujer accede a una cualidad superior a través del matrimonio, se vuelve dama, «domina» —este es el tercer sustantivo—, es decir, la palabra lo expresa plenamente, adquiere un poder, pero un poder ficticio, de juego, lúdico, aquel que hace que los jóvenes, los célibes, se arremolinen en torno a ella. Adquiere el poder real de dominar el interior de la casa, de reinar sobre las reservas alimenticias y sobre la parte femenina de la domesticidad. Pero no conviene que abuse de ese poder: es por esta razón por lo que el texto que utilizo añade al sustantivo dama el epíteto «clemens», la dama debe ser clemente, misericordiosa. Debe introducir, como hizo la Virgen con Cristo, la dulzura en el oficio señorial: deberá ser en la casa el instrumento de la mansedumbre. No siempre lo es, pues no faltan ejemplos en todas las obras literarias que estudio de mujeres violentas, que azotan a muerte a sus sirvientas y que resultan imposibles para su marido. Pero, en fin, tienen un poder, un poder femenino, y si la mujer se eleva un grado por el matrimonio, se eleva aún un grado más por la maternidad. Es por ello por lo que se la casa, es por esta razón por la que se la desposa, es por esta razón por la que se realiza, y las dos morales —la de los eclesiásticos y la de los laicos— concuerdan a la perfección sobre este punto. Lo ideal será que sea fecundada en la noche misma de sus bodas. En la práctica, los embarazos son repetidos, incessantes; los relatos que utilizo no permiten calcular el intervalo entre los nacimientos pero sí dejan ver que son muy numerosos. Todos estos relatos genealógicos demuestran cómo las facultades de procreación de las esposas eran explotadas a fondo por su marido en este nivel de la sociedad, que sus mujeres —las cuales no amamantaban a sus hijos, sino que los confiaban a nodrizas— estaban constantemente preñadas y que terminaban muriéndose, completamente agotadas, en un último

parto. Explotación a fondo, a muerte, de la fecundidad de la mujer, es decir, de su utilidad.

Las dos últimas palabras de este elogio son una «madre útil». ¿Útil para quién? Para su familia, que se sirve de ella todo lo que puede, casándola, volviéndola a casar si se convierte en viuda, es decir, disponible para un nuevo trato. Pero útil, sobre todo, para la familia en la cual ha entrado y que espera que ella asegure su prolongación, que engendre varones, portadores de una nueva simiente; la mayor inquietud de la esposa de esta época es ser estéril, o juzgada estéril puesto que nadie imaginaba entonces que el marido pudiera ser responsable de la esterilidad de la pareja; esta ansiedad explica la preferencia por ciertas peregrinaciones lejanas, las peregrinaciones, por ejemplo, que los caballeros del Norte de Francia que tenían una esposa infecunda emprendían hacia Saint-Gilles, a orillas del Ródano, casi al borde del mar Mediterráneo, pues Saint-Gilles curaba esta imperfección a las mujeres. Ansiedad, porque infecunda, es decir, inútil, la mujer era rechazada, repudiada, si bien en la más alta aristocracia, en esta capa muy elevada, como lo demuestra el ejemplo, la costumbre tendía, en el tramo final del siglo XII, a que desapareciera el repudio de la esposa por esa única razón.

Pero sucede, a pesar de todo, que algunas mujeres terminan alcanzando la plenitud del poder femenino: son aquellas que han sobrevivido a las sucesivas gestaciones, son aquellas que, en una palabra, han enterrado a su «dominus», a su dueño, situación que se produce a veces dado que la existencia de estos guerreros no estaba exenta de peligro. Entonces —y, sobre todo, cuando ellas proceden de una familia rica y han aportado mucho, al casarse, a la casa en la que han ingresado— ejercen una verdadera dominación, un dominio moral sobre el primogénito de sus hijos, que normalmente debe pedirle consejo, un dominio brutal sobre la esposa de su hijo primogénito. Estas mujeres son verdaderas damas, son matronas. Mas no llegan a esta posición de potencia sino muy entradas en años, «pleines de jour» como dice uno de los textos que empleo, lo bastante viejas como para ser despojadas de su feminidad: es precisamente la virilidad lo que celebran en estas mujeres los

escritores que las elogian; se convierten en hombres al envejecer y es en calidad de tales, encarnando virtudes viriles, como la mujer se hace reconocer un verdadero poder por esta sociedad dominada por los hombres.

Concluyo con esta última observación: en la región que considero —siendo el mundo medieval muy diverso no sé si las cosas pasaban de la misma manera en otras partes y concretamente en el país donde hoy me encuentro—, en este Norte de Francia, en el sector social sobre el cual he concentrado mis observaciones —no estoy seguro si las cosas pasaban de la misma manera en el pueblo—, la mujer alcanza su más alto precio en los dos extremos de su existencia, cuando, antes de los doce años, resulta apta para lanzarla al mercado matrimonial y cuando es elevada por su edad al rango de los hombres, es decir, en los dos momentos en que es sexualmente inofensiva, cuando aún no mete miedo a los hombres y cuando ha dejado de asustarlos, en las posiciones de extrema juventud y de extrema vejez, cuando, subrayémoslo bien, su inquietante feminidad se encuentra reducida a los ojos de aquellos varones —de quienes me llega todo cuanto sé de las mujeres— a su más simple expresión.

Les agradezco su atención■

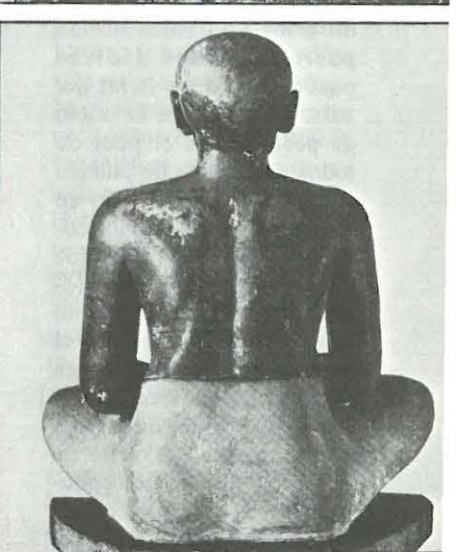
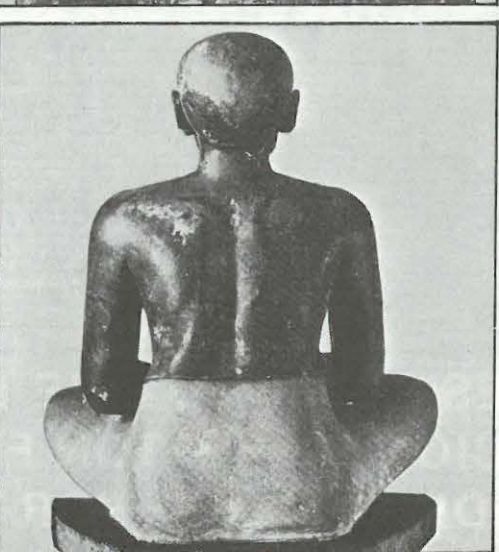
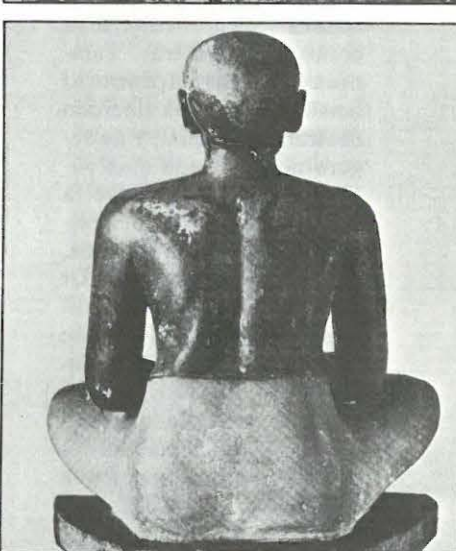
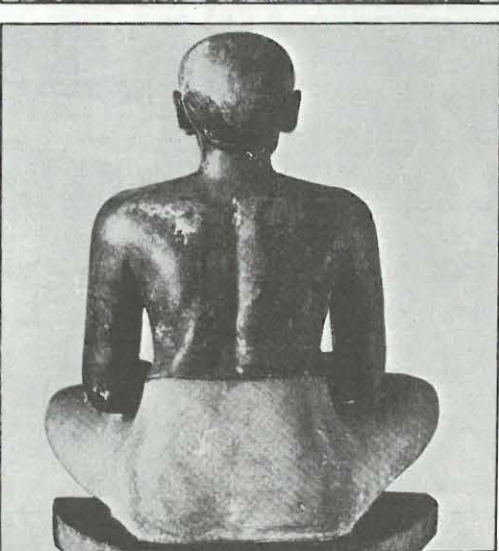
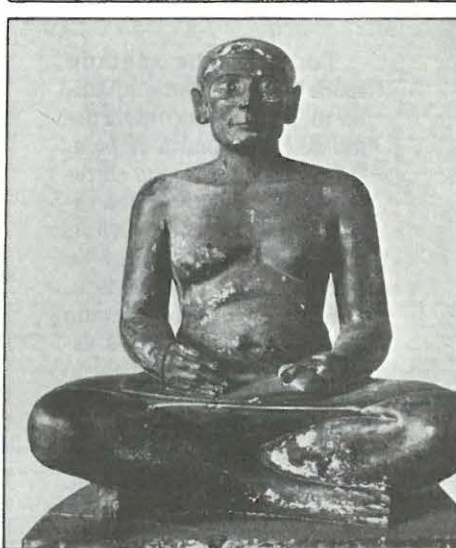
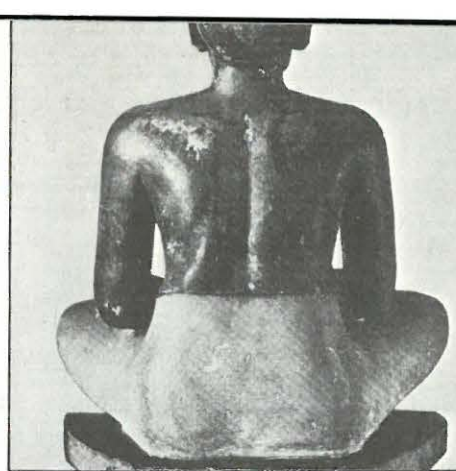
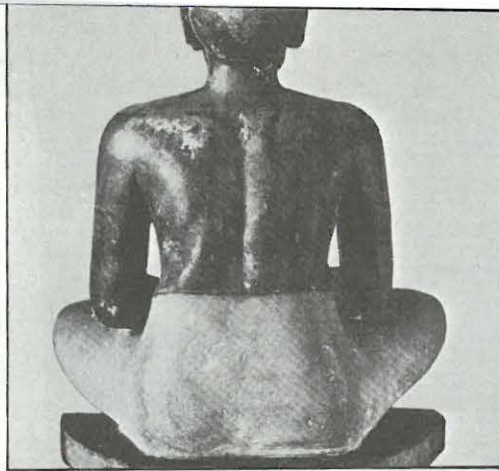


Texto de la conferencia que, organizada por el Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Granada en colaboración con el Institut Français du Sud / Servicio Cultural de la Embajada de Francia en España, pronunció Georges Duby, Professeur del Collège de France, el 24 de octubre de 1986, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada.

Transcripción (revisada por el autor): François LENTZ (Departamento de Filología Francesa, Univ. de Granada).

Traducción: Rafael G. PEINADO SANTAELLA (Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Univ. de Granada).

«LA MUJER ALCANZA SU MÁS ALTO PRECIO EN LOS DOS EXTREMOS DE SU EXISTENCIA, CUANDO, ANTES DE LOS DOCE AÑOS, RESULTA APTA PARA LANZARLA AL MERCADO MATRIMONIAL Y CUANDO ES ELEVADA POR SU EDAD AL RANGO DE LOS HOMBRES».



Todo escriba sentado reúne un hieratismo añadido al presupuesto hieratismo de la estatuaria egipcia. Es como si desde una entregada placidez, el escriba esperara la orden del señor, en la confianza de que su escritura le complazca. Hay en ese escriba sentado una autosatisfacción de esclavo privilegiado y así lo razona uno de ellos en un fragmento del papiro dirigido a su hijo, joven aprendiz de escribidor en una escuela de escribas. «Yo he considerado que el trabajo manual es violento: entrega su corazón a las letras. También he contemplado al hombre que se ha liberado del trabajo manual, y de seguro no hay nada más valioso que las letras. De la misma manera que un hombre se zambulle en el agua, igualmente debes descender a las profundidades de la literatura egipcia... He visto al herrero dirigiendo su fundición y al metalúrgico ante el horno encendido: sus dedos son como la piel del cocodrilo y huelen peor que los huevos de pescado. ¿Y el carpintero que trabaja o sierra la madera? ¿acaso puede descansar más que el labriego? Sus campos son la madera, sus instrumentos de trabajo el cobre. Al descansar por la noche sigue trabajando más que sus brazos durante el día. De noche enciende la lámpara... El destino del tejedor que trabaja en la habitación cerrada es peor que el de la mujer. Sus piernas están dobladas, encogiéndose el pecho, sin que pueda respirar libremente. Si un solo día deja de producir la cantidad de tela que le corresponde, es golpeado como el lirio en el estanque. Sólo comprando a los vigilantes de las puertas con sus dádivas puede llegar a ver la luz del sol... Te digo que el oficio de pescador es el peor de todos; realmente no pueden subsistir con su trabajo en el río. Se mezcla con los cocodrilos y si le fallan los bloques de papiro, debe gritar para pedir socorro. Si no le dicen donde se halla el cocodrilo, el miedo ciega sus ojos. Realmente no hay mejor ocupación que la del escriba, que es la mejor de todas. El hombre que conoce el arte de escribir es superior a los demás por ese simple hecho y eso no puede decirse de las otras ocupaciones de las que te he hablado. Realmente todo trabajador reniega de sus compañeros y en cambio nadie le dice al escriba: 'Ara los campos de ese hombre' ... Un día que pases en la clase es mejor para

ti que una eternidad fuera de ella; los trabajos que hagas allí perdurarán como las montañas... Verdaderamente la diosa Rennit está en el camino de Dios. Es el sostén del escriba tanto en el día de su nacimiento como cuando, habiéndose convertido en hombre, entró en la Cámara del Consejo. Realmente no hay escriba que coma los manjares del Palacio del Rey (¡vida, fuerza, salud para él!)).»

John D. Bernal, en su *Historia Social de la Ciencia*, apostilla: «... los trabajadores de cuello blanco o por lo menos de falda blanca, se consideraban moral y prácticamente superiores, a pesar del intenso trabajo que representaba la escritura y los complicados sistemas de cálculo de la civilización primitiva». En el instante en que el escriba sentado se preocupa por el porvenir de su hijo, que es el porvenir de su casta, ya han pasado suficientes siglos de organización social y de división social del trabajo para llegar a la lucidez individualista y corporativista del viejo escriba. Ha aprendido a escribir en cuclillas, a ver a sus señores y al mundo desde las cuclillas y conoce la ventaja que le otorga ser poseedor del lenguaje como instrumento, con una significación convenida por los señores o por los brujos. Ha de utilizar el código para perpetuar el sistema: en realidad el escriba sentado es un reproductor de ideas y las palabras no le pertenecen. «Las palabras tienen dueño», aseguraría muchos años después un personaje de *Alicia en el país de las maravillas*.

En la Grecia antigua ya se convenía que la especialización del brujo de las palabras fuera peligrosa para los demás brujos y para los fines del poder. Ya temían que el escriba pudiera levantarse tras rechazar el mero papel de reproductor de ideología y crearse Prometeo, el que roba la palabra o el fuego del saber a los dioses para dárselo a los hombres. El mito de Prometeo hace referencia exacta a la osadía del héroe robando el fuego a los dioses para dárselo a los hombres y dotarles así de un instrumento de transformación que les liberaba de la dependencia de los dioses. Esconde el uso que del saber y de sus códigos herméticos hacían las castas privilegiadas para mantener sus privilegios: el saber y la posibilidad de transmitirlo o modificarlo, era un modo de perpetuar o no una deter-



André Breton, por H. Cartier-Bresson

«NO ES EXTRAÑO QUE ESTA TOMA DE POSICIÓN DE BRETON FUERA JALEADA INMEDIATAMENTE POR TROTSKY, FINÍSIMO DEGUSTADOR DE LA LITERATURA DE SU TIEMPO E IMPLACABLE FUSTIGADOR INCLUSO DESDE EL PODER DE LOS DOGMÁTICOS PARTIDARIOS DE LA "CULTURA PROLETARIA"».

minada organización de la sociedad. Y no sólo «el saber», sino la simple mirada sobre lo existente traducida en palabras mediante la literatura, podía ser enemiga del orden establecido. Platón previene a los señores de la ciudad sobre las disidencias de los poetas y les incita a que, por las buenas o por las malas, entren en la razón del estado-ciudad: «Cuando el poeta haya escrito bellos versos que provoquen nuestro entusiasmo y aplauso, el legislador ha de persuadirlo —y tiene que recurrir a la coacción si la persuasión no lo consigue— para que emplee sus rimas y sus acordes en hacer sabios los gestos y los cantos de la gente; virtuosos en todos los aspectos, para conseguir una obra de sana razón». Ya por entonces no todos los escribas están sentados como Isócrates, que felicita a Alejandro porque no se presta a debate, ya que el jefe no debe discutir con los conciudadanos. Zoilo de Anfipolis fue condenado a la crucifixión por Ptolomeo Filadelfo, ya que había discutido la existencia de Homero, y otro tirano ordena quemar las obras de Protágoras, condenándole así al silencio histórico eterno.

Aunque la connotación del escriba disidente sea reciente, más o menos fijada durante la Ilustración prerrevolucionaria, la Historia ha ofrecido un continuado espectáculo entre escribas sentados y no sentados, entre ese intelectual mero reproductor o avalador directo o indirecto de la ideología dominante y su contrario, el *especialista de la liberación*, al que se ha referido Marcuse. Sacerdotes, latines y campanas por una parte y por la otra el hereje tratando de convertir las ideas de cambio en energía histórica, por el procedimiento de inocular a las masas. Los revolucionarios ingleses y franceses de los siglos XVII y XVIII demuestran el valor de la palabra subversiva de lo establecido y codifican el papel del intelectual crítico, o posibilista hasta que la horca o la guillotina no demuestren lo contrario. El romanticismo añadirá radicalidad al gesto mesiánico del intelectual crítico y los socialismos, utópicos y científicos, le dotarán de una definitiva racionalidad y emocionalidad histórica: la apuesta por el reino de la libertad, una vez superado el reino de la necesidad. Un nuevo cliente histórico legitimaba la función del escriba disidente, un cliente cultural-

mente desvalido, domesticado por las palabras de los escribas sentados al servicio del poder económico, político y religioso, y cuando las palabras no eran suficientes, cuando los escribas se mostraban impotentes para garantizar la integración de las masas proletarias en el sistema, entonces sobaban las palabras y entraban en función los sables y las descargas de fusilería. Ante esta obviedad obscena, la palabra vendida a los dueños de la tierra era tan culpable de las masacres, como el sable de la tropa.

Fueron muchos los intelectuales que dieron el paso en busca de las filas de la vanguardia del movimiento obrero y se desclasaron, aunque Marx ya previniera sobre la versatilidad de aquellos intelectuales burgueses, transitoriamente desafectos de su propia clase por motivos éticos, estéticos o emocionales. El siglo XX hereda la polémica sobre el subjetivismo o el objetivismo del compromiso intelectual con el movimiento obrero, sujeto contemporáneo de cambio histórico; para unos es una toma de posición populista y redentorista, para otros un acto de racionalidad por cuanto el intelectual se realiza en viaje hacia el progreso y ese viaje sólo lo garantiza el salto cualitativo que representará la revolución socialista y el nuevo protagonismo histórico de la clase obrera. Es decir: un populista se resigna a ayudar a la nueva clase ascendente, aun a costa de perder sus propios privilegios; un intelectual socialista, establece ese compromiso porque su propia realización como intelectual depende de esa nueva verdad que establecerá la clase ascendente.

Con todo, la historia de este debate es la de variados y escandalosos cansancios. La propia vanguardia obrera desconfía de esos avaladores de la verdad y la mentira que han estado al servicio casi siempre de la paralización histórica y la desconfianza se agudiza cuando las ideas de cambio socialista se materializan en la revolución soviética y obligan a una toma de posición, a un compromiso para el que la mayor parte no estaban preparados, prefiriendo entonces un paso atrás en busca de los cuarteles más profesionales o instalarse en el sí pero no o en el no pero sí. Fue Julien Benda uno de los primeros en hablar claro del asunto en *La trahison des clercs*, reflexión sobre el compromiso de los intelectuales que re-

sumía al borde de los años treinta una ya larga consideración sobre el papel histórico de los poseedores del lenguaje: «Puede decirse que, gracias a ellos, durante dos mil años la humanidad ha practicado el mal, pero ha honrado el bien». He aquí un sarcasmo lapidador que es casi tesis y conclusión de *La trahison des clercs* (1927) sobre el sentido moderno del compromiso de los sacerdotes de la cultura. A unos cuantos kilómetros de distancia le daba vueltas al asunto Antonio Gramsci, en la necesidad de enriquecer el frente revolucionario de la clase obrera con el saber y el saber decir de intelectuales desclasados que asumieran la revolución como un hecho de conciencia. Gramsci corregía el esquematismo con el que Lenin había afrontado la cuestión, o quizá se limitaba a adaptarlo a la realidad italiana, donde el fascismo movilizaba a sectores importantes de la inteligencia, al propio Croce en un momento determinado, y era necesario oponerle un frente intelectual solvente interrelacionado dialécticamente con la clase obrera. Para Lenin bastaba con tener una visión de conjunto de la necesidad histórica y una comprensión dialéctica del papel de la represión para poder ser considerado un intelectual, el intelectual que necesitaba la clase obrera. Para Gramsci era necesario reclutar a especialistas de la cultura, que en la vinculación orgánica establecida dentro del partido de clase, modificarían y serían modificados, hasta configurar un poderoso intelectual orgánico colectivo: el partido, capaz de saber, programar y cambiar en mejores condiciones que el frente intelectual de la burguesía.

Mientras Gramsci trabajaba en su laboratorio carcelario, París era una fiesta y era allí donde se escribía el reglamento vigente durante cuarenta años en relación con el «compromiso» del intelectual, los que medían entre *La trahison des clercs* de Benda y *El idiota en familia*, del Sartre postmayo. En aquel París entre dos guerras el compromiso del escriba era sobre todo un gesto.

En 1933, Jean Guéhenno, factotum de la prestigiosa revista *Vendredi*, utilizaba por primera vez la palabra *engagement*, y dos años después, congresos de escritores soviéticos y antifascistas consagraban el compromiso del intelectual y la opción del *realismo socia-*

lista como un compromiso estético revolucionario que implicaba la forma y el contenido de ese compromiso.

* * *

En el París de entreguerras, el personalismo cristiano de los seguidores de Péguy y Mounier, el preexistencialismo latente en Gide y Malraux, el nihilismo crítico de los superrealistas, el marxismo, el mero antifascismo democrático crearon una atmósfera irreplicable para que en ella germinara la teoría del compromiso prometeico del escritor tal como alumbraría años después, cuando la crítica tenía que ayudar a entender por qué y para qué escribían Sartre, Camus, Malraux, Simone de Beauvoir, Marleau Ponty... Incluso un ensayo de René Marie Alberes sobre los grandes escritores franceses de la segunda posguerra mundial se tituló precisamente *La rebelión prometeica de los escritores de hoy*.

Un estudioso norteamericano, Herbert Lottman, se aplicó en su día a un estudio de la atmósfera de aquel París de los años treinta donde se conformaba el *intelectualado* como un sexto poder y descubrió que el fenómeno se producía a un lado del Sena, la *rive gauche*. En sus librerías, en sus salones, en sus bares bullían los Prometeos de toda Europa, construyendo diques de papel frente al avance del fascismo y sintiendo la tentación estética de Oriente, un nuevo Oriente revolucionario que llevaba en sus entrañas el primer modelo de Estado con hegemonía de clase ascendente, la URSS, propuesta de revolución mundial y permanente encarnada en las largas marchas de Mao. En aquel París, en aquella *rive gauche* se estaban fraguando todos los modelos de comportamiento ético intelectual que luego consumiríamos hasta el mayo francés: Aragon o el poeta con alma de comisario político para purgar sus pecados de origen. Malraux o el *condottiero* neorromántico que posa para el gran mural revolucionario hasta que se le cansa el codo; Gide o el clásico que idealiza revoluciones pero que tiene siempre el no es esto, no es esto en la recámara; Sartre o el compromiso con distancia ética y el fatalismo estético (Sartre siempre estuvo esperando la llegada de los bárbaros, desconocedor, quizá, de que ya Cavafis dudaba de esa llegada y de

la existencia misma de los bárbaros). Inventario insuficiente el mío para resumir ese espléndido retablo de personajes que hicieron de París la capital de las ideas del mundo y sobre todo, no lo olvidemos, la conciencia de una evidencia que había formulado un escritor tan frívolo como Lewis Carroll: *las palabras tienen dueño*.

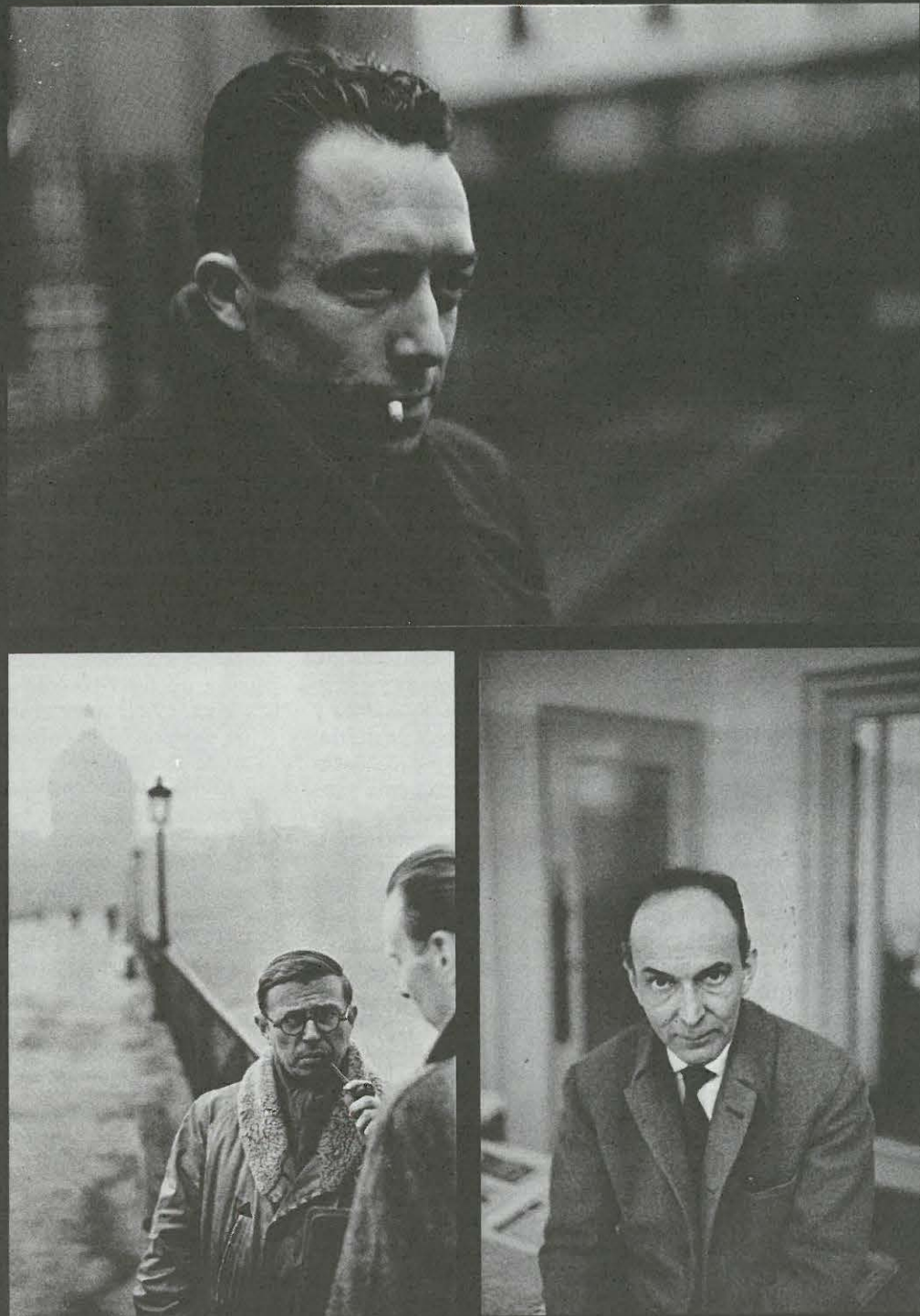
Lottman recoge a ese nuevo frente intelectual en la *rive gauche*, en los años treinta, y no la abandona hasta su inicio de descomposición, que coincide con la crisis de su función. El *voyeur* norteamericano capta los gestos épicos de los años treinta, el compromiso real o remolón de los años de la ocupación alemana y el esplendor en la hierba del existencialismo, de aquellos años en que Sartre y Camus se disputaban los titulares de una selecta prensa del corazón sólo al alcance de los intelectuales. (Tanto les admirábamos y amábamos a distancia que hasta supimos que Simone de Beauvoir había tenido un lígüe con Nelson Algren y que Sartre no había estado a la altura de sus propias teorías: se había desesperado y quizá llorado). Lo indudable es que aquella vanguardia intelectual creó un modelo de conducta, tanto en lo que hizo como en lo que no hizo, tanto en lo que dijo como en lo que se desdijo. El desencanto padecido por la mayor parte de ellos cuando se enteraron de casi todo lo concerniente al stalinismo como ejercicio de barbarie revolucionaria, no les impidió sin embargo a muchos de ellos dar un voto de confianza a un socialismo presumiblemente utópico, y para casi todos ellos lúdico que en ocasiones les obligaba a ensuciarse las manos, no porque el fin justificara los medios, sino porque no había otra posibilidad de Historia que el avance del socialismo, con el stalinismo incluido. La oposición entre lo revolucionario y lo reaccionario no hacía referencia exclusivamente a lo político o lo económico, sino que implicaba toda posibilidad de conciencia y conducta, en lo público y en lo privado, en el avance científico y en la conducta sexual. La época había hecho balance de todas las causas evidentes y aplazadas y el fascismo había sido la respuesta brutal de la burguesía cuando comprendió que perdía la batalla por la hegemonía si respetaba incluso sus propias reglas liberales. El fascismo era la salvación de lo viejo por

una violencia joven. Una mirada, aunque sea ligera, hacia aquel fascinante período de entreguerras mundiales de este siglo (me refiero a las dos guerras mundiales que ha habido hasta ahora) revela la cantidad de evidencias inaplazables, pero aplazadas, que aquellas gentes reunieron, en un esfuerzo de comprensión de la vida y de la historia realmente gigantesco. Cualquier causa hoy reivindicada, sea *individual* o *colectiva*, ya era una reivindicación en los años veinte y treinta, lo que demuestra el reflujo conservador y aplazador que significó la segunda guerra mundial y sus consecuencias: una redivisión del mundo en cotos de caza y el establecimiento paulatino del cilicio del mal menor en torno de las zonas más creadoras del cuerpo humano y social. Y no era cuestión baladí el tema del compromiso de los sacerdotes de la cultura y que ese tema, inicialmente inscrito en la parcela de la moral y el talante, acabara llevando al de la función social de la creatividad. Se ha dicho que la estética del *realismo socialista* fue dictada como una razón de Estado y exportada como un elemento más del stalinismo a partir de las plataformas intelectuales de la III Internacional. Pero el embrión de ese compromiso estético explicitado ya está presente en la reflexión teórica de Plejanov o Lukács, y el debate sobre el realismo entre Lukács y Brecht implica el de la función social revolucionaria de la creatividad. Como está presente en la conciencia individual creadora de cada escritor y artista *contemporáneo*, es decir, de vuelta ya de la creencia de que existen pautas universales y eternas de creatividad. Se reconociera a sí mismo como reproductor o revelador de realidades, el creador contemporáneo se sabía pendiente del hilo de la tradición y sólo justificado por su capacidad de innovación desde tan incómoda postura. Se sabía asumido por una clientela y, por tanto, tentado a abastecer más que a proponer fuera desde el tic vanguardístico o desde su contrario.

Hay ya en aquel momento dos maneras de entender la ruptura con una determinada función social de la creatividad. Para los surrealistas puros, Breton a la cabeza, la subversión de los valores burgueses legitima el cambio de la función social de la creatividad, sin necesidad de practicar el reduccionismo temático im-

plicito en el realismo socialista. Escribía Breton en 1937: «... Rechazamos como errónea la concepción del realismo socialista que pretende imponer al artista, por exclusión de cualquier otro, el retrato de la miseria proletaria y la lucha emprendida por el proletario para su liberación». No es extraño que esta toma de posición de Breton fuera jaleada inmediatamente por Trotsky, finísimo degustador de la literatura de su tiempo e implacable fustigador incluso desde el poder de los dogmáticos partidarios de la «cultura proletaria». Y frente a Breton, los que asumen el *realismo socialista* como escritores de Estado, los soviéticos, con el Ehrenburg predeshielo a la cabeza, y los que lo asumen desde una entusiasmada ingenuidad de pequeños burgueses que expían así su culpabilidad estetizante, y en este capítulo caben desde los *seniors* Romain Rolland o Barbusse hasta ese jovencito Frankenstein que fue Louis Aragon. Y, sin embargo, desprovisto del reduccionismo temático y dirigido, la tesis del realismo socialista no era una bellaquería concebida en el cerebro de un burócrata. Respondía a una visión dialéctica y progresista del *crecimiento continuo del espíritu*, la misma que estaba presente detrás del optimismo histórico del marxismo y de otras culturas revolucionarias convencidas de la inmediata hegemonía de un nuevo sujeto histórico ascendente: la clase obrera. En el fondo de la tesis del realismo socialista subyace la afirmación de la literatura y el arte como reveladores de realidad (función tradicional de la que se había apropiado la burguesía) con la añadida de influir sobre la realidad para transformarla en un sentido progresista. Balzac, Stendhal, Flaubert o Courbet, Renoir o Cézanne reproducen o revelan realidad, pero no tienen la intención histórica de cambiar a través de su medio de conocimiento y de acción la novela o la pintura, la realidad realmente existente.

El realismo socialista implica, pues, una voluntad de alinear la creatividad en la lucha de las ideas por revelar la injusticia y proponer una alternativa de progreso, y era, así formulado, una propuesta de doble cambio de actitud vivencial del creador, abastecido de un nuevo putno de vista moral y de un incentivo estético excitante, porque allí, al final de la operación, en



A. Camus, J.P. Sartre y A. Malraux
por H. Cartier-Bresson

«LOS GESTOS ÉPICOS DE LOS AÑOS TREINTA, EL COMPROMISO REAL O REMOLÓN DE LOS AÑOS DE LA OCUPACIÓN ALEMANA Y EL ESPLENDOR EN LA HIERBA DEL EXISTENCIALISMO, DE AQUELLOS AÑOS EN QUE SARTRE Y CAMUS SE DISPUTABAN LOS TITULARES DE UN SELECTA PRENSA DEL CORAZÓN SÓLO AL ALCANCE DE LOS INTELECTUALES».

lontananza, se prefiguraba un nuevo público, para el que había que buscar temas situados más allá de las obsesiones fantasmagóricas del yo narcisista pequeño burgués y un lenguaje comunicacional revolucionario en los años treinta, tan experimental y aventurado como el utilizado por Lezama Lima, advertencia de paso, pero necesaria, dentro de una república cultural como la nuestra en la que la investigación formal quiere decir exclusivamente tener una sintaxis de submarinista sin escafandra o una verbalidad cantinflera de vendedor de nada o pocos. La historia dio ocasión a partir de 1939 para que los problemas morales de los intelectuales revolucionarios de entreguerras se solucionaran por el procedimiento de la toma de partido en combate abierto contra el fascismo, es decir, les sacó de los salones literarios o congresuales donde estaban encerrados con el único juguete de la relación entre creatividad e historia y les hizo materializar una conducta histórica combatiente jugándose el tipo. Hay que decir que más de un realista socialista de salón se convirtió en coexistente con el régimen de Vichy o directamente con las tropas de ocupación alemanas, pero una buena parte de aquellos *clérigos*, tan duramente emplazados por Benda, supieron estar a la altura de las circunstancias e incluso algunos dieron la vida, que es un valor de uso personal e intransferible.

Al final de la guerra mundial, el tema del realismo socialista quedó como retórica estética oficial de los países socialistas o como etiqueta injustamente aplicada sobre una literatura de recuperación de la memoria oculta, la italiana, o una literatura de vanguardia resistencial como fue la española de los años cincuenta. (En relación con aquel periodo y con el contexto de lo *oficial literario* en la España de Franco, García Hortelano, o Fernández Santos, o Sánchez Ferlosio son tan experimentales como Joyce o Julián Ríos juntos, y a estos dos los cito por orden de aparición escénica y alfabético). Pero no por obsoleta la etiqueta quedaba solucionada la cuestión de la función social de la creatividad, porque tenerla la tiene, y si bien un análisis marxista de la cuestión la ha simplificado hasta la caricatura, no hay que ocultar la instrumentalización real que la clase dominante hace

de artes y letras como fijadores del espíritu de su hegemonía. Pero ha cambiado radicalmente el talante del clérigo, de todo tipo de clérigos, y en el fondo del fondo sea el clérigo de la literatura, el de las artes o el de la Iglesia, ha dejado de creer en el Absoluto y no se plantea cuestiones que vayan más allá del posibilismo de oficio y de aspectos corporativistas del mismo. Incluso los cultivadores de la creatividad ensimismada, aparentemente los más puros adalides de la independencia ética y política de la escritura, difícilmente renuncian a cobrar dividendos de prestigio en esta vida, porque saben que el Parnaso universal es una quimera, y el español, en particular, depende de la buena o mala voluntad de los profesores de enseñanza media, de los traductores franceses y de los departamentos universitarios norteamericanos de cultura española. Seamos sinceros. Ya nadie espera la sanción del proletariado ni de la propia estimación por la obra que sólo uno mismo sabe que está bien hecha y por qué está bien hecha.

Este ensimismamiento, un tanto cínico, del clérigo cultural europeo se ha extendido a otras latitudes, incluso a la latinoamericana, donde el realismo socialista es contemplado hoy como un anacronismo por parte de los clérigos establecidos. Y, sin embargo, de vez en cuando nos sorprende que en situaciones de gran dramatismo histórico, situaciones de prefascismo o posfascismo, rebroten flores del arte o la literatura emparentadas con el llamado realismo socialista. No se trata de que estemos ante una estética tan aplazada como la revolución permanente, sino de la evidencia misma de que el realismo socialista es una respuesta legítima a determinadas obsesiones del espíritu creador acuciado por agresión de la historia. Y cuando de esto se trata, me parece un ismo estético tan legítimo, decente, honorable, respetable y degustable como cualquier otro, en la sabiduría además de que los ismos no existen y son nomenclaturas imaginarias que reducen lo que mentan.

La evidente obsolescencia del realismo socialista como dogma y del compromiso de los intelectuales como causa *sine qua non* del cambio histórico, ha embarazado la decisión del gesto del escriba. Los hay que nunca se han levantado

y se han limitado, en ocasiones, a un simple cambio de matriz mental para seguir reproduciendo lo que decía el poder, qué poder no importa. Los hay que permanecen en pie pero, irritados por pasadas ingenuidades históricas que les llevaron a adorar a falsos dioses de la revolución, se limitan a dar un giro sobre sus pies y despotrican contra los falsos dioses de antaño, avalando directamente o indirectamente a los dioses de la reacción, con el pretexto de propiciar un liberalismo abstracto, ese liberalismo que como teoría y práctica hace tiempo ya que tiene dueño. Los hay que asumen la condición de empate histórico y la convierten en un empate de verdades que obliga a una práctica posibilista buscar de lo mejor dónde esté, sea de quién sea y vaya a donde vaya. El escriba sentado de siempre, el escriba revolucionario arrepetido y vengativo, el escriba posibilista, se unen en una común voluntad de negar la radicalidad como disposición y como procedimiento. Es posible que el bien no exista, pero el mal sí y el paisaje histórico aprehendido por los escribas del socialismo histórico, fueran utópicos o científicos, sigue siendo nuestro paisaje, aunque las metamorfosis hayan puesto en cuestión cualquier intento de inmovilizar la Historia mediante el simple ejercicio de la mirada, es decir, de la palabra. Todos los profetas del riesgo de que los intelectuales se crean profetas situados por encima de la común condición, están ejerciendo de profetas, siguen valiéndose de las prerrogativas del brujo poseedor del lenguaje como que puede ser desvelado, pero también ocultador de las cosas.

A poco que vayas más allá de ese paisaje trucado por el revisionismo o el posibilismo, se te hiela el resuello cultural cuando descubres que todos los grandes temas fraguados y censados, en el periodo de entreguerras se aplazaron a causa del reflujo neoconservador que tiene su epicentro en la guerra fría y en la instalación del supersistema universal de la política de bloques. Incluso el calificado de *posmoderno* rechazo de aquella modernidad no es otra cosa que el reflejo del cansancio o la impotencia de asumirla y ultimarla críticamente. Los músculos intelectuales están cansados. Como si hubieran descompuesto aquellos gestos épicos que ensa-

yaban ante los espejos más propicios de la *rive gauche* o como si aquellos atletas del espíritu hubieran gozado de la fortuna de tener un enemigo terrible que condicionaba su teoría del compromiso: la bestia fascista. Pero parece haber caído una cierta obsolescencia sobre la mala conciencia que llevó a Sartre a confesar en *Temps Modernes* que la gran cuestión para los intelectuales de su generación era cómo situarse ante el inevitable papel de sujeto histórico revolucionario que tenía la clase obrera. Afortunadamente se sabía no sólo quién era el enemigo sino también quién era el chico de la película, quién era el sujeto positivo de la historia. En cambio, en los años sesenta, el capitalismo demostraba una vez más su capacidad de supervivencia, y la revolución, o bien quedaba pendiente, o bien como una latencia lógica en países que no habían seguido el discurso de los modos de producción occidentales. Además se desdibujaban los perfiles del enemigo, un Jekyll-Hyde capaz de *napalmizar* Vietnam, pero también de construir supermercados de lenguajes y juegos del espíritu. Y la clase obrera más inmediata conseguía llegar en coche utilitario desde la nada a la más absoluta ahistoricidad. Epifenómenos, sin duda, pero que sancionaban definitivamente que corrían malos tiempos para la lírica y para la épica.

Hoy, la *rive gauche* original y todas las demás, forman parte del catálogo de ruinas contemporáneas, en la sabiduría de que toda época construye sus ruinas preferidas y cada vez con más implacabilidad. Pero en ese retablo estamos todos los clérigos, sea cual sea nuestra graduación, sexo y estado. Tal vez sólo falte ese ingenio intelectual Crevel, comunista crítico y predidente, que trata de reconciliar a Ehreburg y Breton para que se sumen al congreso de escritores antifascistas, y ante la negativa de Ehreburg, Crevel se pega un tiro. Pero lentamente hoy se conforma la conciencia de un nuevo mal histórico que nos ayudará de nuevo a reconstruir el bien, y esperemos que esta vez la cosa no quede en tema de tertulia o de cualquier nueva *rive gauche* reconstituida. Aquella intelectualidad debía gran parte de su propia identidad al inevitable jersey de cuello cisne, y hoy los intelectuales rechazan todo tipo de uniformes, incluso la capa incorrupta de

Oscar Wilde. Obsoleta aquella gran *pose* del intelectual comprometido, habrá que dejar pasar este tiempo de posturitas para llegar de nuevo a tiempos de creencia. O tal vez, tal vez, resignarse a la pose de una definitiva autolimitación. La del escriba sentado, con el añadido cansancio de un viaje de ida y vuelta■



Embarazadas nº 2 . . 68 pág.
REF. █████ . . 1.290,- Ptas.
.. SOLO 3.490,- Ptas



Embar
REF.
.. S



8 pág.
Ptas.
- Ptas



Embarazadas nº 2 . . 68 pág.
REF. █████ . . 1.290,- Ptas.
.. SOLO 3.490,- Ptas

Bernard Muldworff
LA PORNOGRAFIA O EL EROTISMO
DE LA DESESPERACION



Embarazadas nº 2 . . 68 pág.
REF. █████ . . 1.290,- Ptas.
.. SOLO 3.490,- Ptas



Embarazadas nº 2 . . 68 pág.
REF. █████ . . 1.290,- Ptas.
.. SOLO 3.490,- Ptas



Embarazadas nº 2 . . 68 pág.
REF. █████ . . 1.290,- Ptas.
.. SOLO 3.490,- Ptas



Embarazadas nº 2 . . 68 pág.
REF. █████ . . 1.290,- Ptas.
.. SOLO 3.490,- Ptas



Embarazadas nº 2 . . 68 pág.
REF. █████ . . 1.290,- Ptas.
.. SOLO 3.490,- Ptas



Embarazadas nº 2 . . 68 pág.
REF. █████ . . 1.290,- Ptas.
.. SOLO 3.490,- Ptas



Embarazadas nº 2 . . 68 pág.
REF. █████ . . 1.290,- Ptas.
.. SOLO 3.490,- Ptas



Embarazadas nº 2 . . 68 pág.
REF. █████ . . 1.290,- Ptas.
.. SOLO 3.490,- Ptas



Nuestra época es la del desprecio y el cinismo. Los mismos que fomentan la violencia la denuncian; obtienen ganancias fabulosas del comercio del sexo, bajo todas sus formas, y se indignan por él; instauran deliberadamente el paro y derraman lágrimas sobre sus víctimas; llegan incluso a condenar el 'trabajo que mata': acaban de descubrir los accidentes de trabajo, y se lamentan de los miles de trabajadores mutilados cada día. ¿Habrán renunciado los ideólogos del poder a las mentiras y el engaño? ¿Habrán caído bajo el hechizo de las virtudes de la verdad? Se trata de otra cosa. Denunciar las taras de nuestra sociedad atribuyéndolas a la 'fatalidad', y no al régimen de los monopolios, es la forma 'moderna', más sutil, de engaño, que, por otra parte, no excluye otras formas más tradicionales. La ideología dominante está ya agotándose. Fijémonos en la pornografía, ese fruto venenoso, expresión perfecta de la rapacidad y del cinismo.

Hace algunos años, un cine de la Plaza Clichy ofrecía el slogan siguiente: «Para olvidar todas sus preocupaciones, venga a ver nuestras películas *sexy*». Un cartel, con ilustraciones pobremente sugestivas, hacía más irrisoria la invitación; Desde entonces, las películas *sexy* han dejado su lugar a los espectáculos pornográficos, y las preocupaciones, por su parte, conforme aumentaban como la espuma, han sido reemplazadas por la angustia y la desgracia.

La sociedad de 'consumo', o incluso de 'abundancia', que tanto nos ensalzaban, se ha convertido, por una especie de milagro al revés, en sociedad de la 'austeridad', y la sexualidad feliz, tan esperada, se ha convertido en una carrera loca y vacía hacia el placer, amplia playa desierta de confines aún inexplorados. ¿Cómo hemos llegado hasta ahí?

Sin embargo, todo había comenzado bien. La promoción del placer sexual como valor es una gran conquista moral y psicológica de nuestro tiempo. Las grandes batallas —de masas, podría decirse— para la puesta en práctica de la contracepción y el acceso a la interrupción del embarazo, objetiva y concretamente, han acabado de manera definitiva con la identificación entre sexualidad y procreación.

La búsqueda del placer, el derecho al placer, como correlativos de la sexualidad humana, se han impuesto en la mente de la mayor parte de nuestros contemporáneos, dejando para cada uno la libertad de constituirse una ética personal.

Pero hay más. La liberación de la sexualidad respecto de los tabúes morales y de las coacciones institucionales que la ahogaban forman parte del gran movimiento de emancipación, de aspiración hacia nuevas libertades, inscrito en las necesidades estructurales de nuestra época. Una nueva democracia está al orden del día, exigiendo de todos los individuos, de cada individuo, poder desarrollar plenamente todas las dimensiones de su personalidad para participar lo mejor posible en la obra común. No basta decir que democracia es sinónimo de libertad: la puesta en práctica concreta, es decir económica, social y política de la democracia exige el desarrollo pleno de las libertades individuales, como condición esencial para la movilización de las iniciativas personales y colectivas.

El paso al socialismo, cuya instauración es la solución moderna de los problemas planteados por la puesta en marcha de la nueva 'revolución científico-técnica', necesita la movilización de innumerables iniciativas individuales y colectivas, y tal movilización será posible gracias al aprendizaje de la vida cívica en el grado en que el desarrollo incesante de las libertades pueda promoverlo.

'Crisis de civilización', dicen púdicamente

La aspiración a una vida sexual más plena no es, pues, una fantasía del 'pendulo de la Historia', que unas veces se inclinará hacia el desenfreno y otras hacia la castidad. Se trata de un movimiento irreversible surgido de las profundidades de la vida social. La crisis de sociedad de que hablamos aparece más que nunca como una puesta en tela de juicio que conlleva, junto a la dislocación de las relaciones de producción, una disociación progresiva de todas las relaciones sociales y de las instituciones que las sostienen; al mismo tiempo, el cemento ideológico que asegura su cohesión salta en pedazos: es lo que se llama la crisis de los 'valores'. La evolución de la situación de la mujer, la



«UNA VEZ PASADA LA PRIMERA SORPRESA, LA PULSIÓN VOYEURISTA PERMANECE EN SUS ANSIAS, PUESTO QUE ES CONSTITUTIVO DE LA PULSIÓN PERMANECER EN SU ANSIA PARA ENGENDRAR EL DESEO».

transformación de las relaciones interpersonales en el seno de la familia, las formas nuevas que toma la relación de educación entre hijos y adultos, todas estas manifestaciones las encuadran bajo la rúbrica 'evolución de las costumbres', pero son la confirmación de una puesta en entredicho más radical: el efecto —sobre los individuos— de las tensiones, cada vez más agudas, entre fuerzas productivas y relaciones de producción en el seno del Capitalismo Monopolista de Estado, lo que se llama la crisis del C.M.E.

El proceso de dislocación de las relaciones de producción se traduce no sólo en los grandes enfrentamientos sociales (huelgas, manifestaciones, peripecias políticas) sino también a través y gracias a estas experiencias de masas, en modificaciones de la mentalidad de los individuos, lo que hemos llamado más arriba 'la aspiración de más libertades'. Las nuevas prácticas sociales suscitadas por la crisis imponen, como aspiración individual y como necesidad estructural, el desarrollo pleno de las libertades y el acceso a libertades nuevas.

Así, la aspiración a un ensanchamiento de las libertades individuales es un efecto significativo de la crisis social de hoy, al mismo tiempo que un inicio de su solución. Esta aspiración al ensanchamiento de las libertades individuales, correlativa de la exigencia de democracia real como solución a la crisis social actual, traduce un doble movimiento: el rechazo del dominio 'dirigista' constitutivo del régimen de los monopolios, y la necesidad de las iniciativas y de la creatividad individual para una participación realmente democrática de las más amplias masas en la gestión social. El progreso económico-social, es decir el dominio del desarrollo científico y técnico al servicio de la 'realización' del mayor número de personas, es inseparable del desarrollo de la vida democrática.

Tal es el significado real de esta 'crisis de civilización' —como la llaman púdicamente los ideólogos burgueses— que sacude hasta lo más profundo nuestras costumbres, y que alcanza la vida privada en sus estructuras más íntimas. La irrupción de la política en la vida privada —por el hecho mismo de la cuadrícula (1) económica, institucional e ideológica de las estructuras del C.M.E.— sus-

cita, desde la esfera misma de la vida privada, un rechazo de esas coacciones y una aspiración de libertades nuevas.

Tal es el fondo político e ideológico en el cual se basa —actualmente— el fenómeno pornográfico, y que no hay que perder nunca de vista, so pena de condenarlo en nombre de un moralismo represivo o, por el contrario, de extasiarse ante él como si fuera una 'liberación' de todos los tabúes. Pero una vez afirmado que no somos ni moralistas pudibundos ni censores puntillistas, el caso es que la pornografía nos molesta. ¿Por qué?

Empecemos por otro *porque*.

La pornografía es tan vieja como el mundo: el uso de lo imaginario al servicio de la movilización del placer sexual es tan antiguo como la sexualidad misma, tanto que se puede decir que es originariamente constitutivo de ella. La evolución cultural, correlativa de la complejización de las relaciones sociales, hace aparecer diversas distinciones: pornografía, erotismo, obscenidad, lujuria, etc... A medida que el discurso sobre el sexo se desarrolla, se diversifica, se estructura en temas diferentes que, progresivamente, se separan según cribas cualitativas.

A decir verdad, las cosas son ciertamente más complicadas. Las representaciones gráficas, o pictóricas, de los diversos componentes de la vida sexual tienen una doble finalidad: suscitar o preparar al placer por su evocación al nivel de la imaginación; dominar, por y gracias a la imaginación, la ansiedad movilizadora por los movimientos pulsionales.

Sería como no comprender nada de la vida sexual querer negar a todo trance su carácter constitutivamente conflictivo y achacar sus vicisitudes a las diversas modalidades de la represión social. Si la contradicción inherente a la sexualidad se redujera a esta antinomia ingenua entre una naturaleza buena que no pide sino obrar bien y una (mala) sociedad que la reprime, no existiría la problemática que nos ocupa. Las nociones de *pornografía*, *erotismo* u otras no tendrían ningún sentido, como tampoco tendrían ningún sentido todas las discusiones que se dan actualmente. Hay que pensar que la sexualidad posee un estatuto existencial particular tal que la representación pública de las relaciones sexua-

les (real o imaginaria) produce un efecto específico que no se provoca, por ejemplo esa misma representación referida al hecho de comer.

Metamorfosis de lo imaginario libidinoso

La dimensión imaginaria, correlativa de la constitución del deseo, conoce pues metamorfosis condicionadas por el desarrollo cultural en una sociedad dada. Progresivamente se operan selecciones por niveles y surgen distinciones, que no son el resultado de convenciones explícitas, sino que reflejan el estado de las costumbres y el movimiento de las ideologías. Así, independientemente (si se puede decir) de todos los siglos que les separan, no hay nada común entre los frescos del burdel de Pompeya, —versión romana (y anticipada) de una especie de pedagogía sexual, gracias a lo cual los representantes (machos) de las clases dirigentes podían gozar lo mejor posible de sus cortesanas—, y los escritos de Sade, cuya función subversiva toma un carácter de crítica radical de las costumbres como discurso-pantalla de otro discurso, implícito y latente, de finalidad revolucionaria. Estos dos ejemplos, y esta visión 'histórica' acelerada, certifican la diversidad de las claves sobre las cuales se expresan la sexualidad y su constitutiva impregnación por lo ideológico.

Es precisamente su carácter fundamentalmente conflictivo lo que hace de la sexualidad un lugar privilegiado de exploración para el arte y la literatura. La relación entre los dos sexos, con la carga afectiva que conlleva, variable pero siempre presente, es un campo donde se ejerce la curiosidad incesante del ser humano en cuanto al conocimiento de sus determinaciones profundas.

Lo que se llama 'el amor', que hunde sus raíces en el corazón mismo de la vida sexual, ¿no es acaso un tema privilegiado, ese espejo eterno que ofrece la historia a los hombres, donde se miran indefinidamente, para comprenderse mejor?

No es la 'moral', ni un legislador abstracto y anónimo, quien decide las cribas que se operan progresivamente en el seno de las diversas representaciones de la vida sexual. La evolución cultural, en sus múltiples aspectos contradictorios, pone de relieve nuevas for-

mas de expresión que, cada una a su manera, se hacen cargo del conflicto inherente a la vida sexual para intentar domesticarlo en el modo imaginario.

Así, la obscenidad, las 'palabrotas', constituyen la manipulación en el nivel del lenguaje de los diferentes elementos de la práctica sexual bajo sus diversos aspectos, para especificarlos precisamente en cuanto a su virtualidad de placer. Cuando una *palabrota* ya no es 'obscena', es que ha perdido su carga libidinoso: hay que inventar otra que juegue el mismo papel. Hay pues una cierta usura de las virtualidades libidinosas de un cierto uso del lenguaje, que no tiene nada que ver con una eventual censura social, pero que es constitutiva de las modalidades de estructuración del deseo y de sus correlativos fantasmáticos.

Estas pocas consideraciones rápidas pueden permitir examinar cómo se opera el paso del erotismo a la pornografía y cuáles son los medios conceptuales utilizables para hacer la distinción entre los dos campos.

La respuesta 'liberal', o cuando el placer se convierte en mercancía

Coloquemos, de modo provisional, bajo la misma rúbrica estas dos series de manifestaciones, cuya distinción no es una sutileza gratuita, haciendo al mismo tiempo la observación de que dicha distinción está a la vez sujeta a apreciaciones individuales muy variadas, así como subordinada al clima ideológico: es corriente decir que «la pornografía es el erotismo de los demás»; por otra parte, lo que es considerado 'pornográfico' en cierta época (y a veces incluso sancionado por la ley) cae bajo la rúbrica «erotismo» en otra época. Lo que llamamos coyuntura ideológica sería, en cierto modo, la manera en que la ideología dominante 'recupera' un tema que expresa una aspiración auténtica de las más amplias masas, y aporta su respuesta, necesariamente falseada y engañosa. Por consiguiente, no puede haber 'definición' del *erotismo* o de la 'pornografía' que sea intempórea, independiente de esta coyuntura ideológica.

Esta 'aspiración nueva', lo hemos visto, expresa la necesidad de un ensanchamiento de las libertades individuales: se traduce, en el nivel de la vida privada, por la exigencia de vivir una se-

xualidad más plena. ¿Cuál es la respuesta de la ideología dominante? Es lo que los altavoces del poder buscan que prevalezca bajo la denominación del «liberalismo giscardiano».

Se ha escrito ya mucho a propósito del liberalismo burgués, donde resulta que «la razón del más fuerte es siempre la mejor», que, en sus formas políticas extremas, se invierte en dictadura fascista, y, en sus formas más marginalizadas de «libre empresa individual», se eclosiona en gangsterismo.

Por lo que concierne a la sexualidad, el 'liberalismo' del poder de los monopolios apuesta a todos los números: es sabido que los centros de ortogenia y de planificación familiar mendigan en vano algunos créditos; es sabido que la interrupción del embarazo no está comprendida dentro de la Seguridad Social, que sigue siendo aún un lujo para mujeres ricas, que va camino de convertirse en una fuente importante de ganancias, como en Inglaterra o en Holanda. La desigualdad social ante la 'libertad sexual' es flagrante, y se une a esa misma desigualdad ante la enfermedad o la muerte. Se trata, pues, de un 'liberalismo' que no cuesta nada; es, como se dice a menudo, 'apariencia deslumbrante'; y no sólo este 'liberalismo' no cuesta nada, sino que aspira, además, a obtener beneficios, sea a través de las ganancias inauditas obtenidas de la explotación de películas pornográficas, sea bajo la forma de una censura que ahoga la creación cinematográfica. Este 'liberalismo' enérgico e hipócrita permite cercar mejor el 'fenómeno pornográfico', como forma de descarriar y de pervertir una demanda relativa al desarrollo pleno de la vida sexual.

Eso es la pornografía: es hacer dinero con el sexo.

Queda entonces el problema de saber por qué el sexo es el lugar de un mercado tan fácilmente fructífero. ¡Qué extraña (y siniestra) paradoja: hacer del placer una mercancía, cuando lo tenemos adquirido, por así decir, por 'derecho natural', como el aire que respiramos!

La pornografía comienza en el instante mismo en que el placer se convierte en una mercancía. De tal manera que el arte o la literatura eróticos, o el 'libertinaje', que utilizan el placer como medio, y no como fin, se distinguen de ella por necesidad. Sade no vendía sexo: pulverizaba la moral de su tiempo. Georges Bataille no

vende sexo: describe los dramas de la transgresión. Pierre Guyotat no vende sexo: intenta demostrar los mecanismos libidinosos que actúan en la escritura. Dilucidar los mecanismos del placer, por este 'efecto de conocimiento' específico de la creación artística o literaria, es poner en práctica una especie de proceso de repetición de las implicaciones libidinosas constitutivas del lenguaje, bajo todas sus formas.

La distinción entre *erotismo* y *pornografía* se basa precisamente en este efecto de 'distanciamiento' en el interior del cual se opera este 'efecto de conocimiento' específico del arte, gracias al cual se abre una vía en la exploración de un campo dado. Tal vez haya aquí una manera solapada (y pseudosabia) de reintroducir la dicotomía convencional entre el *erotismo*, que sería competencia del 'arte', y la *pornografía*, que sería una caricatura degradada y sórdida. Vamos a ver cómo las cosas son mucho más complejas.

¿Qué hacen papá y mamá en la cama?

Una película llamada *pornográfica* —puesto que es sobre todo del cine, arte de masas, de lo que se trata— se caracteriza como tal por la representación de las relaciones sexuales, del coito, y de las diversas 'perversiones'. Mantengámonos, provisionalmente, al nivel de este esquema. El *voyeurismo*, que es una de las dimensiones importantes de la sexualidad, metamorfosis residual de la curiosidad sexual infantil, se encuentra entonces reactivado de manera aguda, como si una respuesta definitiva fuera dada entonces a la naturaleza de la 'escena primitiva': ¿qué hacen papá y mamá en su cama? La movilización erótica que es provocada de esta manera, la excitación sexual, se basa en la identificación inmediata y masiva que se opera, del espectador a los actores, por una especie de vuelta atrás acelerada, gracias a lo cual 'uno' (el niño que dormita en el fondo nuestro) se pone en el lugar de uno de los protagonistas, tal y como en el pasado lejano su libido naciente le incitaba a ello. Como se ve, el 'efecto pornográfico' funciona sobre la modalidad del 'condicionamiento', y, como todo 'condicionamiento', si no es 'reforzado' por un excitante real, se agota. Es lo que ex-

plica que la pornografía está destinada necesariamente a la escalada, pues su potencia de estimulación erótica conlleva, en sí misma, su usura y su propio límite. (Veremos más adelante cuáles son las consecuencias: cuando algunos aseguran que la película pornográfica tiene virtudes pedagógicas, no saben lo que dicen. Es como si, guardando las debidas proporciones, se afirmara que el crimen posee implícitamente una función moral, en la medida en que hace la demostración de su carácter mortífero).

Ocorre algo muy diferente, en nuestra opinión, con el *efecto erótico*. No es la representación, como tal, de la relación sexual, lo que es *pornográfico*, sino algo totalmente distinto. Ahí interviene el 'distanciamiento' introducido por el arte, que no es otra cosa que una cierta reordenación de lo imaginario, del fantasma, reordenación cuya función es producir el efecto de lo imaginario, del fantasma, reordenación cuya función es producir el *efecto estético*. Ahora bien, por lo que se refiere a la sexualidad, la distinción entre lo 'real' (el cuerpo de la 'necesidad') y lo 'imaginario' (el cuerpo del 'deseo', el cuerpo libidinoso) es fundamental.

La pornografía funciona sobre la clave de la 'necesidad', y no sobre la del 'deseo': borra la dimensión imaginaria, tacha el fantasma; es en este sentido en el que su funcionamiento es análogo al de un 'condicionamiento', y en el que tiene las mismas dificultades y los mismos límites. El erotismo, es lo que produce un 'efecto de conocimiento' en cuanto a la naturaleza del placer, por una especie de redoblamiento-desdoblamiento del placer mismo, gracias al 'trabajo' que está actuando constitutivamente en todo lenguaje.

Es poco decir que la pornografía no enseña nada, ni sobre el placer, ni sobre la sexualidad. El hecho de colocar un pene en una vagina, o en cualquier otro orificio, no produce ningún 'efecto de conocimiento'. Una vez pasada la primera sorpresa, la pulsión *voyeurista* permanece en sus ansias, puesto que es constitutivo de la pulsión permanecer en su ansia para engendrar el deseo. Ahora bien, con la pornografía, hay un equívoco permanente: a fuerza de ser reducido a la necesidad, por el proceso repetitivo de



«LA BÚSQUEDA DEL PLACER, EL DERECHO AL PLACER, COMO CORRELATIVOS DE LA SEXUALIDAD HUMANA, SE HAN IMPUESTO EN LA MENTE DE LA MAYOR PARTE DE NUESTROS CONTEMPORÁNEOS, DEJANDO PARA CADA UNO LA LIBERTAD DE CONSTITUIRSE UNA ÉTICA PERSONAL».

reducción constitutivo del *efecto pornográfico*, el deseo muere a fuego lento.

Podrá decirse: «¿Qué importa, puesto que causa placer?» Pero, precisamente, he ahí el nudo: importa, pues causa cada vez menos placer, y el *efecto pornográfico*, al final, se invierte en su contrario; en lugar de la excitación sexual tan esperada, lo que hay es el vacío y la angustia, el mismo vértigo doloroso que el experimentado por el toxicómano en estado de carencia. Al no ser tomado en consideración, el deseo se muere, en cierta medida por desaliento.

Que el condicionamiento tenga relación con la necesidad, todos los sabemos. Un reflejo condicionado no es la reconstitución experimental del deseo: es la respuesta prefabricada —y precaria— a una cierta situación, reducida a un conjunto de señales, a través de un aprendizaje rudimentario. El deseo es algo totalmente diferente: es correlativo de la existencia del lenguaje, que permite dar sentido a lo imaginario. Es subversión de la necesidad por el lenguaje, gracias a lo cual lo imaginario puede organizarse en fantasmas. La pornografía no es ni degradante ni sórdida. Por eso, no es desde el punto de vista moral como puede apreciarse.

En efecto, la vida sexual, con la diversidad caótica de las pulsiones parciales que la caracteriza, con la dificultad para cada ser de encontrar un compromiso satisfactorio con sus deseos, está hecha tanto por las luces exaltantes del amor como por las coacciones degradantes o sórdidas impuestas por la sujeción unilateral a tal o cual de esas pulsiones parciales.

No es la repetición de escenas sado-masoquistas lo que hace el carácter sórdido de una película pornográfica. Por el contrario, si puede decirse así, es el no mostrar nada que pueda permitir comprender la dramática necesidad que impone a veces el deseo. Por otra parte, puede uno estar persuadido (y yo lo estoy) que los autores de películas pornográficas (entre otros) no comprenden nada del amor ni de la sexualidad. Ni necesitan comprender nada, ni hacérselo comprender: su finalidad discurre por otros derroteros. Es por esta razón por la que la pornografía y el dinero están constitutivamente y estrechamente ligados, como las dos caras de una misma moneda.

Esta triste sucesión de coitos de repetición

Sea el coito al completo, y en diversas versiones, o la representación de escenas que relaten tal o cual perversión, el *efecto pornográfico* permanece siempre el mismo: anula o reduce la imaginación. Y decir que permite al espectador proyectar sus fantasmas y realizarlos en su imaginación, es pura ingenuidad: es confundir Luis de Funès con Charles Chaplin. La mediocridad constitutiva del espectáculo pornográfico asesina al fantasma: una vez más, al solicitar demasiado a la necesidad, se mata al deseo. Representar los fantasmas, eso es otro cantar. Hasta nueva orden, el único maestro en este campo es el sueño. Ahora bien, precisamente, el sueño trabaja: no se puede decir lo mismo de los autores de espectáculos pornográficos.

Hacerse cargo de la complejidad de la vida sexual, de las incertidumbres del acceso al placer, de los caprichos a veces crueles del deseo, de las ilusiones constitutivas del amor, de las necesidades imperiosas de la vida afectiva, todos estos innumerables problemas exigen más y merecen algo mejor que la triste repetición de los movimientos anónimos de una biela de locomotora.

El gran ausente de la pornografía es evidentemente, el amor. No se trata de un reproche esencial: la pornografía no habla de amor, su discurso, parece ser, es el del placer. Hemos visto sus límites. Es la reducción del deseo a la necesidad lo que explica a la vez el efecto de choque de la estimulación pornográfica, y su desgaste rápido. Por esta misma razón, la mujer no puede ser considerada como una verdadera compañera: es objeto de consumo, en el sentido literal del término, por la misma razón que cualquier alimento cuya representación tuviera la función de suscitar el apetito. Juega el papel de estimulante real asociado a ciertas contorsiones presuntamente lascivas, de tal manera que la imaginación resulta por ello reducida en provecho de un condicionamiento casi fisiológico.

Podría decirse, por metonimia, que la representación del acto sexual es estimulante en cuanto tal como evocación precisa de un placer conocido, a través de una especie de identificación instantánea con los protagonistas de la situa-

ción. Es lo que piensan los fabricantes de productos pornográficos, gracias a lo cual nos proveen de esta triste sucesión de coitos de repetición. En realidad, lo hemos visto, la representación del acto sexual funciona por la reactivación del fantasma de la *escena primitiva*, centro neurálgico de la curiosidad sexual infantil. Ahora bien, la representación, porque es bella, cortocircuita el fantasma: la movilización erótica es viva, por una especie de efecto fisiológico cuya acción se agota progresivamente.

Paradójicamente, es al cuerpo de la necesidad a quien se prima de esta manera, y no al cuerpo libidinoso: de ahí el efecto de hastío físico, de asco, que producen rápidamente estos espectáculos. De ahí la misma repugnancia ante la profusión de películas, carteles, o medios publicitarios, que no se debe para nada a una reacción de defensa moral, sino que constituye un simple reflejo fisiológico de náusea.

Queda por ver el problema de la demanda, que va a permitirnos precisar mejor los demás problemas. La pornografía, bajo todas sus formas (cine, espectáculo, libros, *sexshops*, etc.) es la respuesta descaminada, hemos dicho, a una demanda real, relativa al desarrollo pleno de la vida sexual. ¿Cuál es esta demanda, y cuál es su significación?

Malestar y masaje tailandés

El desarrollo pleno de la vida sexual, la promoción del placer, la rehabilitación del cuerpo, todas estas manifestaciones forman parte de un conjunto más amplio: la exigencia de libertades individuales nuevas, correlativas de la exigencia de democracia, constitutiva de nuestro tiempo. Es un primer punto, el más esencial. Otro se refiere a los aspectos existenciales dramáticos de la crisis actual.

La crisis social se traduce al nivel social en paro, agravación de las condiciones de vida y de trabajo; la miseria moderna, camuflada tras los aparatos electrodomésticos, desenmascara su faz de miseria real; la indigencia material y el desamparo moral conjugan sus efectos para crear este clima que llaman, por eufemismo, de morosidad, cuando pesa más y más, dura y punzante, la angustia del mañana.

Las relaciones interpersonales se parasitan por esta inquietud, la disponibilidad afectiva se vuelve rara, el rencor se abre camino solapadamente, cada uno es remitido a su soledad y en este cara a cara consigo mismo busca su propia solución.

Aparecen entonces los terapeutas del malestar existencial contemporáneo: gurús, iniciadores (si puede decirse) del zen, adeptos de la bioenergética, laboratorios de retiros interiores, diversas variantes de un misticismo de pacotilla, teniendo todo este conjunto heteróclito como denominador común el repliegue sobre sí mismo del individuo, que debe encontrar en sí mismo sus propios recursos. Todo este arsenal del irracionalismo contemporáneo, que extrae su material irrisorio de un orientalismo de opereta, no sólo apunta a desarmar al individuo por la pasividad, sino que busca también desprenderle de sus inserciones objetivas socio-profesionales y de clase, para abandonarle a su subjetividad desgraciada. El malestar social colectivo lo descomponen así en otras tantas miserias individuales, insolidarizadas unas de otras. De hecho, efectivamente así se interpreta: cada individuo, considerado aparte, sufre de su desgracia específica, y la ideología dominante emplea todos sus medios para que prevalezca la idea de una solución personal. Contra los azares de la vida moderna, no hay más elección que entre el masaje tailandés y las sesiones de yoga.

El individuo, incluso el que no es víctima de sus consecuencias materiales, siente la crisis de la sociedad como un malestar interior, un sufrimiento afectivo, una dolorosa sensación de vacío. El aumento de la demanda de ayuda o de cuidados psicológicos evidencia el desarrollo de esta angustia. Pero ésta no se traduce obligatoriamente por perturbaciones, por síntomas, que exijan acudir a la medicina. Esta desazón, este malestar, es vivido como una insatisfacción vertiginosa, y esta frustración aguda no puede apaciguarse más que por medio de satisfacciones regresivas, en la clave de lo oral, como la absorción de alcohol o de drogas en todas sus variedades, y sus equivalentes psicológicos. Las sectas místicas, las tiendas pro-alimentación macrobiótica (cercanas «a la naturaleza!»), los centros-laboratorios que os pro-

meten la regeneración de vuestro influjo vital y del potencial humano (?), la proliferación de las técnicas de expresión corporal (que no son todas engaño), el desarrollo de los organismos de formación psicológica y de dinámica de grupos (algunos de los cuales presentan a veces cierto interés), he ahí un gran muestrario heteróclito de los diferentes medios psicológicos que son propuestos a nuestros contemporáneos para hacer frente a sus sufrimientos morales.

Una terapéutica con grandes recursos

Sin embargo, en el *hit-parade* de los estupefacientes, la sexualidad ocupa, con diferencia, el primer puesto. El desarrollo actual de la pornografía no puede comprenderse más que si se toma en consideración este telón de fondo en que la ansiedad, el mayor síntoma de nuestro tiempo, y sus diferentes terapéuticas más o menos engañosas cohabitan en convivencia siniestra.

«Para olvidar todas sus preocupaciones», afirmaba ya entonces, modestamente, el eslogan de la Plaza Clichy.

Un fenómeno ideológico no es nunca el proyecto deliberado de un director de orquesta clandestino. Pero lo que ocurre actualmente es típico de la sociedad liberal, en vías de regresión. Al malestar individual se proponen soluciones individuales. La libre empresa individual da origen a esta multiplicación de terapéuticas de la angustia existencial de nuestro tiempo, y, en el mercado de la distribución de los tranquilizantes, la pornografía tiene el papel más importante.

Es la demanda la que instaura el mercado: el mercado del sexo no ha sido instalado artificialmente para adormecer a la buena gente atormentada. Pero en la sociedad de libre empresa, cuyo motor es la ley de la ganancia, a la demanda (de desarrollo pleno de la vida sexual) se le propone la venta de una mercancía: la respuesta a esta demanda no puede ser por consiguiente algo diferente a la pornografía. En vez de preguntarse por la sexualidad, en vez de ese trabajo sobre el placer que está en acción en toda obra, se escamotea esta combinación necesaria de significaciones que toda creación artística constituye.

Todo lo que se refiere a lo pulsional es fuente de fa-

cilidad. En este cine (puesto que en este nivel es donde los problemas son más importantes) hay una especie de incitación física del espectador (en un *thriller* o en un *western*) que no existe en una película psicológica o política. Las condiciones fisiológicas mismas de la sala oscura favorecen este efecto de fascinación hipnótica y esta conexión directa con lo pulsional, sea al nivel de la agresividad o al de las pulsiones sexuales. El cine porno explota al máximo este efecto de fascinación hipnótica; es, en cierto modo, doblemente hipnótico.

La pornografía, por su naturaleza misma, crea, por su desarrollo, una confusión entre «vida privada» y «vida pública» perjudicial a la vida privada. Lejos de tener un alcance pedagógico, los espectáculos pornográficos vehiculan las formas más rudimentarias de modelos de comportamiento tradicionales y, por ello, conllevan una ideología de contenido racista.

Una película pornográfica no es una película de educación sexual: al reducir la sexualidad a su dimensión mecánica, transmite un discurso sobre la sexualidad que anula la existencia de las personas. Pujando sobre lo pulsional, elimina el deseo, evacúa toda subjetividad: la relación interpersonal, que es constitutiva de la relación sexual, la trama sobre la cual se desarrollan lo imaginario y los fantasmas, es reducida a una relación de órganos sin sujetos. Hay entre la pornografía y el erotismo la misma diferencia que podemos poner de relieve entre la enfermedad psicosomática y la histeria, entre el cuerpo de la necesidad y el cuerpo libidinoso: la mediación de la significación, introducida por el lenguaje, está ausente en un caso, en el otro es constitutiva.

Representación de lo imaginario, disposición ordenada de las significaciones, labor de la obra: es el arte, en efecto, el que falta a la pornografía. Es un poco como si, en lugar de una película de acción en la que en la modalidad imaginaria se vierte la agresividad del espectador, se le propusiera que recibiera puñetazos en la cara con la posibilidad, eventual, de devolverlos.

Este apólogo no es gratuito.

Lo imaginario en el espacio de la significación

En la medida en que la pornografía reduce el mar-

gen de lo imaginario, lo cual agota rápidamente su carga erótica, la escalada es inevitable. Exhausto, tras una persecución jadeante de un placer que huye sin cesar, el individuo, presa del vértigo de un deseo vacío, no tiene otro recurso que vertirse en la agresividad sádica: es esta mezcla de agresividad sádica y de misticismo la que crea este tipo de criminales místicos como los de la banda de Charles Manson el asesino de Sharon Tate, mujer de Roman Polanski.

¡Ah! Qué lejos estamos de las procacidades alegres, de las juergas encantadoras, del libertinaje distinguido. Pero observemos que juerga, procacidad, libertinaje, etc., postulan la elaboración de cierto material de virtualidad libidinosa, lo que llamamos labor (por analogía con la labor del sueño), es decir, la realización de una organización de significaciones. Es esta realización de significaciones la que conlleva, por sí misma, una carga libidinosa, porque constituye a la vez una defensa en contra y una expresión desviada de la pulsión. No es éste el caso de la pornografía, donde la pulsión se expresa (casi) en estado bruto: es en este sentido en el que el espectáculo pornográfico funciona como un condicionamiento fisiológico.

El erotismo consiste en tomar en consideración la totalidad del campo de la sexualidad, en que las dimensiones relacionadas e imaginativas están constitutivamente ligadas. La representación de los fantasmas es algo diferente del simulacro del paso a la acción, y no constituye tampoco su substituto. Necesita la puesta en acción de una práctica significadora, es decir, de un conjunto organizado de significaciones, cuya organización misma trabaje como un proceso con finalidad libidinal. De la misma manera que la labor del sueño consiste en significar el deseo por el intermediario de guiones complicados y diversos, de la misma manera que un chiste aporta una prima de placer contorneando la defensa contra la pulsión, así también el erotismo consiste en significar el placer y no en mimarlo. Es en el espacio de la significación donde se instalan el deseo y lo imaginario.

Al igual que el deseo, que es subversión de la necesidad por el lenguaje, el proceso erótico funciona en la clave de la metonimia: dar por presente lo que está

ausente y reintroducir constantemente la ausencia en la presencia. Es el juego metonímico de la ausencia en la presencia el que relanza el deseo. La necesidad se satura pronto, y por tanto es frustrante, si no es relevada por el deseo y su soporte fantasmático. Poco importa: no se trata de mostrar, o de no mostrar, el coito y sus variaciones, se trata de 'organizar' su representación (eventual) de modo que se abra el espacio de lo imaginativo, en vez de, como en la pornografía, cerrarle de prisa la entrada con doble llave. La imaginación, un instante al rojo vivo, se apaga en un desierto. La función del signo (y de la 'organización significante') es, precisamente, crear la distancia que renueva, indefinidamente, la llamada del deseo.

Hay que decir que estas son algunas reflexiones que no pretenden agotar un problema tan complejo y difícil. ¿Quién puede afirmar, a propósito de la sexualidad, que él se ha desprendido de sus propios problemas y prejuicios? La sexualidad es constitutivamente presa de un doble proceso de desconocimiento; uno, relativo a la ideología, otro, inscrito en las estructuras del inconsciente. Por ello, ningún discurso sobre el sexo es neutro e impersonal, sino que compromete individualmente a su autor. Sin embargo, se trata de ir más allá, si es posible, de una simple reacción personal ante el fenómeno pornográfico. Hay que inscribirlo en nuestro tiempo, tiempo de interrogación, tiempo de miseria, tiempo de violencia. Existen, para todas estas interrogaciones, otras respuestas que la de un opio de masas. A elaborar algunos de sus elementos es a lo que hemos querido dedicar nuestro esfuerzo■

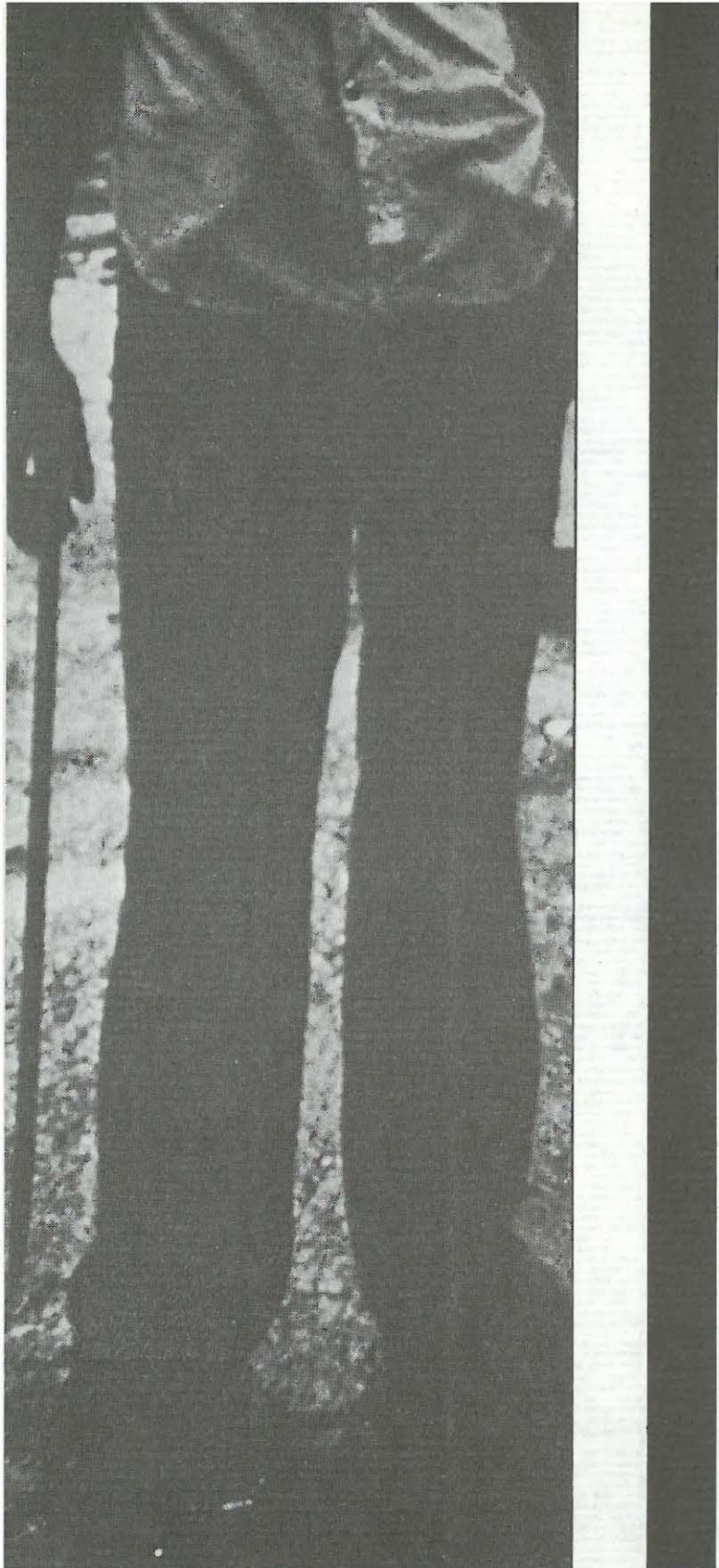
* Traducción de Javier Suso.

(1) En el original, *quadrillage*: operación militar (o policíaca) que consiste en dividir un territorio poco seguro en compartimentos donde se reparten las tropas de la manera adecuada para un control tan estrecho como sea posible sobre la población (N.T.).



A B R I L E N G R A N A D A

En el mes de abril de 1987, con motivo de la conmemoración de las Capitulaciones de Santa Fe, tuvo lugar el hermanamiento de la ciudad de Santa Fe de Granada con la de Ocotal, de Nicaragua. En esos días hubo conferencias, exposiciones y recitales presididos por la idea de solidaridad con Nicaragua. Las páginas que siguen responden al mismo propósito.



Mario Benedetti

NICARAGUA, PAIS DE POESIA

No conocí la Nicaragua de los Somoza. Sólo después del triunfo sandinista pasé allí dos cortos períodos, sin duda insuficientes para fundamentar un amplio testimonio. No obstante y aun con esas limitaciones, cuando atravesé el país desde Managua hasta la olvidada costa atlántica, viajando en autobús y en barco, fue muy estimulante comprobar cómo ese país hermano, no pobre sino empobrecido tras la doble calamidad del terremoto de Managua y cuarenta años de crueldad organizada, hace hoy lo posible —y lo imposible— por recuperarse, por rehacerse, por dar a todos los nicaragüenses (y no sólo a un clan privilegiado) un digno nivel de vida y de cultura.

Ahora bien, si es cierto que he estado sólo dos semanas en tierra nicaragüense, no es menos cierto que llevo residiendo varios años en el territorio de su poesía. Y de esta región sí puedo hablar con más propiedad. Y precisamente para hablar con propiedad, hay que empezar mencionando a Rubén Darío. Ernesto Cardenal escribió hace casi 40 años que «Darío fue la salida al mar, el acontecimiento geográfico más grande de

Nicaragua. Desaguadero de todas nuestras reprimidas navegaciones, que dio él solo más rutas marinas para América que el Canal de Panamá». Y también nos cuenta que Darío nació «en tierra de tránsito, y simbólicamente su madre lo dio a luz en una carretera en mitad de un viaje, a su paso por Metapa». Lo de la carretera es pintoresco, quién lo duda, pero yo prefiero detenerme en aquello otro de «en mitad de un viaje». Se me figura que la poesía de Darío nace así, en mitad de un largo viaje que arranca en Víctor Hugo, y llega, por ahora, hasta el mismo Cardenal; no tengo dudas de que el itinerario sería muy distinto sin aquella decisiva y alumbradora escala de Metapa.

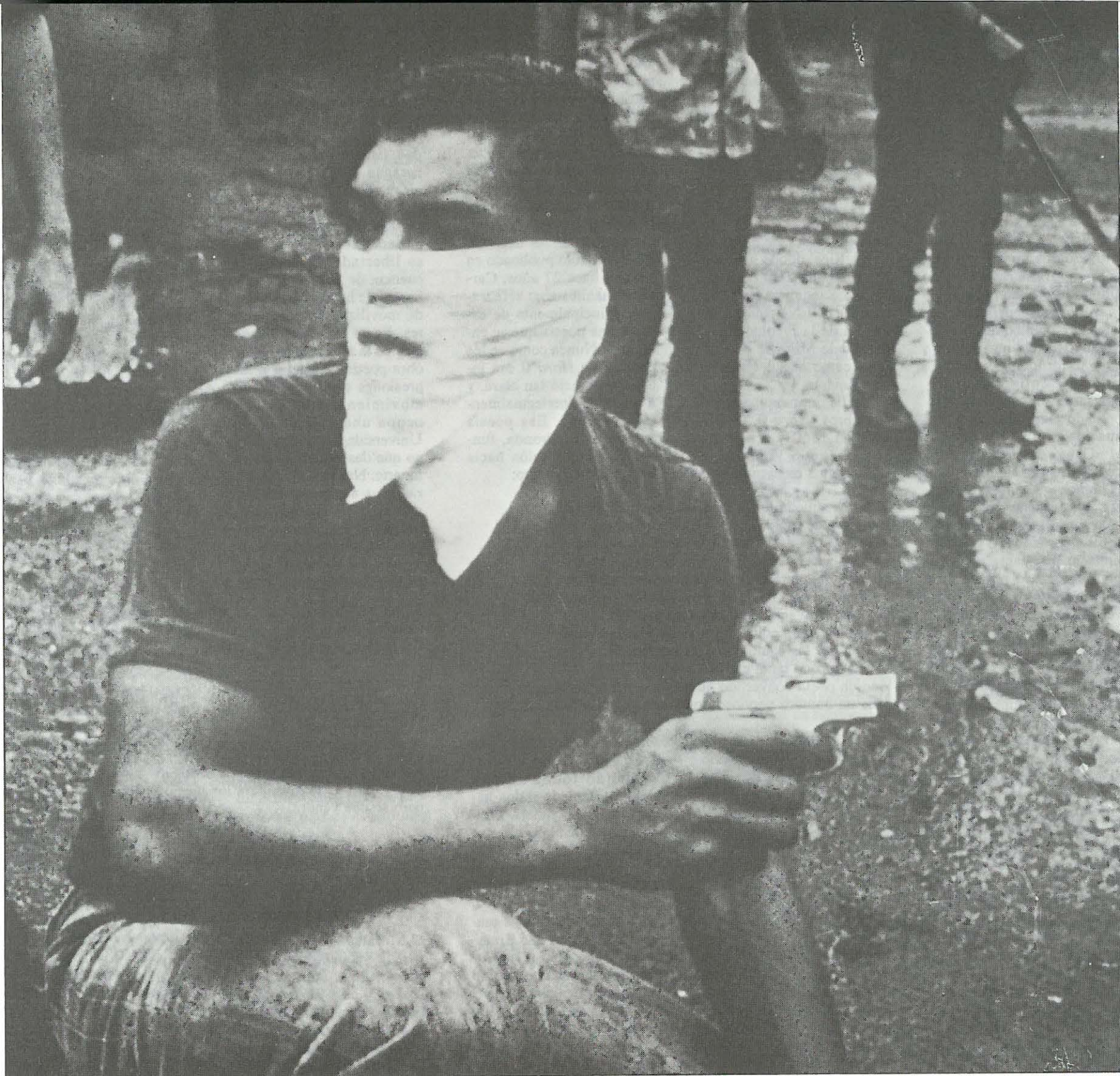
Que la poesía en castellano no es la misma desde que Darío la sacudió con sus letanías y *dezires*, con sus hexámetros optimistas y sus alejandrinos camuflados, es algo que ni Jorge Luis Borges, pese a su congénito espanto frente al lugar común, dejó de reconocer.

Es cierto que Darío trató de cerrar todas las puertas, de tapiar todas las aberturas, de ocultar todas las rendijas, para que nadie cu-

rioseara en su trastienda. Afortunadamente, no dio abasto. La verdad es que era muy desvalido hombre para tan rico poeta. No tan desvalido sin embargo como para que lo advirtiera y reconociera: «Cuando quiero llorar no lloro / y a veces lloro sin querer». Pues bien, cuando llora sin querer, en esas pocas veces, se produce un pequeño relámpago, una luz brevísima de reconciliación. Es entonces que aparece el «buey que vi en mi niñez echando vaho un día», o recuerda «allá en la casa familiar, dos enanos como los de Velázquez» y se ve a sí mismo «silencioso, en un rincón», como alguien que «tenía miedo». Es entonces que se tortura, en medio del insomnio, y se interroga: «¿a qué hora vendrá el alba?»; es entonces que piensa en «el espanto seguro de estar mañana muerto»; es entonces que ese ser desvalido, desamparado, indefenso, siente que se le caen todos los endecasílabos de su orgullo, todas las guirnaldas de su vanidad, todos los abanicos de sus marquesas, y queda por fin solo ante nosotros, solo y hombre. Es entonces que no precisa recurrir al inagotable depósito de su retórica, para sentir el sencillo y

sagrado nudo en la garganta, y expresar su desamparo en uno de los gritos más sobrecogedores que haya proferido poeta alguno: «Francisca Sánchez acompáñame!». Y es sólo entonces, sólo cuando oímos esa voz estrangulada, ese alarido de soledad, esa incanjeable confesión de parte, que acudimos (con o sin Francisca Sánchez) y pasamos sobre los faisanes de hojalata, sobre los pajes de cartón, sobre las mitras y los mitres de papel, sobre los candlabros de utilería, y empezamos a decirle que no se preocupe, que de algún modo estamos con él, que ya sabemos que cumplió 120 años, claro, pero que no los representa.

Darío es hombre de poca fe, pero siempre con ganas de que ella aumente; la verdad es que otros dioses, otros mitos, otros héroes lo obseden. La Hélade entera, y varios Olimpos, están a su disposición, y él, por supuesto, no los desperdicia. Poetas hubo, en pleno Modernismo, que miraron hacia los mitos, con actitud y posturas míticas. No es exactamente el caso de Darío, quien explota las posibilidades humanas de los mitos, usándolos como pretextos, o poniéndolos al ser-



vicio de sus preocupaciones de hombre. Incluso al cisne, a ese grave símbolo de su mitología personal, a ese envase de Júpiter, Darío le formula interrogantes que aluden menos al Olimpo que a la Casa Blanca: «¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?»

Rodó lo llamó «artista poéticamente calculador»; Unamuno, «peregrino de una felicidad imposible»; Antonio Machado, «corazón asombrado de la música astral»; su compatriota Manolo Cuadra, «descomunal ratero», y su también compatriota José Coronel Urtecho, «mármol griego» y «paisano inevitable»; Cardoña Peña, «sabor antiguo de ceniza»; Blanco Fombona «poeta de buena fe descarriada»; González Blanco, «Inaprehensible e inadjetivable»; Pedro Henríquez Ureña, «cristiano con ribetes de epicúreo moderno»; Torres Bodet, «sátiro que Apolo no ensordecía»; Mejía Sánchez, «poeta primaveral, de la alegría de vivir»; Octavio Paz, «ser raro, ídolo precolombino, hipogrifo». Antes, mucho antes, allá por 1893, José Martí, el menos retórico de

todos, lo había llamado: «Hijo».

Europa le sirvió a Darío para encontrar su soledad de hispanoamericano en tierra extraña. «Jamás pude encontrarme sino extranjero entre estas gentes», escribió desde París, y en la «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» relata: «Y me volví a París. Me volví al enemigo / terrible, centro de la neurosis, ombligo / de la locura...» En cambio, deja en su obra repetida constancia de que considera a Argentina y Chile como segundas patrias, y siempre se mostró agradecido con los otros países latinoamericanos en que vivió. Es verdad que la monumental influencia de Victor Hugo rige sus primeras indagaciones («Caupolicán», «Tutecotzimí»), pero no es menos cierto que, a partir de *Cantos de vida y esperanza*, su visión del solar hispanoamericano parte ya de una mirada propia, personal. Por otra parte, a ningún europeo dirigió Darío un pedido tan expreso como el que consta en el último verso de la mencionada «Epístola»: «Y guárdame lo que tú puedas del olvido». Hoy es evidente que hemos podido guardarlo del

olvido, y también que, de esa entrañable custodia, se encargan en primer término sus nicaragüenses.

Habría para mencionar tantos poetas nicaragüenses de este siglo. Si de todos los países de América Latina fue Chile el que dio la poesía más deslumbrante, hay que reconocer que la de Nicaragua ha sido la más nutricia. Antes de entrar en los nombres estrictamente actuales, quiero destacar el de Joaquín Pasos, un notable poeta casi desconocido fuera de Nicaragua y por quien tengo una vieja admiración. Nacido en 1914, murió antes de cumplir 37 años. Poco antes de su muerte, escribió uno de los más hondos y auténticos poemas creados en el Continente: «Canto de guerra de las cosas», que podría soportar sin menoscabo el riesgoso cotejo con «Sermón sobre la muerte» de César Vallejo, o «Alturas de Macchu Picchu» de Pablo Neruda.

Casi todos los poetas del grupo *Vanguardia* (al que Joaquín Pasos perteneció) fueron nacionalistas, antinyanquis y católicos. También en Joaquín Pasos, esos tres aspectos están activamente representados, pero

es sin duda su dinámica, casi irreverente religiosidad, la que da sentido y fuerza a su voraz testimonio de la naturaleza, a su alborotada rebeldía política, a sus urgentes tránsitos por el amor: «Porque tu seno es un pequeño universo en que podemos adorar la redondez de Dios», escribe en uno de sus *Poemas de un joven que no ha amado nunca*. Y en otro: «Voy bajando tranquilo, con mis cuatro cariños: / el otro, el mío, el del aire, el de Dios».

En su mayor parte, los poemas de amor de Joaquín Pasos tienen un aire alegre; son jóvenes, livianos, optimistas, y a veces, como en la jocunda «Imagen de la niña del pelo», toman y dejan la rima con un sentido casi deportivo de la estabilidad poética. Pero también saben calar hondo, como en «Invento de un nuevo beso», y, sobre todo, en la intensa y nostálgica «Canción de cama», que describe en una sucesión de imágenes inmóviles, la hipnótica atracción de una ausencia: «Se ha perdido ya el hueco de tu cuerpo / que era la voz de tu carne desnuda hablándole íntimamente a la ropa planchada, / diciéndole a qué horas el brazo serviría de almohada

/ y cómo el tibio vientre palparía como otra almohada viva, / funda de seda de nervios y de sangre».

A la muerte de Pasos, el también excelente poeta Carlos Martínez Rivas, sólo nueve años menor, compuso un «Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos», que es uno de los escasos logros que la poesía contemporánea debe a la amistad. En ese *requiem*, Martínez Rivas define así el quehacer poético de Pasos: «Hacer un poema es planear un crimen perfecto». En este sentido, toda la poesía de Pasos parece haber sido planeada como incitación para su opus final, el «Canto de guerra de las cosas». Ahora sí, el amor y el humor que antes desfilaron frente a un poeta que sólo parecía testigo sonriente; el alborozo vital y el optimismo palpitante que habían sostenido por dentro las imágenes, pasan a convertirse en simples motivos de comparación. Porque el *Canto* es, como ha señalado Cardenal, «la gran profecía de su muerte, el testamento de Joaquín». Se dice que Pasos llegó a definir su propio poema como «el dolor humano producido por el quejido de las cosas».

Desde el alerta de los primeros versos («Cuando lleguéis a viejos, respetaréis la piedra, / si es que llegáis a viejos, / si es que entonces quedó alguna piedra») hasta la última línea, turbador y breve inventario de la ausencia del hombre («Todo se quedó en el tiempo. Todo se quedó allá lejos»), el poeta, con una minuciosidad casi científica y unos ojos abiertos en perpetuo desvelo, va pormenorizando, imagen por imagen, el proceso de la destrucción, en el curso del cual las cosas del hombre avasallan al hombre. «Somos la orquídea del acero», pero también «somos la tierra presente. Vegetal y podrida». No es el mero dolor por los heridos o por los muertos, sino el dolor entero, y junto a él «todos los ruidos del mundo forman un gran silencio. / Todos los hombres del mundo forman un solo espectro». También, en esa última y sobrecogedora voz de Pasos, toda la fiesta de su otra poesía, pasa a formar una sola y gran desolación.

La conexión entre poesía y política no es nueva en Nicaragua. Los antecedentes de Rubén Darío, Salomón de la Selva, Manolo Cuadra, Alberto Ordóñez Argüello, Joaquín Pasos, así lo atestiguan. Pero es indudable que sólo a partir de Ernesto Cardenal adquiere su plenitud. Considerado como el más joven representante de la generación del 40, Cardenal participó en la rebelión de abril de 1954 contra el Somoza de turno; en 1957 ingresó en el monasterio trapense de Our Lady of Gethsemani, en Kentucky, Estados Unidos, donde fue novicio de Thomas Merton. Posteriormente pasó a un monasterio benedictino en Cuernavaca,

México, y siguió estudios en un seminario de La Caja, Antioquia, Colombia. Fue ordenado sacerdote en 1965, y el mismo año fundó la Comunidad de Solentiname, en el Gran Lago de Nicaragua, comunidad que fue destruida en 1977 por la Guardia somocista. A partir de entonces, se exilia en Costa Rica, donde hace pública su militancia en el Frente Sandinista de Liberación (FSLN). Luego del triunfo de la revolución, es designado Ministro de Cultura, cargo que desempeña actualmente.

Particularmente, uno de sus libros, *Hora 0*, (publicado en 1960 y considerado por Cintio Vitier como «uno de los momentos más

¿Qué es aquella luz allá lejos? ¿Es una estrella?

Es la luz de Sandino en la montaña negra.

Allá están él y sus hombres junto a la fogata roja con sus rifles al hombro y envueltos en sus colchas, fumando o cantando canciones tristes del Norte, los hombres sin moverse y moviéndose sus sombras. Su cara era vaga como la de un espíritu, lejana por las meditaciones y los pensamientos y sería por las campañas y la intemperie.

Y Sandino no tenía cara de soldado, sino de poeta convertido en soldado por necesidad, y de un hombre nervioso dominado por la serenidad.

Con posterioridad a *Hora 0*, Cardenal ha publicado varios libros de poemas (que incluyen, por ejemplo, su célebre «Oración por Marilyn Monroe»), pero una de sus contribuciones más notables ha sido un libro en prosa, y sin embargo profundamente poético, *El Evangelio en Solentiname*, documento diáfano y a la vez consistente, producto de su labor en esa comunidad, donde todos los domingos, él y los campesinos tenían, en lugar del tradicional sermón sobre el Evangelio, un diálogo sencillo, sincero y también singularmente profundo. Las 300 páginas del libro son simplemente la transcripción de esas sesiones, grabadas en la iglesia del pueblo, o en un rancho de paja, o al aire libre, o en un caserío de la costa.

¿Qué mejor que la limpia interpretación de estos campesinos, cuya inclinación religiosa no se contradice con su sentido innato de la justicia? Cuando el poeta-sacerdote pone sobre la mesa las maldiciones contra los ricos, según San Lucas («¡Ay de ustedes los ricos porque ya han tenido su alegría! ¡Ay de ustedes los que ahora están hartos porque van a tener hambre!») a uno de los asistentes le parece claro «que para Cristo la humanidad está dividida en dos clases bien definidas, y que él está a favor de unos y en contra de los otros». Y un campesino comenta: «Esto es bien revolucionario. Dice que todos los que están bien van a estar jodidos. Es la vuelta de la tortilla completamente». Y al pasar al último versículo («¡Ay de ustedes cuando todos hablen bien de ustedes!») y preguntar Cardenal por qué dirá *todos*, un campesino interroga a su vez: «¿Será que los buenos son pocos, unos *cuatrito*?, y otro acota: «O

altos de la poesía hispanoamericana») sonó como una clarinada para la juventud de América Latina. Cardenal utiliza allí todos los recursos de su sabiduría literaria, su impulso verbal, su dominio de la técnica exteriorista, heredada de Ezra Pound, para cubrir de oprobio el nombre del déspota. En un artículo publicado en México hace 27 años, Cardenal manifestaba: «He tratado principalmente de escribir una poesía que se entienda». Nunca como en los poemas de *Hora 0* esa intención pareció tan clara, y a la vez tan intelectualmente gobernada. Esa poesía transmite una honda, fundamentada adhesión hacia la figura de Sandino:

son muchos, pero son pobres (...) Jesús decía: «Cuando todos hablen bien» o «cuando todos hablen mal». Se refiere a todos los que hablan». Y otro campesino da un salto en el tiempo, y agrega: «Los que tienen las radios, por ejemplo».

Creo que uno de los mayores sacrificios que Ernesto ha hecho por su revolución, es haber consentido en dejar Solentiname por el Ministerio de Cultura. Uno de sus últimos poemas comienza: «Qué se va a hacer. Soy Ministro de Cultura, y voy a una recepción a la embajada tal (...)». Pero Cardenal sigue siendo, por sobre todas las cosas, el mejor mensajero de la Revolución Sandinista, que también es un modo, muy terreno por cierto, de anunciar la Buena Nueva.

Un poeta nicaragüense, Fernando Gordillo, nacido en 1940 y muerto en 1967 de una grave enfermedad, escribió un brevisimo poema, titulado «Epigramas»:

En otros países
podríamos crecer
al margen de la muerte,
En Nicaragua, no, no en Nicaragua.

Tampoco la poesía nicaragüense ha podido crecer al margen de la muerte. Por eso quiero referirme a algunos otros poetas de Nicaragua de un cercano ayer, cuyos poemas y vidas fueron tocados por la muerte. Habría varios nombres para mencionar, pero he escogido a Ricardo Morales y Leonel Rugama, asesinados ambos por la dictadura de Somoza, el primero a los 34 años y el segundo a los 20.

Ricardo Morales nació en Diriamba, en 1939. En Nicaragua se graduó de maestro, y en México, en Filosofía. Allí también fue catedrático de la Universi-

dad Obrera, y pasó a integrar el FSLN, desarrollando una intensa actividad política y participando como orador en actos de solidaridad. En 1967 regresa a Nicaragua e integra la dirección nacional del Frente Sandinista. A mediados de 1968 es detenido y torturado; sólo en 1971 recupera su libertad, como consecuencia de una prolongada huelga de hambre, así como de movilizaciones populares. Es en la prisión donde escribe la mayor parte de su obra poética. Gracias a las presiones ejercidas por el movimiento estudiantil, ocupa una cátedra en la Universidad Nacional, cargo que desempeña hasta su muerte. Nuevamente capturado, es asesinado en Nandaime, a 70 kilómetros de Managua. El poema que sigue, «Carta minina a mi mujer», fue escrito en la prisión, en 1971:

Si me matan, quiero que sepan que he vivido
en lucha por la vida y por el hombre.
Un mundo de todos para todos.

Si me matan, una rosa roja
modelo de mi corazón
es el amor que te dejo

Si me matan, es igual.
No veré el maíz a la orilla de todos los caminos
ni el rastro de ternura para los pies descalzos
pero sé que vendrá.

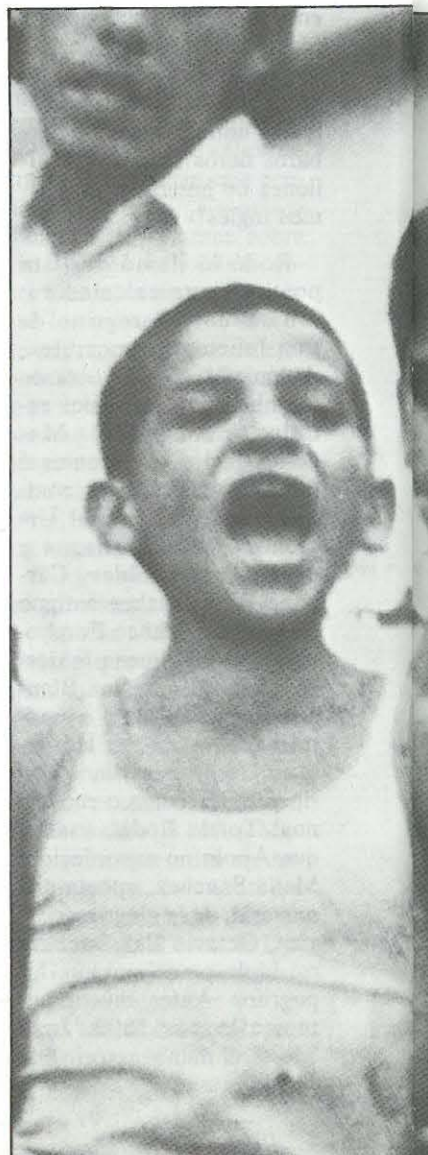
Si me matan, no importa
nuestra causa seguirá viviendo
otros la seguirán.

El porvenir es brillante.

Morales es el poeta del paisaje inocente, del amor limpio, de la entrega generosa. Es casi imposible no sentirse invadido por su poderosa esperanza, aun cuando se sepa que en su caso, la esperanza fue a su vez invadida por la muerte.

En cuanto a Leonel Rugama, poeta increíblemente maduro pese a sus veinte años, había nacido en Estelí en 1950. Hijo de un carpintero y una maestra, estudió en un seminario católico de Managua. En 1967 se vincula al FSLN, y de a poco su pensamiento de cristiano revolucionario se va transformando en el de un marxista. A mediados de 1969 pasa a la clandestinidad y participa en varias acciones. Según relata Cardenal, el 15 de enero de 1970 «tres jóvenes del FSLN se batieron contra todo un batallón de la Guardia Nacional que con tanques y cañones los tenía rodeados en una casa de Managua, y murieron heroicamente después de un espectacular combate que presenció gran parte de la población. Uno de los tres jóvenes era el poeta Leonel Rugama, de veinte años (...). Se dice que cuando en el combate estaban casi sin parque y un guardia les gritó que se rindieran, Leonel Rugama contestó: «¡Que se rinda tu madre!» y que ya herido seguía disparando».

En su poesía, y aun en la etapa adolescente, Rugama es un inventor de situaciones y contrastes, planificados mediante una rigurosa estructura, aunque ésta lue-



go no se note, y todo pareciera muy natural y espontáneo. La imaginación es evidentemente su fuerte, pero es una imaginación afilada, inteligente, que él vierte en un estilo inconfundible, a la vez tierno, despojado e irónico. Aunque lo mejor de su producción está en sus poe-

mas más largos, como «Rampas y rampas y rampas», «O jugar ajedrez», «La tierra es un satélite de la luna», «Como los santos» y «El libro de la historia del Che», aquí sólo transcribiré, por obvias razones de espacio, uno muy concentrado, «Biografía»:

Nunca apareció su nombre
en las tablas viejas del excusado escolar.
Al abandonar definitivamente el aula
nadie percibió su ausencia.
Las sirenas del mundo guardaron silencio,
jamás detectaron el incendio de su sangre.
El grado de sus llamas
se hacía cada vez más insoportable.
Hasta que abrazó con el ruido de sus pasos
la sombra de la montaña.
Aquella tierra virgen le amantó con su misterio
cada brisa lavaba su ideal
y lo dejaba como niña blanca desnuda,
temblorosa, recién bañada.
Todo mundo careció de oídos y el combate
donde empezó a nacer
no se logró escuchar.

Entre los poetas, jóvenes, maduros y veteranos, que hoy escriben y publican en la Nicaragua asediada y aguerida, pobre y poderosa, quiero destacar sobre todo la figura patriarcal y dinámica, del maestro José Coronel Urtecho, el octogenario más joven que he conocido. Coronel ensambla magistralmente el rigor clásico con el exuberante trópico. Transita por el amor con talante filosófico («Separados morimos cada día /

Sin que esta larga muerte se concluya») y se acerca a la historia con la modestia del aprendiz. De su obra poética destaco dos lecturas ineludibles: la irremplazable «Pequeña biografía de mi mujer», y la reciente «Conversación con Carlos», caudaloso y genuino homenaje a Carlos Fonseca Amador, héroe y figura clave del sandinismo. Transcribo un breve fragmento de este último poema:

Él era un joven que se parecía a Don Quijote joven
a Don Quijote joven que ya había leído sus primeras novelas
de caballería
que ya estaba resuelto a desterrar las injusticias de la tierra
iluminado ya, transfigurado, como por una divina locura
la divina locura de su cordura
Pero también, para decirlo con un verso de Rugama, "como los santos"
un verdadero santo laico, humano, meramente humano, extraconfesional, sin reclamos supersticiosos, a la medida nicaragüense
un santo en realidad como Loyola, Gonzaga, Gandhi, Lenin
un santo por el estilo de Juan, el bautista, el pregonero de la verdad, decapitado por decir la verdad
un santo por el estilo del otro Juan, el Juan de Patmos,
el de la luz que alumbraba hasta el fondo del tiempo
donde se espera la resurrección del pueblo
como esperaba Carlos el amanecer del pueblo.

En Nicaragua ocurren cosas insólitas; entre ellas, como acaban de comprobar, que un respetable poeta de 80 años, cite un verso de Rugama, el veinteañero.

Deberíamos hablar, por supuesto, de poetas como Carlos Martínez Rivas, de Pablo Antonio Cuadra (hoy en la trinchera opuesta a la Revolución), de Fernando Silva, Luis Rocha, Francisco de Asís Fernández, Julio Valle-Castillo, Erick Blandón, Alejandro Bravo, etc. Pero en un espacio limitado no cabe toda la buena poesía que hoy se escribe en Nicaragua.

Hay sin embargo un hecho a señalar, y es el destacable nivel de la poesía escrita por mujeres: Michele Majlis, Ana Ilse Gómez, Daisy Zamora, Rosario Murillo, Vidaluz Meneses, Gioconda Belli. Sólo me detendré en ésta última; nacida en Managua, en 1948, en 1978 obtuvo con su libro *Línea de fuego* el Premio Casa de las Américas. En Gioconda se da una peculiar amalgama de amor y revolución. Cuando su hombre, que es también combatiente, se ausenta para reintegrarse a la lucha, ella escribe:

Me he vuelto alfarera
y he creado vasijas para guardar momentos.
Me he soltado en tormenta
y trueno y lloro rabia por no tenerte cerca,
en viento me he cambiado,
en brisa, en agua fresca
y azoto, mojo, salto
buscándote en el tiempo
de un futuro que tiene
la fuerza de tu fuerza.

Pero en el riesgoso futuro, no sólo iba a comparecer esa fuerza; también iba a estar la acechancia de la muerte. Y es un tiempo des-

pués de ese desenlace cuando escribe un nuevo poema, que es descarga emocional pero también renacimiento:

Va pasando el tiempo
y va siendo más grande el hueco de tu nombre,
los minutos cargados de tu piel,
del canto rítmico de tu corazón,
de todo lo que ahora nada en mi cerebro
y te lleva y te trae como el flujo y reflujo
de una marea de sangre,
donde veo rojo de dolor y de rabia
y escribo sin poder escribir este llanto infinito,
redondo y circular como tu símbolo,
donde no puedo vislumbrar tu final
y siento solamente con la fuerza del abrazo,
de la lluvia,
de los caballos en fuga,
tu principio.

Pese a la sangre y la muerte que la cercan y hasta invaden su amor, Gioconda asume frente a esa realidad una actitud vital, en la que la tristeza es subyugada por la rabia, y la nostalgia se vuelve un argu-

mento más para luchar. Ahora, un decenio después de aquellos poemas clamantes y ateridos, Gioconda Belli enumera *Magias para desencadenar*, de nuevo en la comarca del amor:

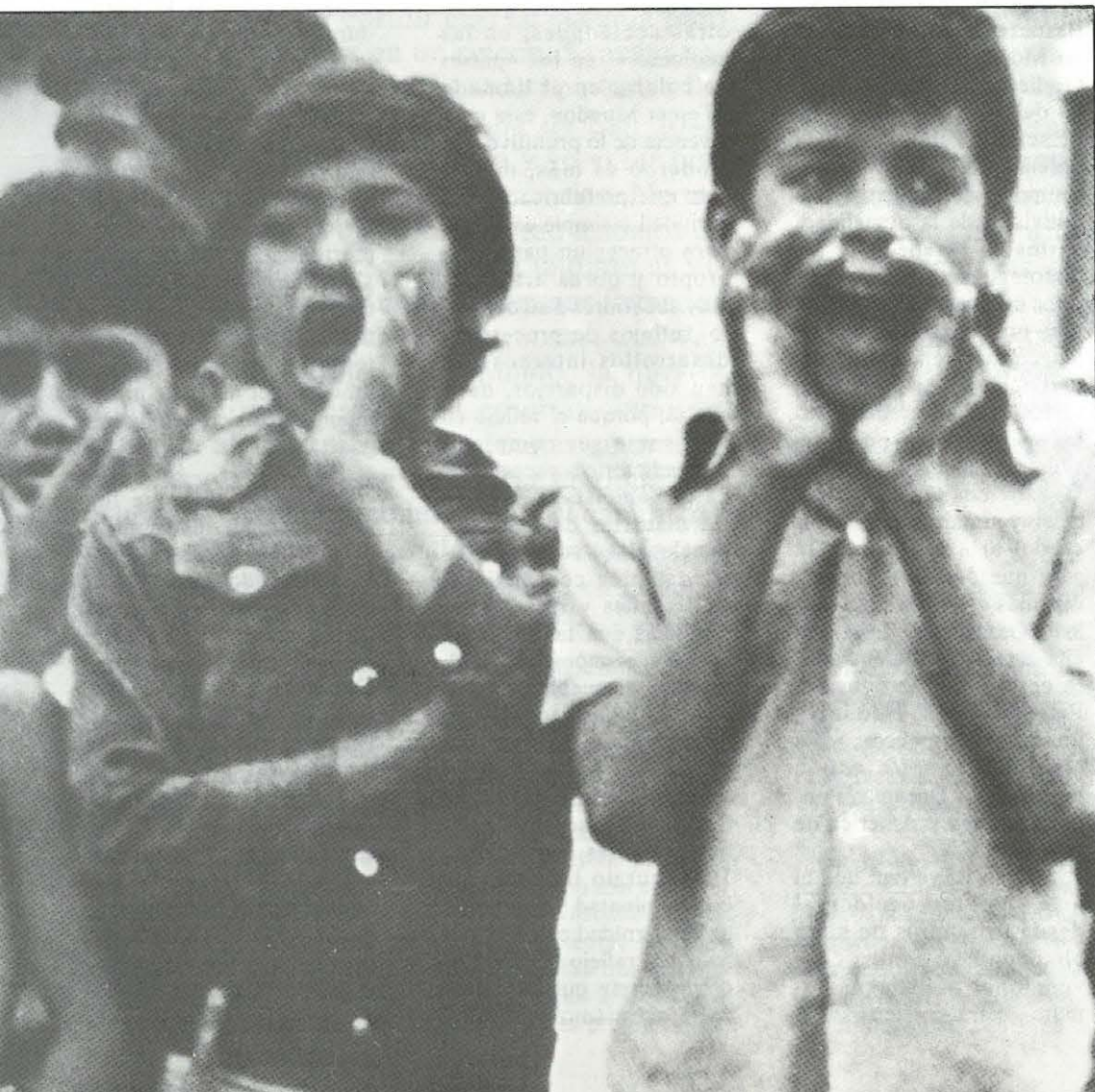
Hubiera querido, quisiera
despertarte Adán frente a la única Eva posible del mundo
y quizás soñar que constante dibujas
la silueta de mi recuerdo sobre la arena.

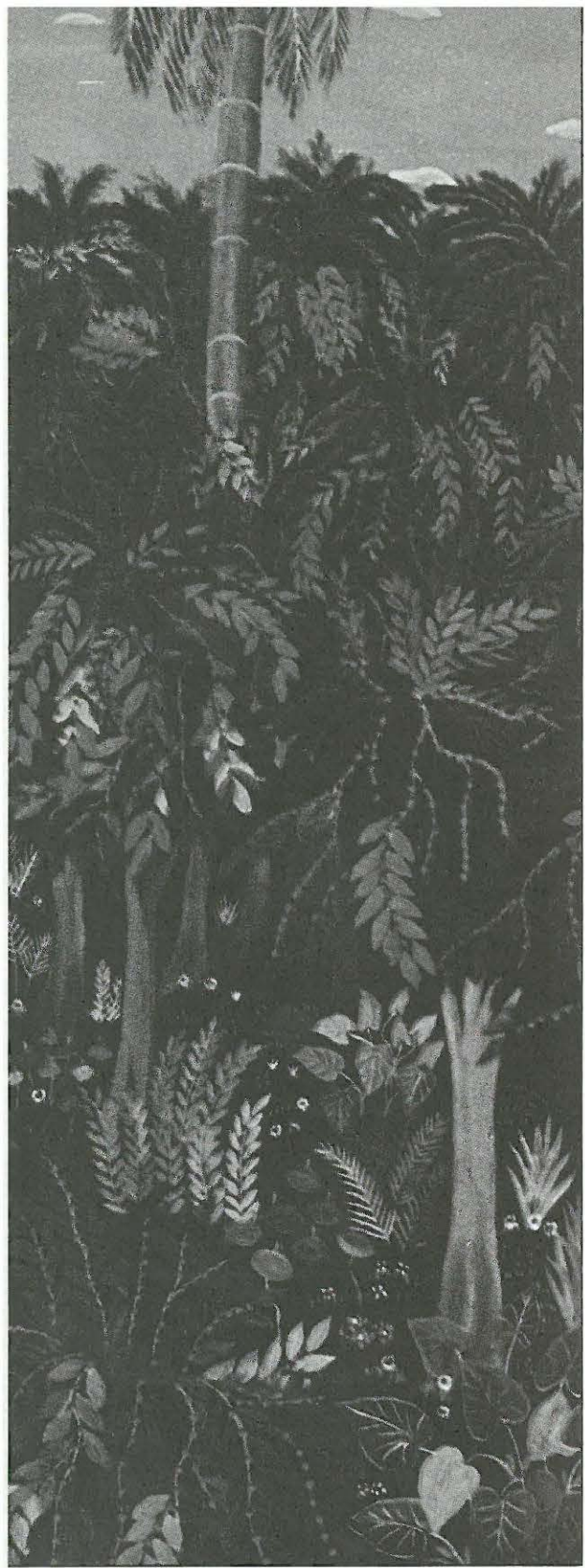
(...) Y por querer lo que quiero
ando soñando dulcinea mujer
quijote sopladora de molinos de viento
sin redención para el amor,
amando
sin brújulas
ni instrumentos que detengan mi rumbo de pájara
enamorada
del sonoro,
dulce,
huracán
de tu palabra.

El poeta argentino Juan Gelman escribió una vez estos dos versos impecables: «Los salvadoreños están hablando con la eternidad / suben al cielo y escriben "abajo la desdicha"». Una porción de esa desdicha reside en que gran parte de los salvadoreños no pueden escribir ése ni ningún otro lema, ya no en el cielo, sino en los acribillados muros de sus pueblos perdidos y encontrados. No pueden hacerlo, sencillamente porque no saben escribir.

Los nicaragüenses sí aprendieron a escribir, y no

sólo pueden proclamar «abajo la desdicha» sino también «arriba la felicidad». Por eso, porque los nicaragüenses ganaron, entre otras batallas, la de su propia alfabetización, quiero que este recorrido que empezó en Dario, concluya con una cita poética de Juan Agudelo, un niño de Solentiname, de sólo 7 años, que escribió: «La Revolución es mi papá haciendo una escultura con todos sus formones». ¿Verdad que no está mal como definición?





Julio Valle Castillo

EL INVENTARIO DEL PARAISO

Los primitivistas de Nicaragua

En el París de 1907 y en un instante de certeza y entusiasmo, provocado por el jolgorio de sus jóvenes amigos pintores próximos ya al cubismo y a los otros «ismos», el viejo Henry Rousseau —el primer primitivista moderno— se permitió romper su natural silencio para confiarle a Picasso que ambos eran no sólo los mejores pintores de aquella época, sino que los máximos pintores de la modernidad. «Picasso —dijo El Aduanero—, tú y yo somos los pintores más grandes de nuestro tiempo, tú al estilo egipcio y yo al estilo moderno» (1). Según este decir de Rousseau —no menos ingenuo y gracioso que sus cuadros, pero acaso síntesis teórica del arte moderno—, el primitivista es el moderno, y el moderno, resulta antiguo y hasta separado de la tradición occidental. Paradoja. Sorpresa. Negación de orígenes.

Trasplantando a Nicaragua y a su vez parodiando tal afirmación bien podríamos decir que en el panorama de las artes visuales nicaragüenses han coexistido y actualmente coexisten más que antes, pintores primitivistas y pintores abstractos, neofigurativos, hiperrealistas y tremendistas,

fotógrafos, cartelistas y cineastas, y que unos y otros constituyen tanto la excelencia como la modernidad de nuestra plástica visual. Bastaría pensar en Armando Morales y Doña Asilia Guillén, en la segunda época del *Grupo Praxis* y la «Escuela Primitivista de Solentiname», o en los novísimos y los Talleres Primitivistas de la actualidad. Vistos en perspectiva, los pintores primitivistas y los otros artistas que responden a las más variadas técnicas, lenguajes y tendencias deberían de estar colocados en los extremos, en los polos opuestos; pero no es posible olvidar que los polos, los extremos se tocan, se repelen y juntan en la dinámica del arte moderno. De aquí que *Modern primitives*, más que un simple título de Oto Bihalji-Merin, sea una categoría diferenciadora entre los primitivos del Paleolítico y el Neolítico, italianos y flamencos, y los primitivistas, *naifs*, *naiv* o ingenuos de Oceanía, Polinesia, África y América de este siglo XX.

Si bien es verdad que el arte moderno occidental desde principios de siglo abandonó su centro convencional —su lugar común— para convertirse en

un arte excéntrico, propiciando la convivencia de los primitivistas y las manifestaciones de vanguardia, también es cierto que en otras sociedades, en las «colonias», en los «países de color», en el llamado «Tercer Mundo», esta convivencia de lo primitivo y lo moderno es más, mucho más que prefabricada modernidad o simple exotismo para ofrecer un panorama propio y obras artísticas muy superiores a su contexto, reflejos de procesos y desarrollos internos que han sido dispares, desiguales; porque el reflejo en arte suele ser complejo, contradictorio a veces y nada mecanicista, y aunque las historias de las artes «nacionales» suelen discurrir también con distintas velocidades y ritmos, son paralelas con las historias sociales, económicas y políticas de sus pueblos. El presente movimiento plástico de Nicaragua iniciado por el magisterio de Rodrigo Peñalba (1908-1979), al frente de la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1948, surgió inicialmente como voluntad y expresión de modernidad estética; pero como reflejo de la «modernización» que se empezaba asimismo a experi-

mentar en Nicaragua a partir de la década del cincuenta con el cultivo del algodón, la pseudoindustria y el afianzamiento de la dictadura somocista a través de la compactación de la clase dominante (pactos liberoconservadores) que ratifica su dependencia con los Estados Unidos. Era natural que en aquel contexto la Galería de la Unión Panamericana de Washington apareciera encubriendo su tarea de penetración y control ideológico, como la alternativa de promoción y difusión del naciente movimiento pictórico de Nicaragua.

Cabe advertir que los poetas vanguardistas en la década de los treinta ya habían valorado y considerado lo primitivo como fuente de identidad americana, de renovación y como creación misma (recuérdese a Bruno Mongalo y Blas Franco, especie de poetas primitivistas); pero los maestros y los entonces jóvenes artistas plásticos, consecuentes con su proceso, vinieron a apreciar y a considerar lo primitivista hasta en los cincuenta. Si esta actitud fue en un comienzo una suerte de eco, de tardío trasplante en la



O. Silva, *La cosecha del café*

«A Solentiname llegamos entrada la noche, allí esperaban Teresa y William y un poeta gringo y los otros muchachos de la comunidad; nos fuimos a dormir casi en seguida pero antes vi las pinturas en un rincón, Ernesto hablaba con su gente y sacaba de una bolsa las provisiones y regalos que traía de San José, alguien dormía en una hamaca y yo vi las pinturas en un rincón, empecé a miraras. No me acuerdo quién me explicó que eran trabajos de los campesinos de la zona, ésta la pintó el Vicente, ésta es de la Ramona, algunas firmadas y otras no pero todas tan hermosas, una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza: vaquitas enanos en prados de amapolas, la choza de azúcar de donde va saliendo la gente como hormigas, el caballo de ojos verdes contra un fondo de cañaverales, el bautismo en una iglesia que no cree en la pers-

pectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez enorme que ríe con labios de color turquesa. Entonces vino Ernesto a explicarme que la venta de las pinturas ayudaba a tirar adelante, por la mañana me mostraría trabajos en madera y piedra de los campesinos y también sus propias esculturas; nos íbamos quedando dormidos pero yo seguí todavía ojeando los cuadritos amontonados en un rincón, sacando las grandes barajas de tela con las vaquitas y las flores y esa madre con dos niños en las rodillas, uno de blanco y el otro de rojo, bajo un cielo tan lleno de estrellas que la única nube quedaba como humillada en un ángulo, apretándose contra la varilla del cuadro, saliéndose ya de la tela de puro miedo».

Julio Cortázar
Apocalipsis de Solentiname

búsqueda de la modernidad, de las concepciones y planteos de París, también es verdad que posteriormente, con el paso del tiempo y la maduración política, se ha venido a constituir en una posición legítima, y a nutrir auténticas obras y autores. La valoración de la cultura popular nicaragüense en general (artesanía, pintura primitivista, literatura anónima, leyendas,

música campesina, formas organizativas y de lucha, etc.) por parte de los creadores e intelectuales nicaragüenses trascendió al exotismo, las idealizaciones y el aprovechamiento meramente artístico, para enfrentarnos con una oprobiosa realidad, asumir la identidad y sustentar visiones antropológicas que desembocaron en los años setenta en posiciones progresivas y

revolucionarias, tanto en política como en materia de arte.

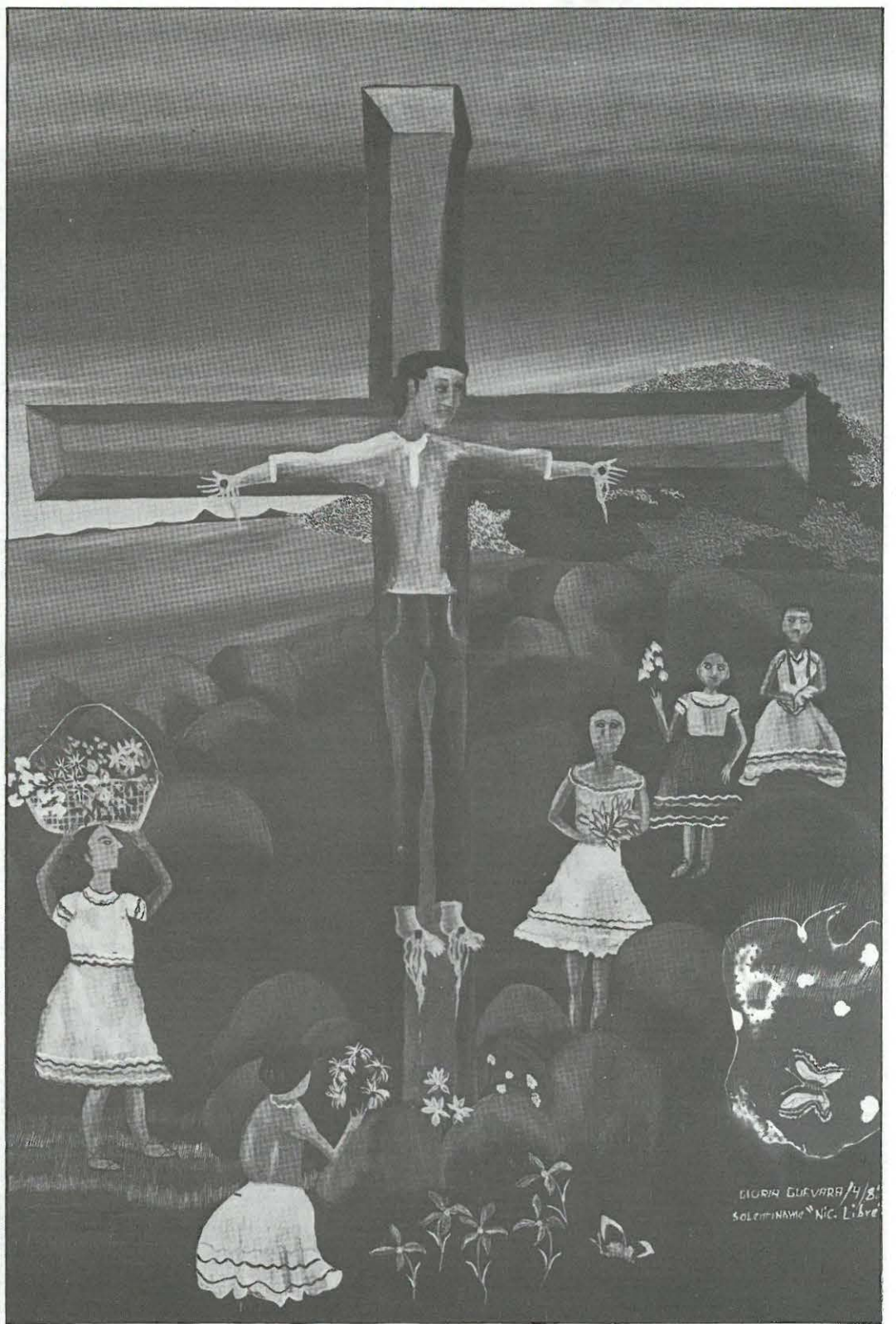
La Escuela Primitivista de Solentiname

En 1966, el poeta y sacerdote Ernesto Cardenal fundará la Comunidad contemplativa de Nuestra Señora de Solentiname, donde se desarrollará el arte entre el campesinado del lugar.

Tres abuelas lacustres presiden la entrada de los campesinos al arte y a su lucha por ganar e inventariar el paraíso nacional. Las tres ellas, pues, son precursoras de la «Escuela Primitivista de Solentiname».

Esta «Escuela», vista desde la actualidad, resulta mucho más y mucho menos que una «Escuela», porque, por una parte, entre sus pintores se reconocen muchísi-

G. Guevara, Cristo alfabetizador



mas individualidades o personalidades, y por otra parte, la «Escuela», fue una de tantas, acaso la primera de las manifestaciones de esta Comunidad, que al pasar el tiempo constituirán un movimiento no sólo pictórico y

artesanal, sino cultural, y, por tanto, orgánico en la Nicaragua de entonces. Veamos. Según un poema del hoy Sub-Comandante Bosco Centeno, miembro de la Comunidad, escrito durante el exilio en 1978,

Solentiname
fue Julio Guevara con su vara de madroño
(y su risa,
sacando peces del lago.
Fue las muchachas arregladitas en sus botes de
(remos, como ramos de flores
yendo a misa.
Y las garzas en la costa que como dice Alejandro:
De lejos se pueden
confundir con una virgen.
Y las fiestas con los tragos bajo los palos de mango
(frente a la
iglesia con el tocadisco de Chono.
Fue el pueblo discutiendo el evangelio los domingos.
Y las idas a coger tortugas y garrabos para nuestros
(almuerzos comunales.
Y la música de Elvis, William y Adancito los domingos.
Y la bulla de los niños en los botes en camino de la
(escuela
patos que se levantaban cagando.
Solentiname fue nuestro juramento de Patria Libre o
(morir.
Y Ernesto profetizando tiempos y tierras nuevas.
Y la Compañía monopolizando las tierras.
Y los cuadros llenos de vida de los pintores
(campesinos.
Solentiname es Julio Guevara en el exilio con su
(sonrisa
entreviendo el futuro.
Es Elvis y Donald, presos con la capucha ensan-
(grentada arpillados como

sacos en una lancha y llevados a Managua (no hemos
vuelto a saber de ellos).
Es Felipe preso en San Carlos, como una chorchita en
(jaula sin poder escribir.
Es el domingo como un día más.
Es José y Oscar torturados por el ränger Franklin
(Montenegro.
Es el recuerdo de nuestras islas.
(Es la garza en la costa que de lejos se puede
(confundir con una virgen).
Es nuestras casas donde saciaron su rabia de prepotentes
(impotentes.
Es los niños en las casas porque no hay escuelas.
Es el dolor que hay que tener para dar vida.
Solentiname será Julio Guevara con su risa y los
(nietos sacando peces
del lago.
Y las garzas de lejos semeando vírgenes.
Y los gritos de los niños espantando patos cagones
en camino para la escuela de la revolución.
Y las tierras de la Compañía convertidas en coopera-
(tivas ganaderas.
Y el sí compañero machetero, y sí campisto, si com-
(pañero.
Cada día será un domingo y una misa.
Será.
Será.
Será.
será a cada uno según sus necesidades.

Pero retrocedamos hasta 1966. Cuando Ernesto Cardenal llegó a Solentiname, las islas se encontraban casi vírgenes y despobladas; sus habitantes analfabetos y empobrecidos habían salido a vender su fuerza de trabajo en los latifundios ganaderos de la zona, y los que se habían quedado se dedicaban a la pesca, a la

caza y a la agricultura, el cultivo de maíz, frijoles y plátanos, para un precario autoconsumo. Fundada la Comunidad, se procuraron medios de subsistencia, y así fue como se le dio impulso a la agricultura a través de cooperativas y se inició la artesanía y la pintura. «Estaba yo recién llegado a Solentiname —escribe Car-

denal— cuando vi unos «guacales» (calabazas para beber agua) labrados y pintados por un campesino — recuerdo que en uno de ellos había una sirena, tocando una guitarra— y pensé que ese podía ser un buen pintor. Le dimos papel y lápices de colores y pronto nos llevó bonitos dibujos primitivos. Después estuvo en Solentiname un joven pintor de Managua, Róger Pérez de la Rocha, y él le dio óleos, y el campesino pintó un bello cuadro primitivo, que se vendió inmediatamente en Managua. Ese fue Eduardo, nuestro primer pintor. Otros campesinos, viéndolo pintar, también pidieron óleos y, también ellos hicieron cuadros bellos, y después también otros y otros más hicieron lo mismo, y así fuimos teniendo una verdadera escuela de pintura primitiva. Los cuadros se expusieron en la Escuela de Bellas Artes de Managua, donde se vendieron todos, y después se expusieron y vendieron en Nueva York, en París, Alemania, Suiza, y en varios países de América Latina» finaliza Cardenal.

Así pues, más que como una búsqueda estrictamente plástica, esta «Escuela» es un experimento, dentro del proyecto de superación comunal, para educar a la comunidad; experimento además sin una previa concepción, que se iba definiendo en el terreno de la práctica, pero que se logró como tal y logró sus fines. El campesino analfabeto, al tiempo que podía ganarse la vida con su producción artística —artesanía o pequeño lienzo—, se alfabetizaba ejerciendo el arte. Ejercicio colectivo que se organizó en colectivo de pintura. Ya en 1974 varias familias de campesinos pintaban en familia y muchos de sus miembros exponían dentro y fuera del país, tales como los Guevara, Arana y Silva. Educar a estos campesinos a través del arte, pero no de manera académica, sino dejándolos a merced de su espontaneidad y en relación directa con la realidad, con su medio, podría valorarse en fecha no lejana como una revolución en la pedagogía. El arte enseñaba a leer —mejor dicho, a estudiar— en su realidad; pintar era un acto de apropiación de su espacio incontaminado, de la feraz naturaleza con la cual convivían, y de otros instrumentos de trabajo; sus cuadros se convertían en un medio de comunicación en y de la comunidad. Para estos pintores campesinos no hay diferencia entre habitar en las islas o habitar en sus cuadros, dentro de sus cuadros, como reproducción de su trabajo y de su vida misma. Los pintores entran en sus cuadros como en sus casitas. Sus cuadros, amén de documentar sus fiestas, son fiestas. Sus milpas, además de la milpa cultivada en la tierra, son milpas. La vida que se registra es su vida. Alejandro Guevara ha dicho: «Un pintor siembra un platano o

un maizal en su cuadro igual que lo siembra en el campo. Yo siempre he considerado —agrega Alejandro—, que los detalles de un cuadro tienen muchos significados: ¿Por qué? Porque por ejemplo, un velero que pinta un pintor, siempre ese velero va para alguna parte, el pintor lo sabe. Cuando el pintor pinta los ranchitos, lo hace con el mismo cuidado y la misma técnica que si fuera a vivir en ellos».

La pintura primero y después la poesía (*Poesía campesina de Solentiname*, 1980) y la teología de la liberación, la exégesis de la Sagrada Escritura aplicada a su particular existencia de campesinos y a la Nicaragua somocista en general (*El evangelio en Solentiname*, 1978) abrieron tres accesos diferentes, pero interrelacionados hasta el conocimiento de la realidad socio-política nacional. De modo que al tiempo que los campesinos se formaban, se educaban o alfabetizaban, como dijimos, se iban concientizando hasta que junto con su fundador y guía, Ernesto Cardenal, terminaron asumiendo una posición política revolucionaria, como fue la de incorporarse a las filas del Frente Sandinista. Por algo desde 1967, después de la guerrilla de Pancasán, altos dirigentes del sandinismo se mostraron interesados en la experiencia de Solentiname y aún planearon visitar la Comunidad (2). Cabe indicar también que en este ascenso colectivo, jugó un papel determinante la radicalización de Ernesto Cardenal, al demostrar que entre marxismo y cristianismo no había contradicción en la práctica latinoamericana, principalmente a partir de su viaje a Cuba en 1970 y de su gira por Perú y Chile en 1971. De aquí que un grupo de estos poetas-campesinos, campesinos-pintores y teólogos-campesinos asaltaron el 13 de octubre de 1977 el Cuartel de San Carlos, Río San Juan, como uno de los operativos sandinistas que inauguraban el período de lucha insurreccional, que se prolongaría hasta el derrocamiento del régimen de los Somoza y la toma del poder el 19 de julio de 1979.

Si bien es verdad que algunos campesinos se quedaron en pintores primitivos y otros lograron ser artistas primitivistas de mano experta y visión pristina, también es cierto que todos se hicieron de una ideología, muy elemental si se quiere, pero funcional y eficaz en su contexto, o sea, se convirtieron en intelectuales fieles al modelo gramsciano. Desde entonces, su producción pictórica a diferencia de los primitivistas que en este siglo han sido, tuvo ya connotaciones ideológicas. Su obra vino a ser expresión de una cultura combatiente y resistente al somocismo, sin menoscabo alguno de su calidad. Pintores con obra. Obra con acabado: hechura y figura diá-

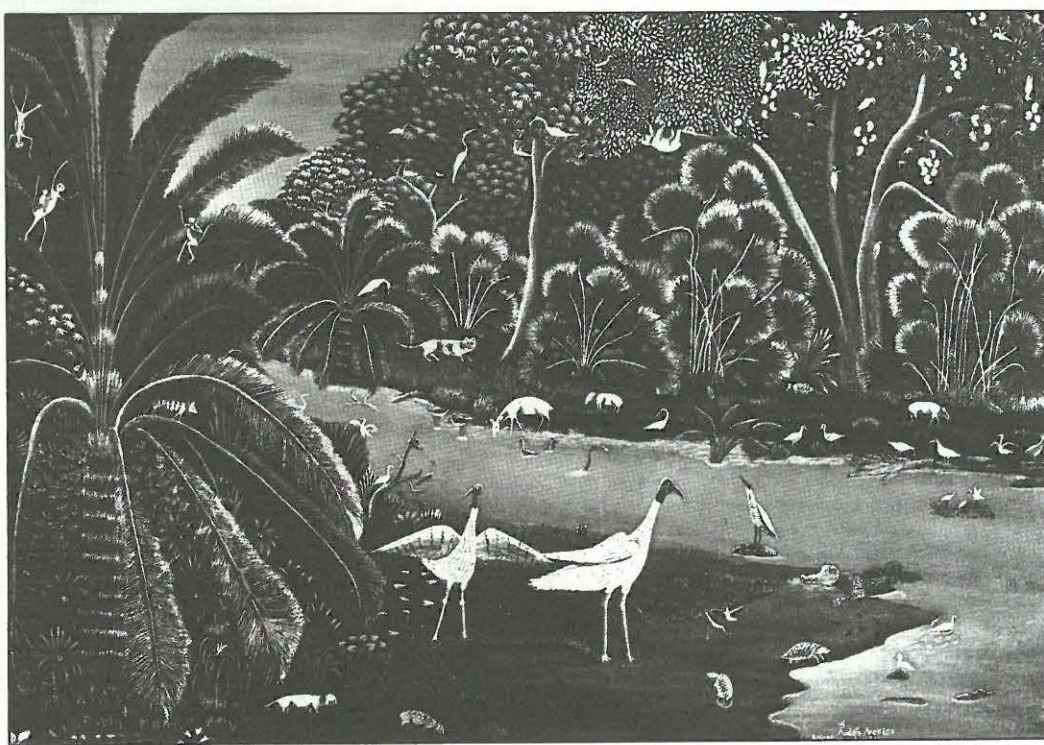
fana. Bastaría pensar en Carlos García, en Rodolfo Arellano, autor de «Los guairones», en Marina Ortega, en Alejandro Guevara quien, por ejemplo, no se circunscribió a las medianas o pequeñas dimensiones de la mayoría de las piezas de sus compañeros, y se arriesgó por mayores espacios, dejando así un muralito con una panorámica de Solentiname. Todo lo cual le ha permitido decir a la mexicana Ida Rodríguez Prampolini, magnífica crítica de arte, que estos primitivistas conocen la verdad porque la buscaron y la encontraron y la muestran a quienes se han perdido en síntesis complicadas, abiertas o en interpretaciones múltiples y personales. Por eso para ella esta pintura es verdadera, justa, precisa y real. «En esta búsqueda de la verdad, en esta lucha por apropiarse de su realidad, no podía haber diferencia entre un luchador de Nicaragua y un pintor de Solentiname» (3).

El primitivismo en la ciudad

A mediados de los setenta, después del terremoto que redujo a Managua a escombros, y de que el grupo «Praxis» ya como frente ideológico (4) en su segunda época, con galería y revista se había desintegrado y habían desaparecido respectivamente, se produce el auge de la «Escuela Primitivista de Solentiname». El primitivismo se hizo fiebre, se hizo moda. Se convirtió en souvenir. Este boom fue producto a su vez del boom de galerías y galeristas de Managua. La galería Tagüe de Mercedes Gordillo se encargó de lanzar nacional e internacionalmente las artesanías y la pintura de la Comunidad. Tal vez como inmediata consecuencia de Solentiname y de las ofertas de las galerías empezaron a crecer las demandas y a llamar la atención algunos pintores primitivistas aparecidos desde los sesenta que adquirían impulso, como Manuel García (1939), iniciado también por Peñalba; y comenzaron a manifestarse otros primitivistas auténticos y otros que lo único que tenían de primitivistas era la retórica y, por tanto, carecían de ingenuidad. Sin embargo, nuestro primitivismo se fijó en nuevos ángulos del paisaje nacional: salió de las aguas a la tierra, saltó de las islas vírgenes a los pueblos —Julie Aguirre se apoderó de las barriadas y de las colonias de Managua—; se enriqueció con tendencias si no opuestas, si diversas, como el surrealismo, el hiperrealismo y la miniatura de Julio Sequeira; y hasta se valió para expresarse de otras técnicas y materiales que los habitualmente manejados: óleo sobre tela. Ena Gordillo se reveló como dibujante primitivista para lo que utilizaba la plumilla y la tinta china, logrando efectos muy finos, casi caligrafismo. A veces incorporaba el color a

su blanco y negro y sus asuntos eran asimismo urbanos, ciudades coloniales diurnas y nocturnas; pero ahora ha derivado a la figuración simbólica y alegórica, y a la ilustración.

Para estos años, hacia 1975, empezó igualmente a pintar otra muchacha, Mercedes Estrada de Graham (1941), que podría tenerse como producto directo del magisterio de Alejandro Guevara, el primitivista de Solentiname. Ella ya ha alcanzado maestría y propiedad, según se pudo admirar en su exposición monotemática abierta al público en la Casa de Gobierno de Nicaragua, Managua, del 25 de septiembre al 5 de octubre de 1980. Aquí se reproduce «El azul infinito», uno de sus cuadros que integran su serie «El Adelantado de la Mar del sur al Encuentro del Nuevo Mundo», porque ella —que no pinta en serie—, pinta series con temas preferentemente históricos y míticos, de donde procede su carácter monotemático. El poeta y crítico Carlos Martínez Rivas se ha dispensado elogiar su «factura», su «escrupulosidad artesanal o dignidad técnica»; pero en atención a ello, la margina del primitivismo. Sin embargo, es por esta causa y además y sobre todo por «el ojo diáfano de Tierra Firme», que creemos que ella es una de las primitivistas más destacadas de Nicaragua. No en vano el mismo Martínez Rivas es capaz de reconocer su «invulnerable inocencia», y que «el sabor fundamental de su obra es la felicidad». Ella «nunca descarta la alegría —advierde Martínez Rivas— como motor central del acto de pintar; compartiendo con nosotros esas diversiones, el humor, y la luz de su propio conocimiento. Esas diversiones, ese humor, esa luz de conocimiento, son en Mercedes lagartijas color verde eléctrico de salamandra y escamas de orfebrería, con sus largas colas curvadas en interrogación al final; esa anatomía escueta, pero anatómica para transmitir la gracia y estrecha relación de esos dos cuerpos de sangres tan lejanas —el Adelantado y Anayansi—: el detalle de los cuatro dedos oscuros de la mano de ella en el brazo blanco del Conquistador —señala siempre Martínez Rivas—, es inolvidable. ¡Hay tantas características de las que sería útil y festival tomar debida nota! Una colina recortada de césped, vista transparentemente sin perspectiva atmosférica. La minúscula colina o alcor aparece distante, en el exíguo espacio de la miniatura «Anayansi hija de Careta». Y Mercedes, como los primitivos italianos y flamencos, parece haberse introducido hasta el fondo, pintando allí prodigios de ramos de astros diurnos erizados, y regresando afuera, saliendo por el marco hacia atrás, ¡Cómo si tal operación fuera realizable!» (5).

M. Marin, *El pueblo de Boaco*R. Arellano, *Los guairones*

Los primitivistas en la revolución

Durante el período insurreccional los primitivistas de Solentiname que no participaron en el asalto al Cuartel de San Carlos y que no salieron al exilio y tuvieron que mantenerse en la legalidad en el propio archipiélago, arrasada ya la Comunidad, solían pintar clandestinamente, a escondidas entre los árboles, esquivando la vigilancia de los guardias somocistas que perseguían a los pintores y destruían sus obras. En cada pintor o pintora podía ocultarse un guerrillero. Pintar entonces en Solentiname constituía para el aparato represor del somocismo un acto de subversión como en verdad había sido y como en verdad era dentro del sistema. Entre tanto, en los frentes de guerra y en el frente internacional de solidaridad con la lucha de Nicaragua, combatían varios pintores, se reproducían cuadros primitivistas de Solentiname y se destacaba un pintor, Armando Mejía Godoy (1946), porque sus estampas guerrilleras y segovianas, más cercanas a la pintura lugareña, que a la primitivista, se convertían en carteles, afiches o ilus-

traban las fundas de los discos de canciones revolucionarias de sus hermanos Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy, que se pensaban en México y España.

Inmediatamente después de la victoria sandinista tanto la «Escuela Primitivista de Solentiname» como los otros primitivistas aislados y dispersos ya mencionados se organizaron informalmente y transformándose en multiplicadores de artistas, en instructores de arte, en estos últimos seis años han extendido el primitivismo a lo largo y ancho de Nicaragua e incluso entre los internos del Sistema Penitenciario Nacional, a través de los Talleres de Pintura propiciados por el Ministerio de Cultura del Gobierno de Reconstrucción Nacional. Pintura y pintores primitivistas existen ahora en donde nunca antes hubo indicio alguno de arte y de artistas, se retoman vocaciones con seriedad y se consolidan obras como la de Mercedes Estrada de Graham, generándose una tendencia rica y vigorosa y un movimiento masivo y prometedor, sólo comparable con el movimiento de Port-au-Prince, en Haití, en sus respectivas temporadas de florecimiento,

pero con la diferencia de temporadas de florecimiento, pro con la diferencia de que nuestro movimiento desempeñó una múltiple función social —función transformadora en los campesinos de Solentiname, quienes a su vez hicieron que su pintura cumpliera una función revolucionaria en Nicaragua— y actualmente desempeña otras funciones —exaltar, inventariando, la cultura nacional—. A estas alturas, la base social de esta tendencia pictórica es pues amplísima: indígenas, mestizos, negros, campesinos, obreros, artesanos, clase media, y su auge y prestigio internacional, por su calidad estética y significación sociopolítica, son inusitados. La pintura primitivista se ha hecho representativa de la Revolución Popular Sandinista. La solidaridad mundial la aprovecha para ganar solidaridad con Nicaragua, para promover nuestra causa y promocionar nuestra cultura. Los gobiernos amigos solicitan exposiciones y murales primitivistas. Los críticos de arte y las galerías más exigentes la valoran y la tienen como novedad. Oto Bihalji-Merin y Nebjsa-Bato Tomasevic, por ejemplo, acaban de incluir a 37

artistas primitivistas nicaragüenses con un estudio de Ernesto Cardenal, fotos, biografías y reproducciones a todo color en la *World encyclopedia of naive art. A hundred year of naive art* (Londres, Muller, 1984).

A los antiguos pintores primitivistas de Solentiname, amén de los ya nombrados y de José Arana, Oscar Mairena, Olivia y Daisy Silva, Gloria Guevara, Rodolfo Altamiano, Milagros y Elvis Chavarria, ahora se suman Norma Reyes, Yelba Ubau, Manuel Jiménez, Rosa y Elena Pineda, Clarisa Arellano, Concepción Altamirano, Conchita Rosales y Francisco Altamirano. Antiguos y nuevos campesinos de Solentiname han profundizado también en su interpretación del evangelio y han pasado de las interpretaciones verbales, orales, a las plásticas, es decir, han procedido a pintar las parábolas, los pasajes de la vida pública de Cristo y han interpretado la «Vía sacra», pero en 15 estaciones, considerando ya la Resurrección, para un templo alemán, en la misma dirección liberadora que se conocía. Para ellos, Cristo es un hombre común y corriente, por tanto, un prójimo, un

hermano, el hombre nicaragüense que vive, padece y muere en su historia. Ellos, campesinos, y Cristo se identifican. Pintura religiosa y a su vez, madrugadora, revolucionaria, que tiene entre ellos mismos antecedente acaso en los dos Cristos, el «guerrillero» (1975) y el «alfabetizador» (1982) de Gloria Guevara.

En la Costa Atlántica ha aparecido Milton Timoty Hebbert y se ha consolidado Junne Beer (1933), promotora y poeta en inglés criollo, quien empezó a dibujar desde los años cincuenta; pero a partir de 1979 ha encarado ejemplarmente la pintura y pinta con una mayor frecuencia, óleo manchado bastante original: tiene la sensualidad y exuberancia de la negritud. Ha sabido por tanto aportar al primitivismo ese costado desconocido, inédito, pero propio compuesto por elementos afroantillanos e ingleses: danzas de May Pole o Palo de Mayo, blancas iglesias moravas de techos rojos, plazas verdes, con unos verdes tiernísimos y planos, casi sin matizar, como campos de golf en contraste con los azules marinos sobre los que destacan unas lunas naranjas que se confunden con los cocos y las frutas de pan; el borrascoso Mar Caribe, barcos de Bluefields, Oldbank y Beholden con su particular arquitectura: zancos, madera y zinc oxidado, negros en los muelles, negros bailarines y negras cargando en el regazo a sus hijos. Este paisaje asimismo ha sido tratado con facultad por Abel Vargas, originario de Ometepe.

En Boaco ha surgido Mario Marín, autor de «El pueblo de Boaco». En Masaya y Monimbó sobresalen Carlos Marengo, Luis Alvarado, Álvaro Gaitán y Thelma Gómez. En León y Subtiava han aparecido Olga Maradiaga, Alejandro Cabrera, Luis Alaniz y Gloria Elena Tercero, y a los primitivistas de Managua se ha incorporado Hilda Vogl, originaria de Matagalpa. En cuanto al muralismo primitivista dentro y fuera del país, merece especial mención el diríambino Manuel García, cuya obra es pionera temáticamente de las fiestas patronales de las ciudades nicaragüenses —fiestas pagano-religiosas y populares, mestizas, transcritas con gran colorido, profusión y con mucho de miniaturismo—; los tres murales primitivistas que ha realizado se localizan el primero en Managua, pintado en colaboración con Hilda Vogl y Julie Aguirre, Parque Infantil «Luis Alfonso Velázquez», 1980, el segundo en Alemania Federal, 1981 y el tercero en Berlín, República Democrática Alemana, 1985, titulado «La lucha de liberación de Monimbó», que si no es el mural primitivista más grande del mundo, es uno de los más grandes: mide 30 metros de alto por 12 de ancho.

Los relatos en el paraíso

En los últimos meses de 1979 y a lo largo de 1980, lógica y espontáneamente la temática recurrente fue la recién pasada gesta revolucionaria: escenas, episodios de la lucha armada, combatientes contra una Guardia Nacional que inevitablemente era derrotada, toma y asalto de ciudades y cuarteles por las fuerzas sandinistas. Dentro de esta directriz temática, el barrio de Monimbó y la ciudad de Masaya, convertidos en símbolos de rebeldía indígena, mestiza, o sea, popular, se registraban constantemente hasta la estereotipación, hasta el *souvenir*. Muchos cuadros con tan sólo unos conos de palma y paja, unos combatientes y el cerro de El Coyotepe con su fortaleza de fondo se titulaban «Monimbó» o «Masaya» sin que se pudiera reconocer o identificar el barrio o se guardara similitud alguna con la ciudad. Pero en los años que siguieron a 1980, o sea, de 1981 a 1985, las nuevas tareas y programas de la Revolución, la nueva vida de Nicaragua: la Campaña de Alfabetización, el trabajo voluntario, las milicias, el corte de café, la recolección del algodón, la fundación de Talleres de Poesía, la entrega de carnet a militantes sandinistas han venido desplazando el relato insurreccional y para ceder lugar a otros relatos pormenorizados, producto de un gozoso sentimiento de propiedad nacional, patria y hasta patriótica si se quiere, de las fiestas patronales, de los bailes folklóricos del pacífico y del atlántico, de las procesiones de Semana Santa, de Corpus Cristi, de los altares y rezos de la Purísima, de las iglesias con su feligresía, de incidentes rurales y urbanos, el paisaje campesino de las Segovias, el paisaje costero con sus elementos afroantillanos e ingleses, personajes y costumbres de Nicaragua, todo lo cual, además, ha acusado una óptima ejecución plástica: óleo sobre tela, de empaque delgado, acrílico, o témpera y esmalte sobre papel y madera.

De modo que acciones, creencias, tradiciones y espacios conforman un vivísimo y encantador documental de la realidad nicaragüense. Pero y aunque hemos remarcado el acento en los temas de los primitivistas, dos temas, mejor dicho, sus anécdotas referidas son lo menos importante, incluso, aquellas anécdotas que ya han sido ideologizadas, lo que es un rasgo distintivo de los primitivistas nicaragüenses. Lo importante de esta pintura no es el relato sino el espacio y la forma y propiedad con que ha sido plasmado. El espacio en el cual suceden u ocurren los hechos, o sea, el paisaje nacional, que es el paraíso terrenal, porque, como dice José Coronel Urtecho, «todos los pintores primitivistas tratan de pintar el paraíso, tienen

nostalgia del paraíso»; y máxime cuando estos pintores han luchado por construir el paraíso en su propio país y gozan y poseen ya ese paraíso y son expresión del futuro paraíso, no en vano Cardenal agrega: «Yo diría que el paraíso en los hombres no es sólo una nostalgia del pasado, sino un anhelo del futuro. Hijos todos del paraíso, nosotros los hombres, debemos aspirar a hacer de la Tierra un paraíso». Bien se puede olvidar la acción de los personajes, bien se puede borrar la casi común o colectiva fisonomía de los mismos personajes o importarnos poco la similitud entre el personaje real y el retrato; pero el ojo nunca podrá olvidar el paisaje, el ojo desplegará toda su capacidad para contemplar con morosa delección los elementos del paisaje. El ojo quedará por siempre impregnado de verdura y cielo. El paisaje se imprimirá de manera indeleble en la retina, porque el paisaje —ese paraíso— es la verdadera acción y el verdadero personaje de esta pintura. Fronda, follaje, flora y fauna, exuberancia, fertilidad, sensualidad, erupción y sosiego. Paisaje humano y paisaje geográfico. Estos artistas y el primitivismo han venido a suplir el paisajismo del cual por razones de desarrollo carecía la plástica nicaragüense. Los primitivistas son nuestros paisajistas. Un paisaje en cuyo tratamiento riman el primor y el amor. El primor de la factura, de la hechura y el amor de la expresión.

Quizá este amor explique el primor, es decir, quizá esta pasión por el paisaje patrio, esta alegría al poseer la tierra venga a acuñar de un contenido tan estético como politizado las características formales del primitivismo. Cada elemento del paisaje dibujado y pintado minuciosamente aquí, en los primitivistas, trasciende el rasgo plástico. Cada yerba, cada hoja, cada árbol, cada ave, cada hombre, mujer, garza, vaca, buey están pintados con la indecible —pero aquí dicha— felicidad de quien por primera vez en su existencia y en el mundo ejerce la soberanía nacional. Como Adán en los primeros días en el paraíso, estos pintores andan poniéndole el ojo y el nombre a las cosas, bautizando las cosas y posesionándose de ellas con sólo nombrarlas, y si este ejercicio los condujo a la revolución, inventariar hoy el paraíso es gozar de la revolución, de la creación. Tal es el ansia de estos pintores por contar, por relatar su paraíso, por trasladar la realidad al lienzo —advierete Ida Rodríguez Prampolini— «que ven profundamente los detalles, no desperdician espacio, no dejan nada al azar, todo lo estudian, con todo se compenetran, conocen las nervaduras de cada hoja distinta, la tonalidad y textura de cada tronco, las diferencias de forma y follaje de cada ár-

bol, el cauce de cada río, el vuelo de las distintas aves y con terquedad candorosa, con infinito amor colocan y ordenan pacientemente, cada cosa en su lugar preciso».

El primitivismo en Nicaragua ya es mucho más y mucho menos que «primitivismo», pintura *naifs*, *naiv*, etc. además ya posee hasta gentilicio, ya tiene carta de ciudadanía, es nicaragüense. Si en los años cincuenta el primitivismo fue un estilo y una tendencia exótica, una receta europea que podía contribuir a conformar la buscada modernidad de Nicaragua, ahora es expresión propia, gestada y desarrollada dentro de la sociedad nicaragüense, como respuesta a sus particulares demandas sociales y estéticas. Un arte acorde a su contexto, en directa relación con la realidad que reproduce y con la realidad que lo produce, por eso esta pintura primitivista es más que pintura campesina, lugareña, una pintura popular. Arte del pueblo —y he aquí su mayor vigencia, su modernidad—, arte popular, pero revolucionario. No se equivoquen los occidentales civilizados creyendo que este es arte primitivo, ingenuo, obra de graciosos salvajes, no, éste es un arte de un pueblo que fue capaz de tomar por asalto su paraíso, expulsar al ángel de espada de fuego y morder ya sin culpa las manzanas del árbol, para iniciar una civilización del futuro. Pintura popular, más que primitivista, al servicio de los intereses del pueblo gracias a su calidad y creada por un pueblo que, dueño del paraíso, ya no saldrá de él jamás.

□

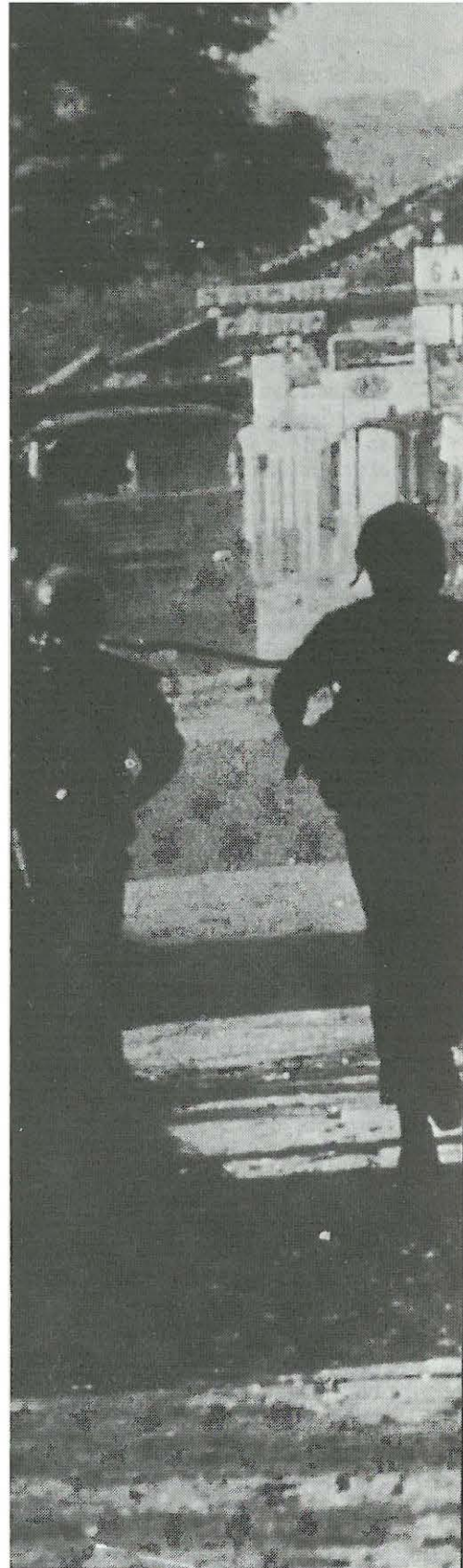
(1) *Las Bellas Artes / Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura. Impresionistas y Post-impresionistas*. Nueva York-Canadá-México D.F. Grolier incorporated, 1969. Vol. 7, pp. 93-95.

(2) Léase el texto del Comandante Tomás Borge, «Encontrar a Ernesto Cardenal» publicado en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, Año V, Núm 241, domingo 20 de enero de 1985, pp. 1-3.

(3) Ida Rodríguez Prampolini, «Ante una exposición de Solentiname», en *Casa de las Américas*, La Habana, Cuba, Núm. 118, enero-febrero de 1980, Año XX, pp. 114-115.

(4) El grupo «Praxis» tuvo dos periodos, el primero hacia 1960, que fue estrictamente plástico, y el segundo, hacia 1970, que se presentó como frente ideológico artístico comprometido con la lucha del pueblo nicaragüense, vanguardizado por el FSLN. «Praxis» planteaba el doble compromiso de la obra y del artista con su realidad y con la calidad artística. El grupo se deshizo con el terremoto del 22 de diciembre de 1972 y estaba compuesto por Alejandro Aróstegui, Róger Pérez de la Rocha, Leonel Vanegas, Orlando Sobalvarro, Francisco de Asís Fernández, Amarú Barahona y Michele Najlis.

(5) Carlos Martínez Rivas, «El ojo diáfano de tierra firme», *La Prensa Literaria*, Managua, 12 de octubre de 1980.



NICARAGUA: UNA REVOLUCION CULTURAL

Poco después del triunfo sandinista, Ernesto Cardenal lo llamó por teléfono: «Vente pronto, que tenemos que poner en marcha el primer Ministerio de Cultura de Nicaragua». Y Julio Valle-Castillo dejó su exilio en México, viajó a la hacienda El Retiro, antigua casa de campo de la familia Somoza, y se encontró con un Ernesto Cardenal que, metido a Ministro por disciplina, paseaba en una pequeña caja de zapatos el presupuesto del nuevo Ministerio. Los antiguos salones de las fiestas de Somoza cambiaron la resaca del lujo por un empeño necesariamente eficaz: devolverle al pueblo nicaragüense su entidad y su cultura. Julio Valle, nacido en Masaya, en 1952, poeta, ensayista y revolucionario, está a mitad de camino entre la idea que un español puede tener de un guerrillero centroamericano y la idea que un centroamericano puede tener de un estudiante universitario español. Director de la revista *Poesía Libre*, miembro del consejo editorial de *Nuevo Amanecer* y colaborador directo de Cardenal, Julio Valle-Castillo es posiblemente la persona que mejor puede hablarnos del espacio ocupado por la cultura en la revolución Sandinista.

«Nosotros entendemos que la revolución popular sandinista es el hecho cultural más importante que nos ha ocurrido a los nicaragüenses en casi quinientos años de historia. ¿Por qué? La lucha por concretar nuestra identidad, la lucha por construir una nación, por rescatar una nación secuestrada desde el imperalismo, ha hecho que la liberación de Nicaragua sea al fin y al cabo una lucha cultural. Después de tantos años de intervenciones extranjeras, la acción cultural sandinista tenía que rebasar los límites del Ministerio de Cultura. Es obligada una

concepción muy amplia de la cultura, antropológica, no limitada exclusivamente a las bellas artes; entendemos por cultura toda la labor del hombre, todo lo que el ciudadano nicaragüense hace. Y, claro, la preferencia tenía que ser por la cultura popular, ya que nos encontramos con un país donde más del 75% de la población era analfabeta y el otro 25% estaba en proceso de desalfabetización. En primer lugar había que buscar al nicaragüense, ese hombre mestizo, fundido entre la tradición hispánica y la tradición nauac».

OLVIDOS: Todo esto

supone una imprescindible reflexión teórica, que teníamos que hacer antes de ponernos a trabajar. A lo largo de la conversación queremos hablar de los temas en los que descansa este proyecto teórico. Pero vamos a empezar por fijarlo históricamente. ¿En medio de qué circunstancias empieza la tarea del Ministerio?

«Bueno, al triunfo de la revolución la Junta llega a León, que es la primera capital de la Nicaragua revolucionaria, y después se traslada a Managua, los días 19 y 20 de julio, en un desfile realmente delirante. Había una suerte de mística y de emoción nueva entre la gente, porque curiosamente los comandantes de la revolución, por las mismas condiciones de la lucha, eran casi desconocidos. Los conocían sus amigos, sus familiares, pero ni siquiera sus más cercanos colaboradores sabían los nombres verdaderos, porque la clandestinidad les había impuesto el seudónimo. Impresiona realmente que una masa llamada pueblo nicaragüense fuese dirigida por una cabeza desconocida; una vanguardia nunca vista por el público. Aquel día el pueblo se encontró con sus dirigentes, y los miró como

quien se mira a un espejo, y vio que eran jóvenes. El mayor de ellos era Tomás Borge, único superviviente de los fundadores del Frente Sandinista, un hombre de cincuenta años y pico. Eran días jubilosos donde todo cambió, desde los nombres de las calles hasta la libertad de los pulmones.

En esos días se funda el Ministerio de Cultura. Fue, en realidad, una demanda del pueblo; quizá el aparato estatal no había contemplado todavía la fundación de un Ministerio de Cultura, pero cada ciudad que se liberaba decidía convertir las casas de los más significativos colaboradores de Somoza en casas de cultura. En Granada, el asiento oligárquico por excelencia de Nicaragua, el pueblo tomó el Club Social y lo transformó en Casa de la Cultura. Ya he dicho antes el carácter cultural amplio que tuvo la revolución. Este proceso además fue posible porque todos los artistas estaban vinculados al sandinismo como única posibilidad real de recuperar la historia de Nicaragua. Por eso la gente unía la felicidad del triunfo con el respeto a la poesía de Cardenal o a la música de Carlos Mejía Godoy. Tampoco es nada extraordinario



encontrar que muchos de los comandantes de la revolución (como Daniel Ortega o Tomás Borge) tuvieran durante sus años de prisión cuadernos de poemas escritos, publicados posteriormente. Por eso la gente pidió Casas de Cultura y por eso se fundó el Ministerio. La primera tarea, responsabilidad concreta del Ministerio de Educación, pero asumida por toda la revolución, fue la campaña de alfabetización, que redujo el anterior porcentaje a un 12%».

OLVIDOS: ¿El Ministerio de Educación y el de Cultura son distintos?

«Sí, son dos ministerios distintos, fundados a la vez, en el decreto del 20 de julio de 1979. Nuestro Ministerio de Cultura es el primero de Centroamérica y uno de los poquísimos que hay en América Latina. A Cardenal le dieron entonces el poco dinero que había, porque las arcas del Banco Central fueron saqueadas por Somoza antes de huir. Con las primeras muestras de solidaridad internacional, le dieron cien mil córdobas y Ernesto Cardenal los manejaba en una cajita, una caja de zapatos pequeña. Ahí andaba el dinero, y daba,

administraba así como un padre, como un abuelo geroso y alcahueto. Para sede del Ministerio se escogió una casa también simbólica: la casa de la mujer de Somoza, la hacienda llamada «El Retiro», una hacienda en pleno centro de la ciudad, tomada por los combatientes de los distintos frentes. Los muchachos habían entrado en la casa de Somoza y se bañaban en las tinas y se acostaban en las camas de Somoza y allí descansaban. En aquellos días de uniforme sudado y de boinas asoleadas y de cansancio y de efusión y de tiros al aire, se tomó aquella casa y se puso en marcha el Ministerio de Cultura. Se atendían los asuntos bajo los árboles, porque no había llaves de algunas oficinas y porque se temía que Somoza hubiera dejado minada la casa. Cuando descubrimos sus condecoraciones, nos dimos cuenta de que ninguna era de oro».

OLVIDOS: Una de las primeras tareas encomendadas fue la dirección del periódico.

«Sí, el periódico el la familia de Somoza pasó, junto a la oficina de medios de comunicación, al Ministerio. Luego se fundaron los

Centros Populares de Cultura, que atienden el programa de las distintas Casas de Cultura en las diferentes regiones del país. También pasó al Ministerio el cuidado del Teatro Rubén Darío; pasaron muchos de los recursos que tenía antes la extensión cultural de Educación Pública y los museos. Estoy hablando de museos desamparados, museos que iban de una bodega a otra, de zaguán en zaguán, existentes por la voluntad de algún interesado, de algún apasionado por la arqueología nacional, de la historia nacional, de la fauna, pero no por una voluntad oficial de la dictadura. Somoza fue un hombre que en este particular no demostró ninguna preferencia.

Ahora se nos agolpa el trabajo. Tenemos un programa de Archivos y Bibliotecas, una red de Bibliotecas Públicas, los Centros Populares de Cultura, la Dirección General de Enseñanza Artística, el programa para el fomento del arte, el Instituto Nicaragüense de Cine, una editorial, una galería, una prensadora de discos y cassettes ... etc. El presupuesto del Ministerio de Cultura es el más bajo del país, por dos motivos evidentes: primero,

porque a causa de la agresión hay que destinar casi el 50% del presupuesto a la defensa nacional; segundo, porque hay que atender otras zonas prioritarias como la producción, la educación y la salud.

En Nicaragua hay también una instancia organizativa que es la *Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura*, un organismo gremial, donde estamos todos los escritores, pintores, músicos y bailarines. Pero hay que resaltar una cosa: la dirigencia revolucionaria del Frente Sandinista nunca se ha pronunciado con un documento oficial sobre la cultura. Creo que por dos razones: primero, por una voluntad política de no imponer líneas en materia de cultura. La dirección ha sido consciente de que es mejor estimular que imponer; y después, porque —como decía el comandante Ortega— no se ha tenido tiempo para hacer una amplia consulta popular en todas las bases nacionales de la cultura. De manera que el Ministerio no es un organismo rector; más bien propicia, organiza, estimula objetivos tan generales como el rescate de la cultura popular y nacional».

OLVIDOS: Hablábamos antes de la alfabetización. De tus palabras se desprende que alfabetizar no significa sólo enseñar a leer y escribir, sino poner en contacto a la gente con sus tradiciones, es decir, enseñarle a interpretar su historia. ¿Hubo un proyecto concreto en el Ministerio de Cultura para acompañar este proceso global de alfabetización?

«Junto a la campaña de alfabetización se hicieron las brigadas culturales; las brigadas estaban formadas por grupos de muchachos que al mismo tiempo que alfabetizaban recogían grabadas las tradiciones, entrevistaban a los alfabetizados y recogían, por ejemplo, las recetas de cocina, las canciones, los refranes; de modo que hay cerca de cuarenta mil horas grabadas de ese rescate de la cultura nicaragüense. Los muchachos iban también señalando zonas y regiones arqueológicas desconocidas, para luego hacer mapas culturales y prestar atención a las posibles restauraciones».

OLVIDOS: Vamos a centrarnos ahora en las publicaciones. ¿Cuál es la política de publicaciones del Ministerio, qué órganos tiene asiduos y coyunturales?

«Además al Ministerio de Cultura, casi todos los ministerios han publicado libros. Actualmente hay en el país tres editoriales; la editorial *Nueva Nicaragua*, consecuencia de un proyecto del comandante Carlos Fonseca, que tiene ya seis años de existencia y ciento cincuenta títulos publicados. Estas cifras son verdaderamente estratosféricas en Centroamérica, donde por lo regular se publican quinientos ejemplares de un libro para obsequio y consumo del autor. Ahora se hacen tiradas de quince mil o veinte mil ejemplares y son recibidos vorazmente. Ninguna edición dura más de seis o siete meses.

Están también la editorial *Vanguardia*, fundada recientemente por el Frente Sandinista y la editorial *La Ocarina*. Ahora estas editoriales han dividido su radio de interés, es decir, la editorial del partido publicará libros políticos o de ciencias sociales y *Nueva Nicaragua* los libros más representativos de la cultura nacional. El Ministerio publica además las revistas *Nicarauac* y *Poesía Libre*».

OLVIDOS: Puede suponerse que los precios serán muy bajos...

«Todos los libros están subvencionados. El libro tiene el mismo tratamiento que el arroz, los frijoles o los demás productos básicos de la economía doméstica. Es común ver a la gente salir de los supermercados con sus libros y sus cajas de huevos o su mantequilla. Los libros están muy baratos».

OLVIDOS: ¿Había antes del triunfo editoriales de funcionamiento normal?

«Antes el libro se lo pagaba el autor. Hubo algunos esfuerzos desde la Aca-

demia de la Lengua y la Universidad. Pero eran cosas muy pequeñas, muy provincianas».

OLVIDOS: Del relato que has hecho antes se deduce que inmediatamente antes del triunfo de la revolución y en la primera fase, la inmensa mayoría o la totalidad del colectivo de artistas estaba con la revolución. Cuando se produce el proceso de ruptura de la burguesía, ¿se notaron repercusiones en el campo de la cultura? ¿Se notaron disidencias o deserciones?

«Con la excepción de Pablo Antonio Cuadra, no tenemos disidentes, y Pablo Antonio Cuadra es un disidente que vive muy bien en Nicaragua. Vive en la colonia residencial donde ha vivido siempre, percibe su sueldo como director del diario *La prensa*, es respetado, es querido. Lo único que se le ha hecho es expropiarle su poesía, porque, claro, pertenecía al pueblo nicaragüense, y el pueblo debía tener la oportunidad de leerlo. Él siempre estuvo hablando en su poesía de la tierra prometida y cuando entramos en la tierra prometida se quedó temblando en las puertas, no entró con el pueblo. Nos duele que esté en la oposición, pero bueno, es cosa de él».

OLVIDOS: ¿Es cierto que los talleres de pintura y de poesía están llegando hasta a los antiguos guardias de la dictadura?

«La revolución nicaragüense sorprende por su falta de rencor. No sólo hay que transformar el mundo o la sociedad, los hombres pueden transformarse; los reos que pertenecieron al aparato represor de Somoza pueden educarse para que se incorporen en la nueva sociedad como sujetos de creación. Se les está preparando, alfabetizando, porque ellos fueron también víctimas como lo fuimos todos, víctimas del somocismo. Hay ejemplos muy curiosos que me gusta repetir; la madre de uno de los mártires de la revolución es hoy maestra en los talleres de pintura y da clase a los torturadores de su propio hijo. Al principio confesó que le costaba muchísimo trabajo, pero ahora está contenta de llevar la pintura a la cárcel. Hay que decir que la cárcel tiene ahora en Nicaragua otro sentido, porque incluso la gente que tiene la sentencia máxima, que son treinta años, reciben permiso para salir a sus casas, tienen visitas conyugales, y trabajo, y el salario es entregado a sus familias. Hay programas y proyectos de atención a las familias de los detenidos y la misma atención para los hijos de los combatientes sandinistas que para los hijos de los presos».

OLVIDOS: Julio Cortázar difundió la imagen de una Nicaragua violentamente dulce, cargada de ternura y humanidad. Sin embargo, las continuas agresiones financiadas por los EEUU os están some-



tiendo a una realidad bastante dura. ¿Cómo pedirle generosidad a un pueblo que todos los días está entregando su sangre en una situación de alerta militar? Posiblemente ahí tenga una gran importancia vuestra propuesta cultural, para no dejar que la sociedad se militarice, que siga siendo una metáfora de humanidad. «El problema es que al pueblo no se le explica eso, no hay, digamos, un proyecto teórico para mantener esa generosidad, sino que el pueblo es así; ese pueblo que vive bajo las balas de sus propios frutos, y sus frutos son generosos. A un hombre que da su vida no se le puede pedir más generosidad, y la gente da su vida con una enorme convicción. Claro que es doloroso, pero el dolor no ha amargado al pueblo. El mismo pueblo tiene su explicación en la práctica diaria, con una enorme conciencia de lo que está haciendo. De modo que sabe que su lección de humanidad es también una lección de humanismo, una lección al mundo. Hay una gran esperanza, y la esperanza es la que siempre alimenta a los corazones generosos, a la bondad, a cierta dulzura en medio del dolor».

OLVIDOS: En uno de los primeros artículos de *Nicaragua tan violentamente dulce*, Julio Cortázar polemiza con Octavio Paz y Vargas Llosa, para aclarar que las críticas de estos escritores van contra el socialismo y sus críticas están a favor del socialismo. Planteaba Cortázar los problemas a los que pueden dar lugar actitudes morales verdaderamente retrógradas, como las formas de trato con las mujeres o con minorías sexuales, por ejemplo los homosexuales o las lesbianas. Contaba Cortázar una conversación mantenida con un comandante de la revolución, en la que se veía peligrosa la homosexualidad porque dejaba el campo abierto para el chantaje del enemigo. La contestación de Cortázar era muy sencilla: estará bajo chantaje si ese hombre tiene que ocultar su homosexualidad en la sociedad en que vive. Transcendiendo el tema de la homosexualidad y en-

trando también en el terreno del machismo, ¿la revolución produce ya frutos visibles de transformación en esos modos de moral en la sociedad nicaragüense?

«Sí. En Nicaragua no ha habido represión contra la homosexualidad, porque no ha constituido ningún problema. Los dirigentes han dicho que eso pertenece a los fueros privados; cada quien hace de su vida y de sus opciones sexuales lo que quiere. De modo que respecto a la homosexualidad no ha habido problemas; hay homosexuales obviamente, pero no tenemos problemas de represión y creo que muchos de ellos no se sienten perseguidos.

Respecto a las mujeres, el machismo es un problema grave. Pero hay una cosa más seria que el machismo: es la incorporación de la mujer en la revolución. La mujer en Nicaragua ha ido transformando la conducta social de los valores respecto a su trato, ha ido ganando en el mero terreno de la práctica. Cuando las mujeres se incorporaron a la lucha armada, más de algún comandante somocista tuvo que rendirse ante una joven comandante sandinista. La situación para todos nosotros, machos nicaragüenses, se nos empieza a dinamitar desde ahí. Actualmente ocupan cargos de máxima reponsabilidad muchas mujeres, desde el ministerio de salud hasta la jefatura de la policía, pasando por la secretaria de la presidencia de la República. Las mujeres son un frente de lucha determinante en el país, un frente organizado que cuestiona con frecuencia todos nuestros actos. De pronto en muchos hogares las mujeres tienen que quedarse en los centros de trabajo al frente de un puesto de mando; eso lo hemos tenido que tomar los hombres como una medida disciplinaria, laboral, que sin advertirlo transforma nuestras relaciones».

OLVIDOS: ¿Sigue siendo la revolución sandinista una revolución sin héroes, sin ídolos?

«La revolución sandinista tiene sus ídolos en sus muertos, hay un enorme respeto por los muertos. Lo que pasa es que la concep-

ción heroica en Nicaragua ha bajado de tono, porque cualquiera puede ser héroe y mártir, lo inalcanzable del héroe está a la altura de lo cotidiano. Hay una gran conciencia de que vivir, trabajar por la transformación viable de Nicaragua, requiere sacrificio pero está al alcance de cualquiera?»

OLVIDOS: ¿No han surgido distancias entre los dirigentes y el pueblo?

«No, el día que ocurra eso se acabó la revolución».

OLVIDOS: Pero si aparecerán espacios de distancia entre el aparato estatal y la vida cotidiana del pueblo.

«Sí, pero por fortuna tenemos unos dirigentes que neutralizan esas cosas de inmediato. A muchos comandantes de la revolución se les ve con frecuencia en los mercados, oyendo a cada momento las quejas, viendo la crítica. Tomás Borge suele ir a comer a los mercados; Daniel Ortega, con otros comandantes de la revolución, está continuamente en ese programa que se llama «De cara al pueblo». Con gran frecuencia se olvidan las gentes de sus cargos y los llaman por sus nombres: «¿Qué pasó, Daniel? ¿No has visto cómo está aquí la situación económica?». Es continua y honda la comunicación entre los dirigentes y la base, porque es la única forma de que una revolución avance».

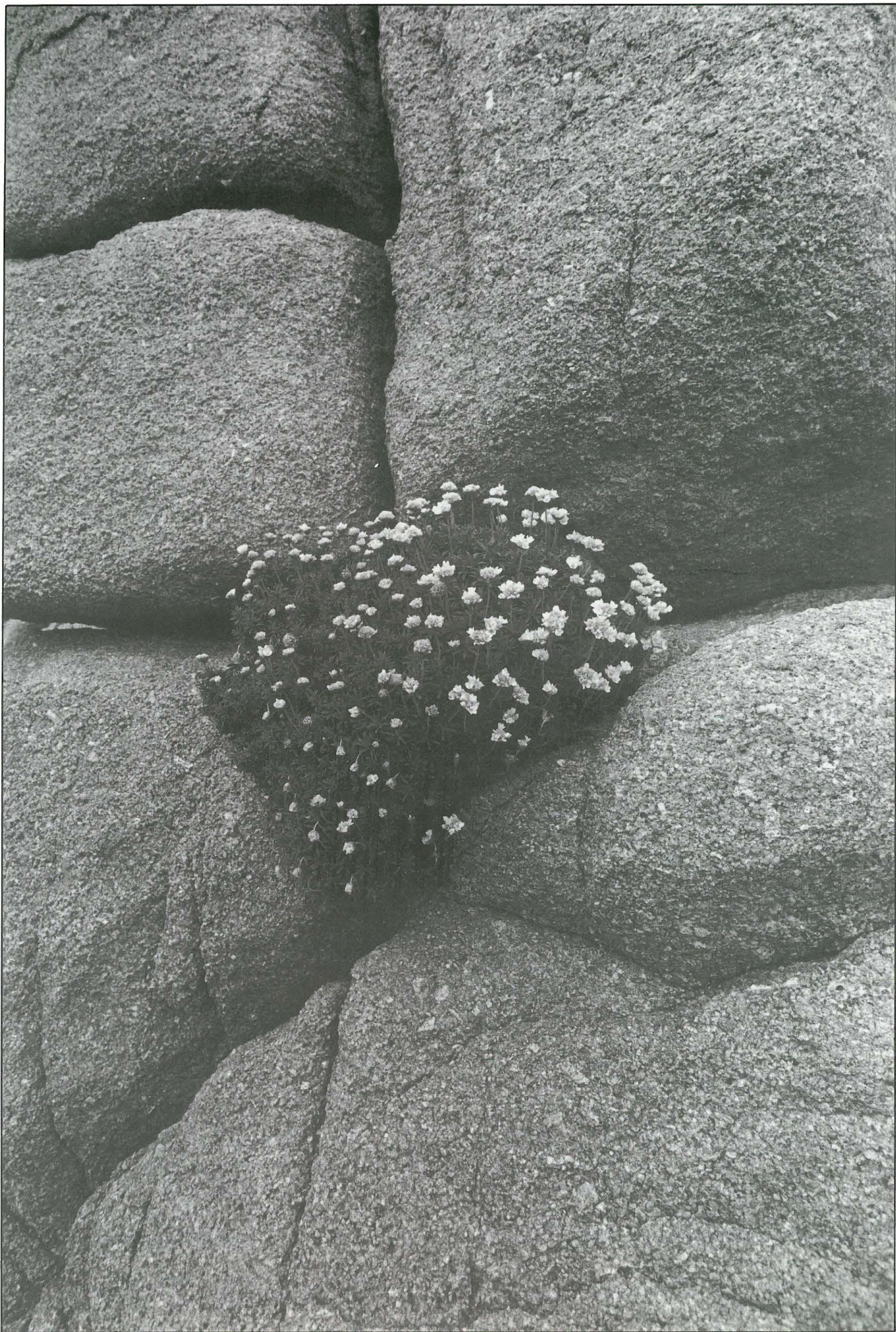
OLVIDOS: Tus responsabilidades en el Ministerio te deben quitar mucho tiempo para la poesía ¿Sientes que está disminuyendo tu dedicación a la literatura?

«No, de ninguna manera, yo escribo las veces que puedo, y la única que se queja es mi mujer porque no le doy mucha atención, ... pero también ella tiene sus tareas»■

F I N S T E R R A

Poemas de César Antonio Molina

Fotografías de Xurxo B. Lobato



De camiño

Diante das interiores portas
esa máscara de ouro ardente cos ollos esmeraldinos
escintilando na memoria como tatuaxe de clepsidra.
Polas roldas o revolto fume do incenso
pérdese como un baixel sen río.
Un frío apalpamento no talón do amor
branco no branco bastión.
Simulando enfado
sorri
esa máscara que non vou indagar
lucindo dous colares:
un de cunchas, outro de acibeche.
Os que fican e axitan o brazo non saben
que o lugar cara o que se vai de camiño
existe só en ti.

De camino

Ante las puertas interiores
esa máscara de ardiente oro con ojos esmeraldinos
brillando en la memoria como tatuaje de clepsidra.
Por las rondas el humo revuelto del incienso
se pierde como un bajel sin río.
Un toque frío en el talón del amor
blanco en el blanco bastión.
Simulando enfado,
sonríe
esa máscara que no quiero indagar
luciendo dos collares:
uno de conchas y otro de azabache.
Quienes se quedan y agitan el brazo no saben
que el lugar hacia el que se va de camino
existe sólo en ti.



Pedra da Arca

O mellor diamante provén da rocha antiga.

Hotel

As nosas roupas polo solo deste cuarto
illas
náufragas
no alto mar de ardora.

Epitafio en Mens

Cinco linguas non aseguraron o de Gordiano.

Pedra da serpe

Mira se recoñoces o rostro que viches no teu soño.

Pedra da Arca

El mejor diamante procede de la roca antigua.

Hotel

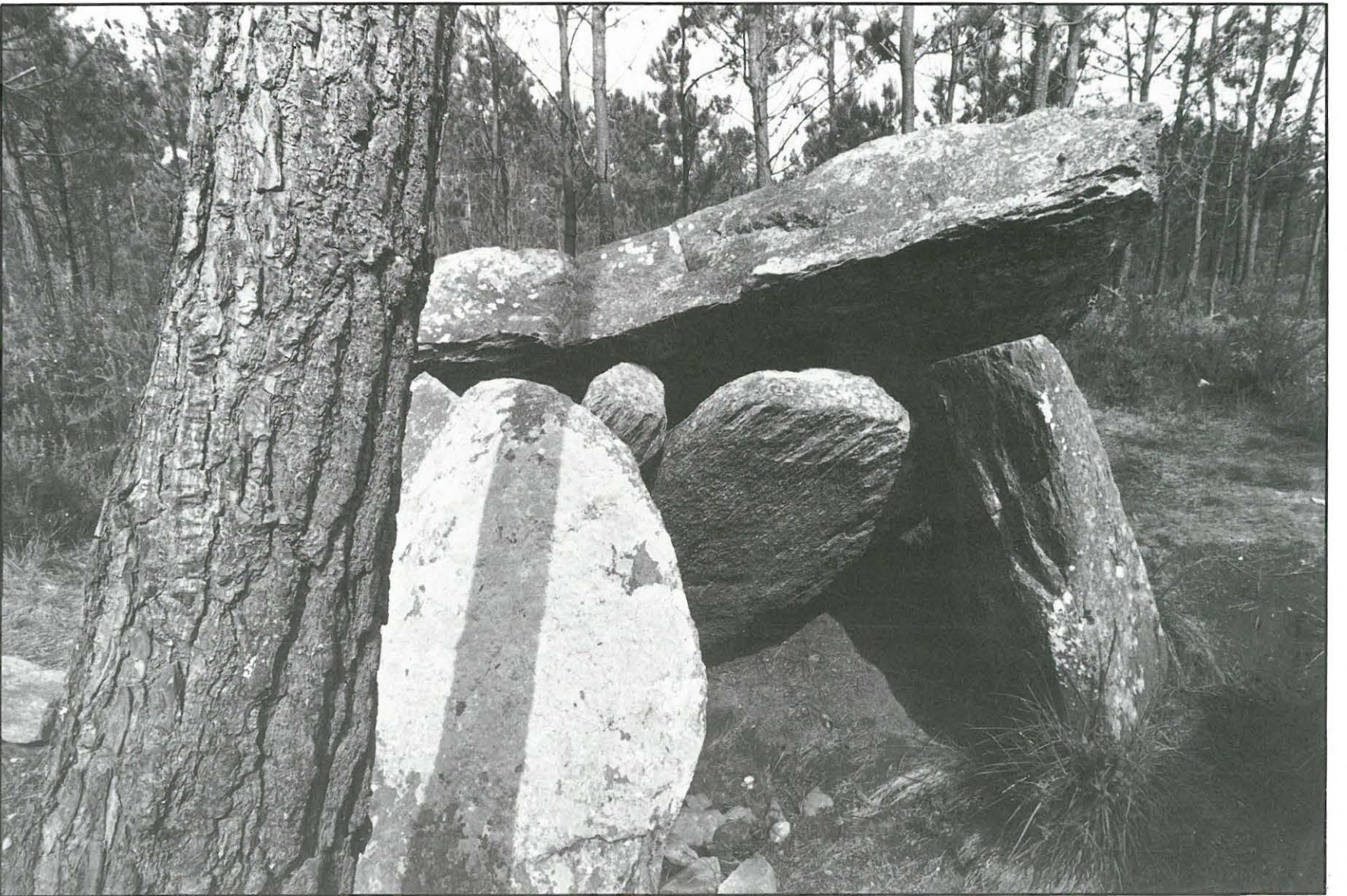
Nuestras ropas por el suelo de esta habitación:
islas
náufragas
en el agitado mar de *ardora*.

Epitafio en Mens

Cinco lenguas no aseguraron el de Gordiano.

Pedra da serpe

Mira si reconoces el rostro que has visto en tu sueño



Laxe

Vin o xardín espectral, o salgueiro chorón
 convertido nun horto, nun galiñeiro infernal.
 O garaxe invadindo o pequeno cosmos conmovido,
 as pombas mensaxeiras coma xeadas sobre o capó,
 vermellas cristas de galos degolados, polbos macerados nos garfos.

¡Que século este incapaz de alimentar ós antergos co silencio!

Un sopro frío na tarde estival.

Asómome ó balcón,
 flamas coma pétalos frotan.
 E embístenme
 persuasivos peitos branquilácteos dos mascaróns
 de proa
 desatados dos ébanos.
 Ternos e grandiosos,
 duros no seu pezón,
 profundos e amargues,
 doces,
 leviáns no seu peso coma os niveos pes de Maite
 que sobre a lousa movediza son un soño de color.

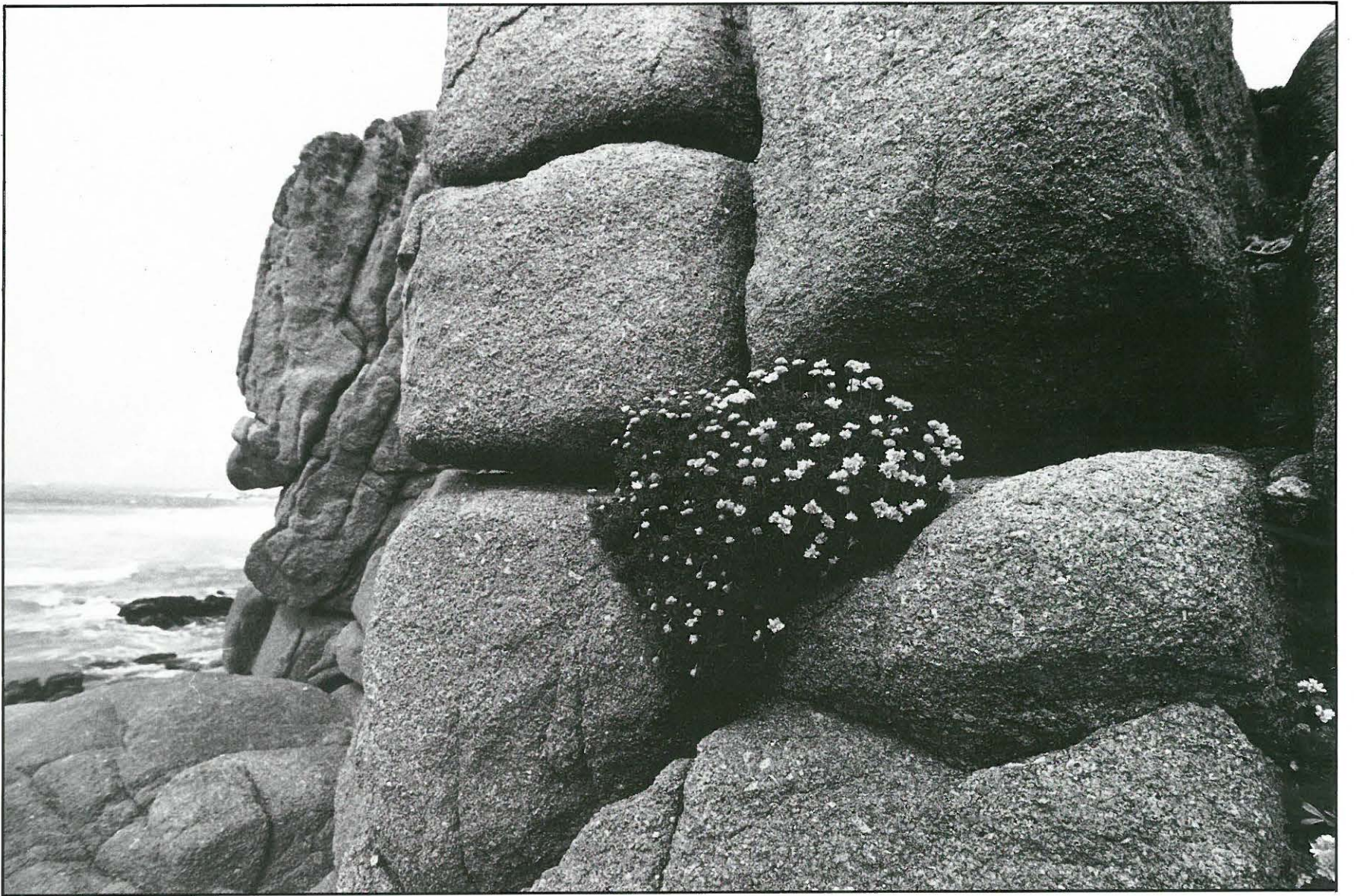
Laxe

Vi al jardín espectral, al sauce llorón
 convertido en un huerto, en un gallinero infernal.
 El garaje invadiendo el pequeño cosmos conmovido,
 las palomas mensajeras como escarcha sobre el capó,
 rojas crestas de gallos degollados, pulpos macerados en los garfios.

¡Qué siglo éste incapaz de alimentar a los antepasados con el silencio!

Un sopro frío en la tarde estival.

Me asomo al balcón,
 flamas como pétalos flotan.
 Y me embisten
 persuasivos pechos blanquilácteos de los mascarones
 de proa
 desatados de los ébanos.
 Tiernos y grandiosos,
 duros en su pezón,
 profundos y amargos,
 dulces,
 livianos en su peso como los niveos pies de Maite
 que sobre la losa movediza son un sueño de color.



Traba

Na lagoa
o teu corpo trema
coma xunco ou vara
de castigo.

Dombate

Ti e máis eu
estamos agachados
encollidos como en urnas
nesta arca de pedra
que vai á deriva polos vales sulagados
cara ó ígneo resplandor do sol que nos espalla.

Pedra

Tensas as veas
tódolos meus átomos prensados nun bloque
frío
e quente
duro
e brando
rípido
e lene
ermo
e vizoso
¿Que sol pode derreterme?
¿Que xiada pode agretarme?
Tódolos raios estrélanse contra a miña coiraza gris
¿Non ha barreno que me estoupe,
nin panca que me erga,
rodo que me rode costa abaixo cara ó soño?
¡Canta inmovilidade eterna!
¡Canto tarda en pasar unha vida de granito!
¡Canto tarda en morrer unha vida de granito!

Traba

En la laguna
tu cuerpo vibrante
como junco o vara
de castigo.

Dombate

Tú y yo
estamos agachados
encogidos como en urnas
en esta arca de piedra
que va a la deriva por valles sumergidos
hacia el ígneo resplandor del sol que nos esparce.

Piedra

Tensas las venas
todos mis átomos prensados en un bloque
frío
y caliente
duro
y blando
áspero
y suave
estéril
y fértil.
¿Qué sol puede derretirme?
¿Qué helada agrietarme?
Todos los rayos se estrellan contra mi gris coraza.
¿No hay barreno que me estalle,
ni palanca que me alce,
rodillo que me ruede cuesta abajo hacia el sueño?
¡Cuánta eterna inmovilidad!
¡Cuánto se tarda en vivir un vida de granito!
¡Cuánto se tarda en morir un vida de granito!



Cabo Vilán

Todo un exército de alfis
comidos pola túa luz.

Cons de Muxía

Todo se deforma
ata o disforme.

Duio

Pedras
ladrillos
osos
piñeiros
todo ardendo
ata volver ser somentes auga
que á nada nos une de novo.

Xallas

Polas túas augas
ás veces baixa un pensativo afogado
que se lanza desde o cume ata o máis alto.

Cabo Vilano

Todo un ejército de alfiles
comidos por tu luz.

Rocas de Muxía

Todo se deforma
hasta lo informe.

Duyo

Piedras
ladrillos
huesos
pinos
todo ardiendo
hasta volver a ser sólo agua
que nos une de nuevo a la nada.

Xallas

Por tus aguas
a veces baja un pensativo ahogado
que de la cumbre se lanza a lo más alto.



Coma ollo de gato

Unha chama que nos chama
na súa mingua.

Nordesía

As miñas cinzas
libres ó fin do teu amor.

Santa María de...

Unha rapaza despluma gansos.
Qué solpor entre as suas coxas de áncora.

Baixíos

O mercante varado
con toda a carga corrida.
Medra o desexo demorando o encontro.

Cristó de Fisterra

Tan lonxe queres irte que regresas.

Como ojo de gato

Una llama que nos llama
en su mengua.

Nordesía

Mis cenizas
al fin libres de tu amor.

Santa María de...

Una muchacha despluma ocas.
Qué ocaso entre sus muslos de ancla.

Bajios

El mercante varado
con toda la carga corrida.
El deseo se acrecienta demorando el encuentro.

Cristo de Finisterre

Tan lejos quieres irte que regresas.



Epigrama

O final en Fisterra buscas
pero nada do final en Fisterra encontras.
Un barco lentamente atravesa o horizonte,
un avión a reacción circuncidanos.
¿Cantos mentidos finais xacen entre os seus perigos?
Isto non é o final,
senón o principio.
¡Que soberbia de ser o que un foi!
O fin de Fisterra o só monumento
que, ó fin, tan só Fisterra vence.
Resto do fin.
¡Ouh mundo sen constancia!
E un coche calado,
coma cola de cabalo,
cae
¿onde?
quixera verte en vilo asíndote
á miña branda man.

Fisterra

Claro e escuro con amarelo falso
branco imperfecto e vermello.
E do pavo real xubiloso e do arco irisado a fermosura.
E da manchada pantera e do loiro león
e da bile do cincento corvo.
Todas estas cores teñen que xurdir antes que o branco perfecto.
E tralo branco
o gris e o falso amarelecido.
E cando o vermello sangue invariable
tinxirá tódolos metais e as rochas
co lume que nunca se queima.

Epigrama

El final en Finisterre buscas
pero nada del final en Finisterre encuentras.
Un barco lentamente atraviesa el horizonte,
un avión a reacción nos circuncida.
¿Cuántos mentidos finales yacen entre sus peligros?
Esto no es el final,
sino el principio.
¡Qué soberbia de ser lo que se ha sido!
El fin de Finisterre el solo monumento
que, al fin, sólo Finisterre vence.
Resto del fin.
¡Oh mundo sin constancia!
Y un coche calado,
como cola de caballo,
cae
¿a dónde?
quisiera verte en vilo asíéndote
a mi blanda mano.

Finisterre

Claro y oscuro con amarillo falso,
blanco imperfecto y rojo.
Y del pavo real jubiloso y del arco irisado la hermosura.
De la manchada pantera y del rubio león
y de la bilis del plumizo cuervo.
Todos estos colores deben aparecer antes que el blanco perfecto.
Y tras el blanco,
el gris y el falso amarillento.
Y cuando el rojo sangre invariable
teñirá todos los metales y las
rocás con el fuego que nunca se quema.



71



CREACIÓN



Rafael Alberti

AUTO DE FE

(Dividido en un gargajo y
cuatro cazcarrias)



Edición de
Eladio Mateos Miera

Un texto teatral inédito de Rafael Alberti

La recuperación de este texto teatral constituye un auténtico descubrimiento, ya que viene a abrir nuevas perspectivas en el estudio de la obra del poeta a finales de los años veinte, así como en el repaso de la trayectoria dramática de Alberti, ya que las formas teatrales crudamente mordaces que utiliza anticipan en cierto modo su teatro de agitación política durante la guerra civil. El descubrimiento fue realizado por Rafael Gómez en el verano de 1980, y una vez más está relacionado con la amistad de Alberti con J.M. de Cossío y con la Casona de Tudanca, donde se encontró el texto, lo que evidencia que se trata de una copia definitiva, fechada en Madrid el 30 de marzo de 1930, y que el original, como recuerda el autor (1), es posiblemente algo anterior. Gómez da como buena la fecha con que acaba el original, y relaciona el inédito con la conferencia que Alberti había pronunciado el 10 de noviembre de 1928 en el Lyceum Club, y que el poeta tituló «Palomita y Galápagos (No más artríticos)», y que constituye una dura crítica, en clave burlesca, de las principales figuras intelectuales del momento. Dice Gómez: «Yo estoy convencido de que el *Auto de Fe* de Tudanca, escrito cuatro meses después de la citada conferencia, es un acto de represalia cómica contra los escándalos farisaicos y orteguinos del Lyceum Club Femenino» (2). Evidentemente existe una relación clara entre ambos textos, aunque no compartimos la opinión del estudioso sobre el origen de la obra teatral, sobre todo si, como pensamos, es anterior al año 1930. En cualquier caso hay un lazo común que está representado en las dos obras por una crítica feroz contra los valores artísticos establecidos, representados en la Conferencia por las instituciones culturales y gran parte de la intelectualidad del momento, y en la obra teatral por los círculos agrupados en torno a Ortega y la *Revista de Occidente*. «Hasta este momento el texto resultaba absolutamente desconocido, y ninguno de los estudiosos del poeta hace referencia a él, a pesar de que Alberti lo cita brevemente en *La Arboleda Perdida*:

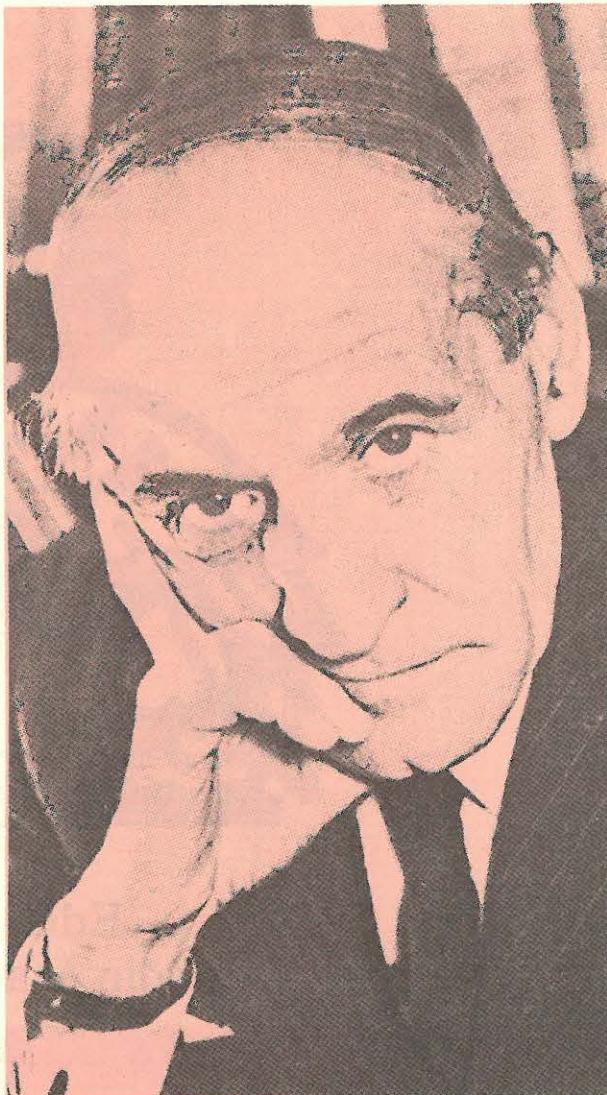
«En cierta ocasión me permití con él (Ramón Gómez de la Serna) alguna broma pesada, como aquella de enviarle un disparatado panfleto contra Ortega y sus acólitos de la *Revista de Occidente*, la misma ramoniana tertulia y todo lo habido y por haber, durante uno de los muchos y ruidosos banquetes celebrados en Pombo, no recuerdo si aquel en honor de Giménez Caballero» (3).

La agresividad que anuncia Alberti no llega tan lejos como el poeta recuerda, y se centra casi exclusivamente en «Ortega y sus acólitos», ya que la presencia de Ramón en *Auto de Fe* es meramente coyuntural. Es posible que en el origen del texto estén las discusiones que el poeta mantiene con Fernando Vela, y que cuenta a Cossío en una carta fechada en agosto de 1928. Dice Alberti en su carta comentando a su amigo el cambio producido en su actitud vital por esos años: «Y es que he perdido la poca moral y la escasa vergüenza que me quedaba. Una desgracia. Quizá una suerte. La cuestión es que estoy entregado a todos los vicios. ¿Para qué ocultarlo por más tiempo? Digámoslo de una vez. Soy, en pleno 1928, la verdadera reencarnación del inmoral y envilecido Sardanápalo. Así. ¿Te da pena? A mi ninguna». En esa misma carta el poeta refleja los roces que comienza a tener con los círculos intelectuales de *Revista de Occidente*: «¿Sabes que el monísimo de Fernando Vela me ha devuelto las poesías que me pidió para la *Revista*?». Dice

que, como las publiqué en *Carmen*, no le gustan, que no se parece en nada a mis cosas anteriores (!!!), etc. Un verdadero asco. Para qué hablar. Ya algún día ese mierda de hortera las pagará todas juntas» (4).

La forma en que se desarrolla la acción final, sobre todo a partir de la aparición del «Poema Perrita Novia», coincide plenamente con los términos en que se expresa Alberti en la carta citada. En todo caso el poeta trasciende la anécdota personal, y realiza una auténtica crítica, no sobre personificaciones despiadadas, sino contra una ideología artística basada en las élites culturales. Por eso El Loro afirma al final, cuando ataca a Fernando Vela: «¡Abajo los tiranuelos ilotas! ¡Mueran las dictaduras mercenarias, los censores del tres al cuarto!», estableciendo comparaciones obvias, con unas expresiones de tono programático, introducidas casi forzosamente en el desarrollo de la acción, y bajo las que se oculta el verdadero mensaje que lanza Alberti. Los meros términos en que está elaborado el texto, rico en proclamas y expresiones vulgares, suponen ya un rechazo de la poética elaborada e intelectual que defienden Ortega y sus seguidores. Y ése es el blanco contra el que Alberti dirige las bombas incendiarias de su palabra, más allá de la sátira personal despiadada, causa de que la obra haya permanecido inédita hasta ahora, que también la hay en *Auto de Fe*. Pero los objetivos del poeta aparecen claros ya en la misma elección de esas figuras emblemáticas y esenciales del panorama cultural español de los años veinte.

No creemos necesario reiterar ahora las ideas estéticas de José Ortega y Gasset en torno al arte nuevo, pero sí señalar su papel de difusor de las creaciones de vanguardia que tan buena acogida reciben en las páginas de las publicaciones gestionadas o animadas por el filósofo. Una de ellas fue *Revista de Occidente*, fundada en 1923, y que supuso, según J. C. Mainer, «la incorporación activa de la joven intelectualidad española a los rumbos del pensamiento internacional de entreguerras», aunque también señaló «las profundas contradicciones de ese mismo pensamiento» (5). Además de las colabora-



ciones ocasionales de los autores del 27, entre ellos Alberti —a quien la editora publica *Cal y Canto* en marzo de 1929, meses antes de la ruptura definitiva del poeta con los responsables de la publicación a raíz de la conferencia del Lyceum—, *Revista de Occidente* contó con una nómina de colaboradores habituales, los protagonistas de *Auto de Fe*, y con un programa estético e intelectual claramente definido, concretado por ejemplo en el artículo de Fernando Vela «El arte al cubo», publicado en el número de abril de 1927, y sobre el que Alberti hace mofa. Lo cual nos indica que más que sobre la personalidad concreta de Vela, Alberti lanza su crítica contra una norma literaria de la que dice Vela que «más que el volumen del verdadero objeto», ofrece al lector los «elementos para construirlos. Esta es nuestra anomalía: que sentimos fruición cuando la obra de arte nos presenta problemas, no soluciones. Nunca gozamos de ella ingenuamente; necesitamos agrios que nos descompongan la simplicidad propia de todo goce» (6). El carácter representativo que adquiere Fernando Vela en *Auto de Fe* viene determinado por su papel de teorizador y defensor de un arte eminentemente intelectual y deshumanizado, que lleva a cabo desde la secretaría de redacción de *Revista de Occidente*, y más tarde, entre 1934 y 1936, desde la dirección de la editorial surgida al amparo de la publicación. Igual carácter simbólico tienen las figuras de Benjamín Jarnés y Antonio Espina, que son para Evelyn López Campillo «los principales elementos de la redacción de *Revista de Occidente*» (7), y que muestran a lo largo de su carrera literaria la misma preocupación por el ideal poético de la desnudez. Benjamín Jarnés es llamado en la obra «Paula y Paulita», título de una novela que Jarnés había ido publicando fragmentariamente desde 1925 en *Revista de Occidente*, y cuya primera edición data de 1929, en la editorial de la misma revista y dentro de la colección «Nova Novarum», especializada en la nueva narrativa que representaban las narraciones deshumanizadas. Jarnés, que es según Mainer «el narrador al que se atribuyó más estricta observancia a la receta orteguiana de *Ideas sobre la novela*» (8), habla en la «Nota Preliminar» de *Paula y Paulita* de la «desnudez» como «punto de partida», y afirma: «El arte descendió al Jordán, hundiéndose en él su carga de delitos. Al volver de su bautismo va retrasando la hora de volver a vestirse. Libre de la abrumadora impedimenta de siglos, respira en sus días de vacación, sin decidirse a obrar de nuevo, a pecar de nuevo —porque sólo en el pecado es posible ser originales, ya que las virtudes prefieren la pauta común—. El arte balbucea. Vacila. Se abstiene» (9). Esas mismas opiniones son sostenidas por su compañero Antonio Espina, destacado cultivador de la narrativa de vanguardia, y que recibe de Alberti encendidos insultos. Con Ortega, los tres citados constituyen el blanco preferente de la burla albertiana, pero no agotan la nómina de personajes relacionados con la *Revista*. Fernández es un trasunto de José Díaz Fernández, alumno y colaborador de Ortega, aunque a finales de los años veinte ya se había distanciado profundamente de la poética deshumanizada, suponiendo un paso de transición hacia la literatura directamente política y social que dominará la década de los treinta. Manuel García Morente, también vinculado a la redacción de la *Revista*, fue director de su editorial hasta 1934. Todos ellos participaron en la elaboración de un arte puro y autónomo,

fruto de la técnica, de una retórica vanguardista que marcaría en un momento determinado de nuestra cultura las directrices dominantes de los discursos artísticos. Las suspicacias que despierta en la redacción de *Revista de Occidente* el movimiento surrealista, que por otra parte se sigue puntualmente desde sus páginas, se cifran precisamente tanto en la negación del papel de creador del escritor preconizada por el surrealismo, como en su deseo de superar la distancia entre el arte y la vida, extremos estos inaceptables desde la perspectiva del arte deshumanizado. La retórica por éste propiciada va a ser fuertemente subvertida por Alberti en *Auto de Fe* de dos maneras principalmente: por la perífrasis farsesca de esa misma norma, como sucede en la primera intervención de Jarnés: «Vayamos a todo con bondad y alegría. Nunca con violencia. Siempre con amor. Jamás con ironía. Porque el elegante Rolls que se desliza majestuosamente por las calles, no puede nunca pararse a contemplar al mezquino, desgraciado y humilde Ford...», o bien por la inversión hasta el límite de la misma, por ejemplo en el caso de Antonio Espina. Fijémosnos en un mero elemento de esa retórica vanguardista que Alberti pone constantemente en entredicho en el texto: el automóvil, símbolo del universo mecánico y optimista a que a menudo se refiere el arte deshumanizado. Ya hemos visto cómo se usa de forma ridícula en boca de Jarnés, y más tarde, en la nota que envía el poeta a Vela acompañando su «Poema Perrita Novia» puede leerse: «Muy señor mío: Le mando el poema que me pidió. Aunque no habla de tornillos, taxis, balones, dinamos y turbinas, creo que le gustará». Desde luego la obra posterior de Alberti, sobre todo a partir de que en 1930 entra en una franca politización, no gustó a los redactores de *Revista de Occidente*, que siguieron su evolución con creciente desaprobación. El poeta había abandonado ya el ideal de pureza, expresión de un yo complacido que reconstruye en su discurso una realidad aséptica, estrictamente estética, para lanzarse a la construcción de un arte nuevo, más humano y precisamente por ello necesariamente crítico ante la realidad, del que *Auto de Fe* es una buena muestra.

NUESTRA EDICIÓN reproduce con absoluta fidelidad el texto mecanografiado conservado en Tudanca, limitándose nuestra labor a enmendar algunas evidentes erratas de escritura: *magestuosamente*, *Lamantabilísima*, *Tomo por Toma*, y a ordenar la puntuación, bastante caótica en el original. En un solo caso hemos introducido una modificación: la frase de Benjamín Jarnés que en el original es: «Yo vendí ocho en mi Patrocinio» demuestra por el contexto que se trata de un probable error de copia, y por ello hemos leído «Yo vendí ocho de mi Patrocinio».

Otro caso más dudoso se presenta cuando en una acotación referida a Vela leemos: «(Llama aparte a Paulita y lo consuela en voz baja)», que dada la situación en el sentido de la acción creemos más conveniente leer: «(Llama aparte a Paulita y lo consulta en voz baja)». Por tratarse de un opinión insegura, aunque creemos que bastante justificada, transcribimos el original, pero no nos resistimos a señalar al lado nuestra lectura ELADIO MATEOS MIERA.

(1) Conversación privada mantenida con el poeta en Granada el 14 de noviembre de 1986.

(2) Rafael Gómez, «En la Casona de Tudanca se guarda una comedia inédita de Rafael Alberti» en *Hoja del Lunes*, Santander, 28 julio 1980, pag. 6-7.

(3) Rafael Alberti, *La Arboleda Perdida*, Madrid: Bruguera, 1980, pag. 260.

(4) Recogido en *Peñalabra*, n.º 46-47, primavera 1983.

(5) José Carlos Mainer, *La Edad de Plata* Madrid: Cátedra, 1981, pag. 190.

(6) Fernando Vela, «El arte al cubo» En *Revista de Occidente*, IV-1927. Citado por Mainer, pag. 187.

(7) Evelyn López Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Madrid: Taurus, 1972, pag. 166.

(8) J. C. Mainer, *op. cit.*, pag. 241.

(9) Benjamín Jarnés, *Paula y Paulita*, Madrid: Revista de Occidente, 1929, pag. 13-19. Recogido por R. Buckley y J. Crispin en *Los vanguardistas españoles*, Madrid: Alianza, 1973, pag. 43-47.

Rafael Alberti



AUTO DE FE
(Dividido en un gargajo y
cuatro cazcarrias)

PRIMER VÓMITO

(Saloncillo circular de la «Revista de Occidente», adornado como por una *cocote* recién elevada a querida por cualquier duque venido a poco más o menos).

VELA: (*Manejando un plumero*). Fernández, el perfume de estos miosotis, ¿no te recuerda la alada filosofía de El Maestro?

FERNÁNDEZ: A decir verdad, Vela, el perfume de su filosofía sólo me sugiere el de una fresca boñiga de vaca.

VELA: (*Limpiando con ternura un extraño florero de no-me-olvides*). ¿Acaso le guardas rencor porque nunca colaboraste en la Revista?

EL LORO: ¡Paula y Paulita! ¡Paula y Paulita! ¡Paula y Paulita!
(*Entra Benjamín Jarnés. El frío de la calle le ha paralizado en la punta de la nariz una perlita de moco, que él, cuidadosamente, se limpia con el dorso de la manga*).

PAULA y PAULITA: Vayamos a todo con bondad y alegría. Nunca con violencia. Siempre con amor. Jamás con ironía. Porque el elegante Rolls que se desliza majestuosamente por las calles, no puede nunca pararse a contemplar al mezquino, desgraciado y humilde Ford...

FERNÁNDEZ: Paula: ¿Cuál es la marca de tu automóvil? Y de todos los que hasta ahora posees, ¿cuál es tu preferido?

EL LORO: ¡El pobre Jarnés!

VELA: Para sus aventuras galantes, Paulita prefiere el Cadillac.

PAULA y PAULITA: ¿Y tú, Fernández, cuándo te compras uno? Ya sabes que



El Maestro dijo: «que todo intelectual debe justificar por qué no lo tiene».

FERNÁNDEZ: (*Malhumorado*). Para mí Insúa y Catá son bastante más que El Maestro y continúan siendo unos simples peatones.

VELA: (*Dudoso*). Bastante más... no sé. Pero por lo menos organizan banquetes. Cuando yo, después de un laboriosísimo parto, logré dar a luz mi «Arte al Culo»* esperaba que por lo menos me hubiese invitado a una tacita de té. ¡Vana espera!

PAULA y PAULITA: (*Maliciosamente, con una sonrisa de hermana tornera*). Yo creo que ni lo leyó...

VELA: (*Humildísimo, dispuesto a dar su escasísima personalidad por el Maestro y a seguirlo hasta más allá del connubio*). No importa. El Maestro es El Maestro.

EL LORO: ¡Moscas muertas, potaje frío, pompas fúnebres y esperma líquido sobre la mortaja de un clérigo difunto! Total: Antonio Espina. (*Entra éste*).

ESPINA: ¡Viva la Villa del Oso y el Madroño! Gracias a la fina pituitaria de El Maestro acabo de vender 7 ejemplares.

PAULA y PAULITA: ¡Bach! Yo vendí 8 de mi Patrocinio (1).

VELA: (*Refunfuñando*). ¡Envidioso!

EL LORO: ¡Silencio! En el norte nadie ha resuelto todavía el problema de la calvicie (2). (*Entra D. José Ortega, El Maestro, seguido de cinco damas paralíticas, sus admiradoras, que se chupan el dedo, cada una desde el fondo de un carrito. Todos sus fieles botones acuden a quitarle el gabán, la corbata, los guantes, el bastón, etc.*).

*Lamentabilísima errata: léase Cubo.

FIN DE LA PRIMERA CAZCARRIA

SEGUNDO VÓMITO

EL MAESTRO: Hola, hijitos. ¡Largo de aquí inmediatamente!

ESPINA: De ningún modo, Maestro mío. Trae usted una motita de barro en la punta del zapato izquierdo. Se le puede estropear el charol...

PAULA y PAULITA: (*Nervioso*). Vela, ¿tienes ahí la caja de la crema?

FERNÁNDEZ: Aquí está el cepillo.

VELA: De prisa, Fernández, antes de que El Maestro se impaciente.

EL LORO: ¡Pobre Maestro! Dejó la Universidad, donde hoy ya todos se sonríen de él, para rodearse de histéricas y limpiabotas. (*Vuela hacia la mal disimulada calva de El Maestro, se sienta sobre ella y, como quien no quiere la cosa, se le hace caca*).

FERNÁNDEZ: (*De rodillas ante su Maestro*). El pie, ¿me hace el favor? (*El Maestro alarga un precioso pie de bailarina*).

PAULA y PAULITA: (*Liviano*). ¡Cuántas hermosas mujeres habrán depositado en él el carmín de su boca!

ESPINA: ¡Pie para schottis!

EL LORO: Pie que no sirve ni para dar una patada en el culo a todas estas gentes. (*Vuela otra vez a su alcántara, no sin antes haber saltado de un picotazo el ojo de una de las damas paralíticas*).

EL MAESTRO: Bien, bien, Fernández. Sabes muy bien tu oficio. Tráeme una cajetilla de 0,50; los cinco céntimos que sobran para ti... Pero con la condición de que en «El Sol» (3) de mañana me llames genio.

TODOS: (*Marchándose pensando en la tacañería de El Maestro*). ¡Qué esplendidez la suya!

EL MAESTRO: (*Pensativo y casi con lágrimas en los ojos*). Indudablemente, soy generoso, noble, bueno, sabio, principio y fin de todas las cosas. ¡Volved, hijitos míos, y oidme! (*Vuelven todos enseguida y se alinean dando la espalda a las señoras*).



EL LORO: *(Sentencioso)* ¡Desconocimiento profundo de la más elementalísima regla de urbanidad!

EL MAESTRO: Puesto que me queréis y proclamáis, como único, mi pensamiento a las cinco partes del mundo, quiero legaros lo más íntimo de mi ser, para que después de mi muerte no olvidéis ni por un momento que yo fui la primera cabeza del siglo. *(Con la voz empañada)*. Vela: a ti te dejo un par de calcetines. Paula, a ti, esta camisa rosa: jaula que ha encarcelado entre sus hilos un tierno corazón que ha amado mucho. Fernández, a ti los calzoncillos que llevaba la tarde que en América me desmayé ante mis admiradoras. Y tú, Antonio Espina el glorificado, pídemelo lo que quieras y te será concedido.

ESPINA: ¡Maestro, por Dios, no me enemiste con mis compañeros!

EL LORO: *(Por lo bajo)* ¡Pídele el mejor rizo de su cabellera!

ESPINA: *(Tímidamente)*. Necesito un poco de parné para comprarle un dije a la Xelfa (4).

EL MAESTRO: ¡Qué gracia castiza la tuya! Toma. *(Le da un duro)*.

ESPINA: *(A sus amigos)*. Me ha dado un Amadeo. *(Cuando aquellos desojados lo contemplan, entra una alta, alegre y fina dama, acompañada de un triste y melancólico damo. El Maestro, emocionadísimo, al correr hacia ella se cae sentado al suelo, derribando una monísima silla de cretona, y un exótico florero de narcisos. La dama, al ver a su pobre Maestro en tan desairadísima postura, se cubre la risa con su bolso. El damo no sabe qué hacer. Las damas impedidas, tampoco. Los amados discípulos, menos. Y El Maestro continúa caído)*.

EL LORO: *(Furibundo)*. ¡Cobardes! ¡Cómo queréis que un pesado andaluz de la casa U.F.A. (5) se levante solo? *(Vuela hacia él y de un gran picotazo en la nariz lo levanta solo)*.

EL MAESTRO: *(Componiendo enseguida su figura y sentándose)*. Hablemos de amor. *(A sus discípulos y servidores)* ¡Lejos de mi vista! *(Se van, pero quedan escuchando en el pasillo)*.

LAS DAMAS PARALÍTICAS: ¡Maestro! Esperamos su palabra como un manjar divino. *(El Maestro esboza una coquetuela sonrisa y se pone de pie. Se pasa la mano por esa inmensa frente que le llega hasta el cogote, como queriendo extraer alguna erótica idea. Sus labios se contraen en forma de culito de pollo. Su mano izquierda oprime el corazón. Sus ojos se amortiguan en éxtasis. Su boca vuelve a atarantarse. Ya por entre sus dientes —que según he oído decir son postizos— va a fluir el ensalmo de su filosofía. Todos esperan, contenido el aliento. Silencio de muerte. ¿Qué? ¿Ya? ¿Dijo algo? ¿Qué ha sucedido? A D. Ortega y Gasset acaba de escapársele un grande y ruidosísimo pedo)*.

VELA: *(Irrumpiendo en el salón, seguido de Paulita, Pituitario y Fernández)*.

¡El micrófono, el micrófono! ¡Radiemos a las cinco partes del mundo el último pensamiento de El Maestro! *(La fina y alta dama hace mutis llena de vergüenza)*.

LAS DAMAS PARALÍTICAS: *(Aspirando sin dejar de chuparse el dedo)*.

¡Oh, qué aroma exquisito el de su filosofía!

(Entra Ramón)

EL LORO: ¡Lástima de Ramón! ¿Qué medio ser habrá perdido aquí?

RAMÓN: Buenas noches, queridos. Dijérase esto el Asilo de la Merced o el alcantarillado de la intelectualidad española. *(A Vela)* El portero me ha dado para usted esta carta.

VELA: *(Rasgando el sobre)* ¿Qué será? *(Leyendo para sí)* Muy señor mío: Le mando el poema que me pidió. Aunque no habla de tornillos, taxis, balones, dinamos y turbinas, creo le gustará.

POEMA PERRITA NOVIA

Sé que en aquellos tiempos habitaban mis cejas las cucarachas
y todo un campamento de húngaros sin orejas.
¿He olvidado que mis axilas eran un pozo de hormigas
y que en mi ombligo solía dormir una cabra?

Escúpeme y dame candela. (6)

ALBERTI



VELA: (*Para sus adentros*). Realmente, no comprendo nada. ¡Qué conflicto! Heme aquí constituido en censor de la literatura universal y si soy sincero, tengo que confesarme que cada vez entiendo menos. ¿Qué querrá decir esta poesía? (*Llama aparte a Paulita y lo consuela [consulta] eh voz baja*). Paula, ¿qué querrá decir esto?

PAULA y PAULITA: (*Después de haber leído el poema*) Jeroglíficos y cosas de mal gusto.

VELA: ¿Qué hago? ¿Crees tú que le gustará a El Maestro?

PAULA y PAULITA: Su sensibilidad selecta será herida.

VELA: ¿Y Espina? ¿Y Fernández? ¿Qué pensarán de esto?

PAULA y PAULITA: Esos dos nunca piensan.

VELA: ¡Qué angustia! (*Entra García Morente y Vela acude a él*) Lea con atención y dígame.

MORENTE: (*Ampliando una inmensa cara de asombro*). Es una décima vergonzosa. Consúltelo a El Maestro.

VELA: No me atrevo.

MORENTE: Tenga valor. Él lo sabe todo. Le sacará del apuro.

VELA: (*Acercándose tímidamente a El Maestro, que después de su percance mantiene un ameno y amoroso diálogo con las señoras*). Maestro.

EL MAESTRO: No seas imprudente, Vela. (*Vela, cortadísimo se retira, pero El Maestro se compadece*) ¿Qué quieres, di?

VELA: (*Entre torvo y azorado*) No... Nada... Un poema...

EL MAESTRO: (*Ojeándolo sin comprender palabra*). Estos jóvenes, siempre salivando su poemilla... Vete.

VELA: (*Para consigo mismo*). Eso quiere decir que no debo publicarlo. Además es sucio. ¿Qué pensarán de la «Revista» la duquesa de Pipó, la marquesa de Papipupua, la vizcondesa de Chichú? Nada, nada. Voy a escribir a su autor diciéndole... Pero ¿qué le digo? Realmente...

EL LORO: (*Que ha estado acechando todo el tiempo, y abalanzándose*). ¡Tonto, tonto, retonto! ¡Abajo los tiranuelos ilotas! ¡Mueran las dictaduras mercenarias, los censores de tres al cuarto! (*Le salta los ojos, le pica el gaznate, le arrebatata el hipogástrico, vuela a su alcántara y se lo come tranquilamente. A las Damas Paralíticas, del susto, se les cae la baba y quedan sin conocimiento*).

TODOS: (*Menos El Maestro llorando ante el inútil cadáver de Fernando Vela*). ¡Qué dolor! ¡Era un gran corrector de pruebas!

EL MAESTRO: (*Barroco, hinchado, hecho un verdadero peneque*). ¡Un simple corrector de pruebas!

EL LORO: (*Muy alegre y antes de escapar por la ventana*).

- El pájaro vela y pica
con el pico en el tintero
- ¡Qué majadero!
- Y toma polvos de pica-pica.
- ¡Es un Mar, Ica!
- ¡Y siempre el pájaro vela!
- ¡Y pica, porque no vuela!
- Háganle lo que le hagan.
- Le pagan.

FIN

Madrid, marzo de 1930.

NOTAS AL TEXTO

(1) Se refiere a *Sor Patrocinio. La monja de las llagas*, biografía de la monja estigmatizada que escribió Jarnés para su publicación en la colección *Vidas Españolas del siglo XIX*, de la editorial Espasa Calpe, que comienza a publicarse en 1929, y que, según escribe Mainer «el mismo Ortega (...) recomendó a la editorial» (*La edad de plata*, pág. 178).

(2) Esta frase es el primer verso del poema que aparece al dorso del programa de la conferencia «Palomita y Galápagos», lo que viene a corroborar los lazos de unión entre éste y *Auto de Fe*, fruto de una misma preocupación de Alberti por romper con los valores artísticos dominantes, y la posible coetaneidad en la escritura de ambos textos que venimos defendiendo. El poema completo del programa es:

«En el Norte
nadie ha resuelto el problema de la calvicie.
En el Sur,
este angustioso y latente problema continúa sin resolver.
En el Oeste,
el problema de la calvicie sigue siendo
aún, a pesar de todo, todavía un problema.
En el oeste
¡Tuviera mucho que ver que alguien se ocupara
todavía de ello».

(3) *El Sol* había sido un periódico fundado por Ortega con la colaboración del importante editor Nicolás M.^a Urgoiti, que se convirtió en una de las publicaciones diarias de más peso en la época, y en la plataforma de las ideas de Ortega y sus seguidores, hasta su paso a manos monárquicas en 1931, cuya consiguiente derechización hizo que tanto Ortega como sus colaboradores abandonaran el periódico. José Díaz Fernández fue redactor de *El Sol*, donde ejerció la crítica literaria hasta 1931.

(4) Xelfa es el sobrenombre con que Antonio Espina se refiere en su novela *El Pájaro Pinto*, publicada en 1926, al andrógino héroe de la misma, Juan.

(5) La *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA) fue la productora y distribuidora cinematográfica más importante de Alemania entre 1917 y el final de la guerra mundial, que dominó completamente el mercado y la industria cinematográficos en esos años. Probablemente Alberti está haciendo una broma referida a los estudios de Ortega en Alemania (1905-1907) que dejaron un sello reconocible en su filosofía, e incluso en su comportamiento personal. Como afirma E. López Campillo «la germanización de Ortega es una realidad», aunque matiza acto seguido «que no hay que exagerar» (en *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, pág. 33). Alberti nos transmite esa impresión por medio de la construcción de la casa UFA, que en el lenguaje usual hace referencia a la marca de los productos.

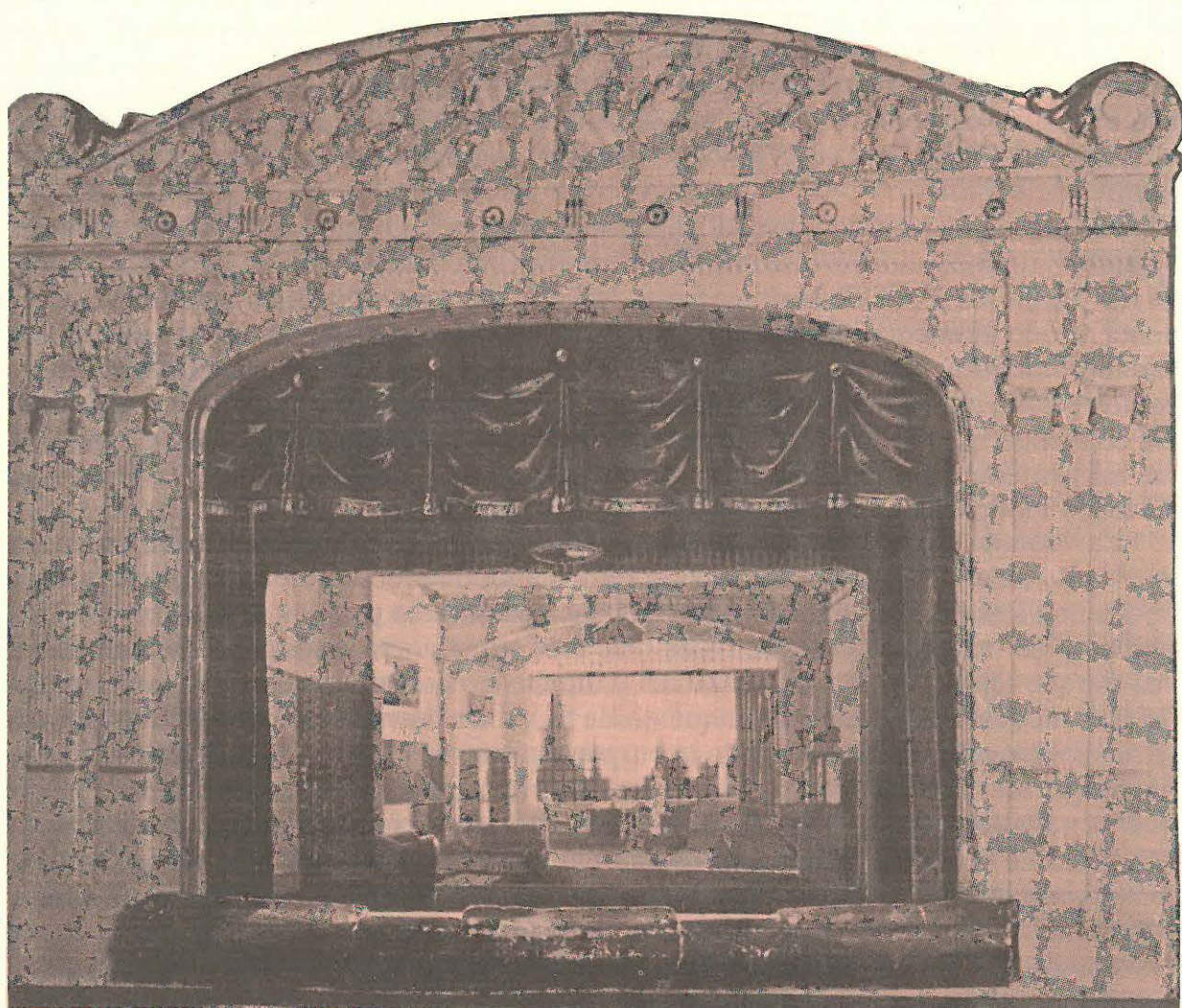
(6) Tanto el título «Poema Perrita Novia», como los cinco versos de este poema, están relacionados con otro poema recogido en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, el titulado «A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna», publicado primeramente en el número 60 de *La Gaceta Literaria* de 15 de junio de 1929. En el «Telegrama de Harry Langdon a Ben Turpin» que encabeza el poema aparece ya en el verso 2: «¿Comiste Perrita Novia?», título del poemita que aparece en *Auto de Fe*, que no es más que un fragmento (versos 13 a 17) del poema recogido en *Yo era un tonto...*

Aunque las variantes son mínimas las recogemos. En el poema impreso, el verso «y todo un campamento de húngaros mis orejas» es en *Auto de Fe* «y todo un campamento de húngaros sin orejas», que termina, «Escúpeme y dame candela», mientras que en el poema largo el último verso es, «Mariquita, dame candela».

El posible interés de esta última variante estriba en el tono más agresivo, en perfecta consonancia con el tono general de la obra.

Estos datos del poema, publicado en el verano de 1929, pueden también ayudar a adelantar la fecha de composición de *Auto de Fe*.

CARLOS BARRAL [Fragmento de la tercera entrega de sus memorias]



A lo largo de aquel otoño del sesenta y ocho al que yo llegaba todavía enardecido por una larga estancia en junio en el París revolucionario y confirmado en octubre por las reuniones en Frankfurt para la supuesta fundación de una nueva editorial, la situación se fue haciendo agónica. Los episodios y las frustraciones históricas de aquella etapa de nuestras biografías, habían robustecido la reacción en todas partes, incluso en los alrededores de aquella oscura casa de la calle Provenza. No sé en qué punto de ese periodo se produjo mi amenaza de dimisión y la ruptura formal de relaciones, pero hasta el verano del setenta y nueve, antes y después de ese episodio mi vida profesional se fue haciendo fibrosa e irritada y mi vida en general se convirtió en una pesadilla. Fueron los meses más vacíos, o más bien llenos de nada, de toda mi historia. No recuerdo haber escrito nada ni leído algo importante para mí durante aquel largo paréntesis.

En París, aunque espectador tardío de los hechos revolucionarios, había tenido ocasión todavía de correr delante de los CRS en la Rue de l'Université, como simple transeunte, y de compartir la mesa presidencial con Sartre y con Julio Cortázar en el acto de ocupación del pabellón Argentino en la Cité. Muy poca cosa, pero lo suficiente para no ser menos y tener, como la mayor parte de mis contemporáneos, un recuerdo personal de aquellas maravillosas fantasías.

En Frankfurt, aquel otoño, sí que intervine en los disparatados debates de una minoría de grandes editores que pretendían fundar una estructura supraeditorial universal y libertaria. Yo creo que era algo que había casi inventado Alberto Mondadori

pero que no había llegado a formular de un modo coherente. El caso es que había unas asambleas caóticas de editores y literatos a todas horas y en los más extraños locales y que esas asambleas producían consignas extrañas, como retirar los libros de las exposiciones públicas, consignas que sin embargo se cumplían. Y que todo eso hizo crisis con la detención en el mismo Frankfurt de Daniel Cohn Bendit, de Dani el rojo. Se nombró una comisión de editores alemanes y extranjeros para negociar con el alcalde de la ciudad la liberación del ilustre prisionero y, así, a gritos y a mano alzada fui nombrado presidente. Aquella misma noche, última de la feria, me parece, salimos en cortejo y bajo la lluvia una veintena de editores, en forma de *petite manif* a la busca del burgomaestre. La encabezábamos Renate Gerhart, mujer deslumbrante y exquisita editora y yo. También Yvonne marchaba con nosotros en cabeza. Y Beatriz de Moura.

Nunca me he sentido más ridículo que aquella noche ante la verja de la casa del alcalde, llamando insistentemente al timbre con una declaración en la mano, bajo la lluvia y bajo los focos de las tanquetas de la policía que se habían encendido de repente a todo alrededor. En las calles adyacentes había incluso unidades montadas a caballo, mientras nosotros, una veintena de progres empapados y tiritantes dialogábamos por fin a gritos con una sirvienta que había aparecido en una ventana y pretendía convencernos de que el alcalde estaba ausente y no regresaría aquella noche. Esa fue mi verdadera participación en los trascendentales acontecimientos de aquel año de todos modos tan verdaderamente significativo. Amén.

La verdad es que en Barcelona, y en España en general, aquella revolución de lujo o aquel ensayo general, europeo y californiano, de revolución futura había tenido poquísima incidencia, incluso estética, en las costumbres y en las aspiraciones de los grupos y de las capillas intelectuales más modernas y avanzadas. En Barcelona tal vez porque las minorías más aparentes y atentas se habían anticipado a la adopción de esos modelos de conducta aunque desde un punto de vista más decorativo que auténticamente moral y una parte de la burguesía ilustrada los había convertido en estilo aunque meramente de exposición. En Madrid porque la ortodoxia marxista, aunque ya muy degradada, de la mayoría de los intelectuales relativamente jóvenes tenía aún bastante presencia como para resistir ese asalto de la acracia y de un neorromanticismo totalmente exótico e incomprensible para los últimos intelectuales orgánicos y los muchos desistidos que los seguían imitando y mantenían un único referente de resistentes al Régimen desde la cultura. Madrid estaba lejísimos de París entonces y sólo comunicada con Francia a través de gentes del aparato de los grupos comunistas de una tradición parecida a la francesa. Entre los intelectuales castellanos resultaría determinante la decepción por el milagro de Dubcey y la intervención soviética en Bohemia pero pasó desapercibido aquel sesenta y ocho francés, sobre todo en lo que de moral tenía. Hablar con ellos de las posibles consecuencias en los rumbos del pensamiento europeo de aquellas locuras era casi imposible.

En otras castas y familias sociales sin relación con la literatura y la resistencia e incluso en el mundo de la industria cultural todo aquello pareció fantasmagórico. Yo recuerdo que oí las declaraciones del resucitado general De Gaulle en una carretera castellana, viajando de León a no sé qué sitio a bordo de un coche que conducía mi socio forzoso, Antonio Comas. Venía con nosotros algún otro editor de los distribuidos por Seix-Barral en aquellos años, tal vez Esther Tusquets, no recuerdo bien. Hacíamos en aquellos años frecuentes viajes de ese tipo, de capital en capital por las carreteras españolas para explicar a los libreros de cada zona los programas editoriales en unas reuniones con charlas y copas y mucha camaradería. En provincias había todavía muchos libreros vocacionales y entusiastas. En fin, sorprendido por las palabras del general en un boletín de urgencia de una emisora francesa que teníamos puesta, yo quise detener el coche para explorar con calma el dial y completar las noticias. Pero no, era absurdo, una pérdida de tiempo, ¿qué importancia podía tener todo aquello?

Yo creo que mis colegas los editores catalanes no sospechaban la posible transcendencia histórica de aquellas que les habían parecido algaradas festivas de los franceses hasta que el entonces director general de Cultura Popular, es decir de la censura, Carlos Robles Piquer, los reunió expresamente para decirles que desaconsejaba todo intento de publicación de cualquier clase de texto que tuviera relación con aque-

llos disparates. Muchos entendieron que se refería al filósofo Marcuse, pero no era así, porque yo lo estaba publicando sin dificultades. En una conversación de pasillo aquella mañana me dio en cambio la impresión de que Robles tenía una idea desmesurada del poder de contagio de aquellas incongruentes filosofías.

No, en las familias intelectuales españolas no se notó el sesentayochismo, excepto tal vez como un acelerón en la crisis de la ortodoxia marxista y cristiano-marxista de los disidentes de edad mediada. En ciertos grupúsculos de la sociedad barcelonesa, quizá entre los titulares de aquel casual club de noctámbulos que empezaba a llamarse *le gauche divine* —y que era poco más que un grupito endogámico y alcohólico de editores, cineastas, literatos de buena familia y sobre todo arquitectos a la moda de Milán— pudo parecer que se notaba en los atuendos, pero en realidad ya íbamos disfrazados de *soisante-huitards* antes del estallido de la revolución hermosa, como en una última fase del parecer existencialistas y ya no creer absolutamente en eso. Pero aquello había de durar muy poco, incluso los disfraces y la brutal llamada a la realidad que representó la ocupación de Praga ahuyentó a los pocos fantasmas de bondadosa naturaleza que hubieran conseguido atravesar las fronteras.

De todos modos aquellas sacudidas tan teóricas, aquellas representaciones de cambio en el espejo, influyeron mucho en la agonía de la crisis de Seix-Barral y probablemente aceleraron aquel fin de etapa en mi biografía. De un modo puramente teórico, también, los antagonismos se exageraron y también las militancias sin causa en lo que ya no era sólo una guerra entre familias y sus pequeñas clientelas sino una verdadera confrontación ideológica. Todo aquello hizo mucho más reaccionaria a la otra parte y sobre todo mucho más descarada en cuanto a sus propósitos. Mi familia se había absolutamente confiado a mí, lo que era un disparate, porque involucraba todos sus intereses en algo que no la afectaba más que por simpatía. Se habían embarcado en numerosísimos pleitos y querellas que manejaba un pintoresco abogado, cuya mayor gloria consistía en haber sido pastor misérrimo que había venido andando a la ciudad desde su natal campo tarraconense, como el pintor Fortuny, pero no a pintar sino a hacer de una vez y en un tiempo inverosímil todos los estudios, desde la alfabetización hasta licenciarse en derecho. Era un personaje ambicioso —había pretendido ser procurador en cortes— nervioso y de una imprudencia profesional que ahora me parece increíble. No sé por qué mi familia había ido a caer en sus manos. Parece que se lo había recomendado a mi primo el doctor Rocha un conocido notario falangista. Yo intentaba negociar paralelamente, al margen de aquellos pleitos que de todas maneras me afectaban, con la mediación de Alberto Oliart, pero esa duplicidad hacía la situación muy contradictoria. Se iban los días a lo largo de aquel último tercio de mil nueve cientos sesenta y ocho y en los primeros meses del año siguiente en reuniones de familia con letrados, o en reuniones de colaboradores en suites de hoteles, con copas y belicosos discursos. La otra parte conspiraba en las salas secretas de los bancos. Estableció una situación en el fondo muy cómica aquel sucederse de mediaciones frustradas, de acuerdos inconclusos o desistidos en el último minuto, de propuestas imposibles. Aquella pequeña contienda que se asomaba a la prensa con demasiada frecuencia, sobre todo en forma de declaraciones impertinentes, iba tomando un aspecto lúdico y deportivo por nuestra parte, por la mía, y ahí sí que creo que había noventayochismo. Incluso se cruzaban apuestas y se intercambiaban prendas, encendedores, por ejemplo, jugando con el resultado de las gestiones recién decididas. La estrategia de la otra parte, bancaria y solapada, la dirigía Antonio Comas con el consejo de un abogado verdaderamente competente. Las viejas familias estaban amedrentadas y de cuando en cuando proponían, de un lado o de otro, alguna tontería conciliatoria. Entretanto, en cada cena, los estados mayores celebrábamos imaginarias victorias.

Aquella primavera, no recuerdo exactamente en qué mes, hice un largo viaje por los países del este, un poco para provocar una tregua en aquella pintoresca contienda, otro poco para huir de la pesadilla durante unas cuantas semanas. Había aceptado invitaciones de las sociedades de escritores de Rumanía y de Checoslovaquia. La de Rumanía era una invitación de Estado, yo creo que muy relacionada con una operación de lanzamiento de la candidatura del novelista Zaharia Stancu al premio Nóbel. Stancu, novelista más bien folclórico y de buena intención, no era lo más representativo de la rica literatura rumana, frustrada de presencia en el palmarés sueco, pero 85

era lo bastante convencional para aspirar a una representación étnica y exótica. La invitación checa era otra cosa. Era una llamada a la solidaridad desde las estructuras ya casi aniquiladas del sindicalismo intelectual y editorial de la Primavera asesinada. La invitación partía de unos cuantos amigos, escritores y críticos que habían tenido responsabilidades editoriales y que en general había conocido en sus peregrinajes europeos por ferias y congresos. Algunos como el señor Cermak, casualmente en París. Cermak decía poseer o poder rescatar un importante fondo inédito y desconocido de correspondencia de Kafka en lengua checa y me parece recordar que algún manuscrito que no había pasado por las manos de Max Brod. A mí me interesaba sobre todo conocer a los poetas, pero no conseguí siquiera ver a Holan, al que más tarde publicaría y por supuesto no vi nunca los inéditos de Kafka.

Viajaba con Yvonne y debo decir que lo pasamos muy bien en aquel viaje, sobre todo en Rumanía, haciendo turismo literario, recorriendo las zonas lingüísticas minoritarias donde había pequeñas y organizadas sociedades de escritores y cooperativas editoriales o cátedras de literatura española. Los rumanos, que adoran enseñar su desconocido país, me trataron tan bien como a Rafael Alberti que sigue siendo para ellos el poeta epónimo del español moderno. Rumanía por otra parte es un país bellísimo y poblado por cordialísima gente. Fue un viaje encantador por entre paisajes inolvidables y bellas ciudades que uno sabe que no volverá a ver nunca. Pero era un viaje inoportuno, un error táctico en mis guerras, no solo porque la crisis en la calle Provenza estaba ya en la extrema agonía, sino porque el hecho de que fuera al otro lado del telón de acero redoblaba la rabia ideológica de la otra parte. A aquellas señoras adornadas con pesadas joyas de familia o a aquellos respetables jubilados que se escondían detrás del señor Comas debían considerar aquellas vacaciones rojas como un acto de solidaridad comunista o una provocación a su decencia y a sus convicciones, como los repetidos viajes a la Cuba castrista, premios a mi intolerable izquierdismo, debieron creer, a pesar de que alguno les hubiese reportado más que satisfactorios beneficios. Pero sobre todo aquella estancia era inoportuna porque en lugar de retrasar las decisiones finales contrarias a los que yo creía mis derechos las aceleró. Cuando regresé, el camino para formalizar la destitución de todos mis cargos y para separarme de la editorial estaba totalmente despejado e incluso habían comprado la voluntad de alguno de mis amigos para substituirme al frente de aquella empresa tan poco típica y, en medio de aquellas mareadas circunstancias, tan próspera y segura. Quedaban muchos pleitos en curso, procesos que se referían a otras cosas, más bien relativos al patrimonio de mi familia, y a la posibilidad de una demanda laboral sin ninguna esperanza de prosperidad.

Aquellos meses hasta las vacaciones de verano, los más difíciles, verdaderamente infernales, de aquella historia han quedado en mi memoria como el recuerdo de un sueño fragmentario y deforme. Los actos de solidaridad de los escritores y de las gentes de letras de todo pelaje y de muchos sectores de la industria librera empeoraban las cosas y anticipaban la derrota final que, en efecto, ya estaba allí, ya habíamos llegado a eso. Rosa Regás y Rafael Soriano ya no estaban en la casa, de manera que me sentía solo en los cuarteles del enemigo. El resto de lo que aún era un equipo maniobraba por allí con aire clandestino y misterioso. A pesar de las declaraciones de apoyo que aún se seguían imprimiendo con la más rebuscada ocasionalidad nos sabíamos solos y derrocados.

El día primero de septiembre, cuando regresé del aireado Calafell, todo había concluido. Entré por última vez en aquel despacho tan italiano a recibir la mala nueva y a retirar mis cosas. Parecía una destitución política. La última persona con la que hablé y a quien encargué que embalase algunas de mis pertenencias era un exvendedor impresentable, un personaje siniestro con zapatos blancos y aspecto de mafioso, que de momento mandaba mucho pero que se demostró un delincuente poco tiempo después. También aquel día se portó como un sinvergüenza. Entre las pocas cosas que quise recuperar figuraba un teatrillo, uno de los primeros modelos del TEATRO DE LOS NIÑOS que había inventado y diseñado mi padre y que yo había comprado con dinero propio en un anticuario y tenía montado en la plataforma de aquel hermoso tórculo del setecientos. Pero el enano de los zapatos blancos decidió olvidarse de ese envío y frustrarme de esa prenda de reverencia al padre, al padre fundador, en aquel caso.

La sala de la chimenea comunicaba con un pequeño antedespacho por una puerta grande de dos hojas de madera roja, una de las cuales no se abría jamás. Sobre el dintel de esa puerta yo había hecho enmarcar un dibujo malísimo de Gabriel Ferrater, una aguada, quizás, que representaba algo así como la decadencia, una escena con gigantones desmoronados. Probablemente era una venganza no sé de quién contra quién, si de Gabriel por habérmelo regalado o mía por haberlo conservado y haberlo hecho colgar allí. Recuerdo que tras decir una frase que quiso ser amable al horrible hombre de los zapatos blancos, una frase que fue deformada y mal intencionada y repetidamente citada en los numerosos pleitos que aún se siguieron, volví atrás, regresé al despacho, descolgué el dibujo de Gabriel y salí con él bajo el brazo. No recuerdo si en el antedespacho estaba la secretaria que quizás había sido previamente despedida aquella misma mañana, sí, en cambio, que las cabezas de las gentes que trabajaban al otro lado de los mamparos de cristal permanecieron inmóviles, como si todos estuvieran realmente absortos en un trabajo importantísimo que nada tenía que ver con la particularidad de mi último paseo por allí con aquel extraño objeto bajo el brazo. Hubiera sido mejor que me hubiera llevado el teatrillo. El cuadro de Gabriel lo extravié aquella misma mañana.

A partir de aquel momento, desde que puse los pies en la calle, mi situación era pésima. Ni tenía dinero ni iba a recibir ninguno, eso lo sabía muy bien, y mi voluntad de seguir en el oficio y de continuar lo que todo el mundo llamaba entonces la obra editorial no se aplicaría enseguida ni fácilmente. De momento era un editor en casa, sin más capital que las promesas de amigos, eso sí, cargado de razón y de prestigio y harto de unas guerras en las que hubiera preferido no continuar. Por eso, quizás, la sensación dominante que me acompañó a lo largo de aquella mañana peregrina en la que extravié el dibujo del poeta Ferrater era la de una salutífera liberación y más que eso la de haber recuperado la libertad de un personaje encarcelado o acorralado por miles de nimiedades que, como un ejército, como una plaga de insectos furiosos, me hubieran tenido inmovilizado en un lugar incómodo y dudosamente seguro. Eso de la seguridad, en cuanto a sensación, resulta tener muchos componentes absolutamente irreales, algo así como pequeños terrores de fricción con una realidad que no es la de estricto presente y aún menos, por supuesto, la de la imaginación del porvenir. Son pequeños terrores que engendran la nostalgia del pasado, del pasado en abstracto, simplemente porque ya se ha vivido. El miedo a la inseguridad, que es como la seguridad se siente, tiene poco que ver con el estar viviendo y mucho con el haber vivido no siempre satisfactoriamente. Debe ser por eso que cuando las cosas que mucho se temen por fin ocurren se desvanece gran parte de su malignidad. A no ser, claro, que sea en el umbral de imprevistos acontecimientos mucho peores. Pero ese no parecía ser el caso. Volvía a ser primordialmente el escritor hasta entonces reducido al silencio y no había dejado de ser del todo y mucho menos definitivamente el editor famoso y respetado. Era una hermosa mañana de septiembre, más bien fresca, ideal para pasear y para estar solo. Ahora prefiero creer que extravié el dibujo a conciencia.

Aquel paseo sin objeto conocido por Rumanía, Hungría y Checoslovaquia, había sido —y es curioso constatar al contarlo, que por territorios del socialismo real— mi último viaje como patrón de Seix-Barral, mi último viaje como teórico representante de la industria cultural capitalista. Es probablemente por eso que en el recuerdo se exagera la importancia que pudo tener en el enardecimiento de las antipatías de los que ya eran y ya se sentían antes de eso —con poquísimas excepciones que no son del caso— mis enemigos viscerales. Y totalmente abstractos, eso sí. Quizá también por eso yo recuerdo aquel viaje con mucha nostalgia, sobre todo la estancia en Rumanía. Por eso, porque fue realmente hermoso y porque tengo la impresión de que Yvonne fue muy feliz aquellos días. A parte de una belleza natural difícilmente comparable con la de otras regiones del sur de Europa y de una relativa pero muy presente virginidad del medio, las tierras rumanas y las ciudades congeladas del interior convocan una sensación de atemporalidad, como una teatral persistencia del siglo diez y nueve. No me refiero a la situación histórica. Al contrario aquel es un país en el que se tiene inmediatamente la sensación de contenida violencia y de miedo en la convivencia política. Los amigos te dicen enseguida que eso se debe a las singularidades de aquella dictadura que es tiranía de fronteras para dentro y de la persistencia de un stalinismo estratégico. No, es una manera de existir decimonónica que se revela

hasta en el crecimiento de la hierba. Todo el país parece una gran aldea con afueras de poema pastoril, cruzadas por caballejos bayos. Y la gente vive en ese mundo con verdadera convicción. Los seminaristas van vestidos de cadetes y no se toma vino en las tabernas sino en el zaguán de cualquier casa de campo. Quizá por lo de los seminaristas como dadetes, me tomaron por pope en el mercado de Sibiu y porque pedí que me organizaran un paseo en barco por el delta del Danubio, por capitán mercante en la Dobrutja. Parece que es un país en el que los gitanos confían la guarda de tesoros a campesinos que conocieron hace años, la última vez que la tribu pasó por allí, y en el que se sigue extrayendo petróleo con cubo y cadena de unos pozos coronados con armatostes de madera idénticos a los que Bruneleschi hizo construir para montar sus bóvedas y los arquitectos románticos repitieron para terminar las catedrales. Viajábamos con un guía, el escritor e hispanista Darie Novasceanu, y un chofer competenteísimo que, sin embargo, por la pinta y quizá también por el aspecto de las delgadas y bien cuidadas carreteras, parecía más bien un arriero. Comprendió enseguida, sin que yo lo dijera, que padezco vértigo y enfilaba las curvas de montaña con una habilidad de postillón de diligencia.

Novasceanu era un anfitrión perfecto y atentísimo y de una gran versatilidad. Parecía húngaro o germánico en el Norte, besarabo en las tierras de frontera —me contó en algún almuerzo de fraternidad con aquellos pescadores de gorro de astracán divertidas anécdotas del Voyboda de Besarabia, que parece que sigue viviendo en el país como advertencia a los ucranianos vecinos— y turcos en las ciudades del mar. En Bucarest era un atribulado ciudadano de aquella ciudad tristona. Era muy divertido y muy amable y me salvó de muchas lecturas poéticas de obligado cumplimiento. Por cierto que en Tulcea vi algo casi increíble. Había en el puerto un vaporcillo anclado con los ojos de buey abiertos porque el calor de las bodegas debía ser insufrible. Por esas ventanas se podía ver, acercándose un poco y hábilmente protegido por Novasceanu, una multitud de poetas, casi todos los poetas del reino —incluido el esquisito y ya nada joven Teodorescu— tumbados en las literas, como esperando el turno de guardia. Los llevaban de gira por las ciudades vecinas, río adentro, a leer al pueblo. Eso resultaba ser mucho más antiguo que decimonónico.

Como patrón de Seix-Barral hice en aquel viaje algunas promesas de traducciones y de colaboración editorial que, como ya era de temer, no podría cumplir y me ha quedado de eso un persistente sentimiento de culpa. Realmente la ausencia de la literatura rumana moderna en el mundo de referencias del lector español cultivado es escandalosa. Las pocas muestras que conozco son piezas mediocres aupadas por razones ideológicas de uno u otro signo.

No podría cumplir aquellas promesas ni otras muchas que dejaba sembradas por ahí, un poco por todas partes. Por cierto que aquel viaje era clandestino, sin pasaporte ni visado, pero el embajador Jiménez Arnau debió considerar tal circunstancia menos significativa de lo que pareció a mis agónicos socios catalanes. Estaba allí de ministro plenipotenciario, al frente de consulados generales y representaciones comerciales ante varios países del Este en los que no había embajada española. Jiménez Arnau nos invitó a almorzar un día en que coincidíamos, pero él no parecía recordarlo, con unos vinateros catalanes, miembros de una de las grandes castas del cava nacional, que habían acudido empapelados en todas clases de permisos y licencias a un congreso de enología. El embajador estuvo muy divertido, dedicado principalmente a hacer chistes y juegos de ingenio con mi identidad política y sin tener muy presente la personalidad de sus otros huéspedes. Durante el almuerzo se producían los disparates en cadena porque el prócer vinícola confundía a los familiares del embajador, que era evidentemente soltero, con los del cónsul general o los de otros funcionarios, pero tuvo un colofón terrible. El embajador quiso explicar que, en aquella casa molestando poblada de espías y de militares disfrazados de vallet, agradecía mucho la infrecuente presencia de compatriotas, sobre todo porque eso le permitía consumir de sus bodegas de buenos vinos franceses y le excusaba de tener que hacer un brindis con ese horrible y pegajoso jarabe que era el champán catalán. El prócer vinícola que representaba la más famosa de las marcas de esos vinos estuvo a punto de síncope y tardó mucho en poder balbucir, con la ayuda de sus compañeros de viaje, que haría llegar al señor embajador una caja de *brut* especial que resultaba divino. Es verdad que en aquella época el cava nacional era todavía muy dudoso.

Aquel había sido mi último viaje en representación, aunque no por cuenta, de una empresa sólida y segura. Ahora tendría que seguir viajando por mi cuenta y sin dinero si quería seguir ejerciendo de editor y hasta que lograra consolidar otra firma con recursos suficientes. ¿Y cómo ocurriría eso? Seguramente pensaba en ello en aquella mañana de paseo en que extravié el dibujo. Eran los ribetes de la sensación de inseguridad. A decir verdad la situación era muy difícil. A propósito de viajes el señor Comas había dicho que mis gastos personales en los viajes, sobre todo a América, eran altísimos, de una gran irresponsabilidad, porque esos viajes en que comprometía libros y autores no eran rentables, no producían verdadero negocio, es decir ventas. Lo había dicho en un consejo de administración, en el fragor de las batallas, y aunque era una estupidez, resultaba en aquellas circunstancias muy humillante; o don Juan Seix, el abuelo, también había dicho en un comité de lectura en mi ausencia, por motivos parecidos que acabaría como Gaudí pidiendo limosna en las Ramblas. Seguramente no recordaba que Gaudí lo hacía por otros motivos bien distintos a los de la propia miseria. A lo mejor era cierto que yo era un manirroto sin ningún instinto del ahorro, aunque exclusivamente en los viajes. Por si acaso en aquella ocasión, aquella mañana, en lugar de otro whisky me tomaría una cerveza y acabaría olvidando el dibujo en el respaldo de peluche del banco del café.

En casa aquella tarde me esperaba la primera asamblea del exilio. Allí estaban otra vez mis colaboradores directos, algunos futuros «novísimos», todos muy excitados, e Yvonne, en cambio muy tranquila, muy segura de lo que había que hacer. Pondríamos enseguida en marcha Barral Editores, una editorial puramente teórica para la que yo había conseguido un número de registro al mismo tiempo que para Seix-Barral, tras haber esperado años respuesta a la solicitud para esta última, precisamente en un momento de amabilidad de Carlos Robles Piquer, con quien siempre tuve unas relaciones muy quebradas y llenas de altibajos. Pondríamos en marcha la editorial en la misma casa, trabajando todos por amor al arte mientras preparábamos una verdadera sociedad anónima con un capital de despegue. Los impresores y encuadernadores nos ayudarían, de momento. Fundaríamos una empresa distribuidora con otros editores más pequeños y publicaríamos con cuentagotas, libro a libro, y seguramente con la entusiasta colaboración de muchos libreros. Alberto Oliart buscaría entre tanto entre sus amigos las fuentes de capital y dentro de muy poco tiempo estaríamos haciendo lo mismo que hasta ahora con más libertad y desde otro sitio. En una sola cosa se engañaba: no podríamos quitarle mi apellido industrial al enemigo momentáneamente victorioso.

Los demás, y los que se fueron sumando en los días consecutivos, estaban de acuerdo en todo, estaban dispuestos a todo, pero no consideraban la guerra terminada. Las guerras, incluso cuando se pierden, cuando se van perdiendo e incluso cuando ya se han perdido son muy excitantes. Pero la belicosidad es un estado peligroso que provocan muchas insensateces. No, lo sensato era olvidar los pleitos, sumarse pasivamente a la estrategia de mi familia, aunque ya se veía que no era muy acertada, y olvidar incluso al enemigo. Lo único que podíamos todavía conseguir es que quitasen mi apellido de sus marcas industriales. Pero incluso eso resultaría más fácil desde otra marca homónima. Todo el mundo estaba de acuerdo en que eso era lo sensato, pero resultaba muy duro renunciar a un asalto final que si bien no podía cambiar las cosas sí al menos dañar seriamente al enemigo miserable.

Esos dos puntos de vista, los de partir o no del olvido de aquella contienda tan de guiñol o más bien de *pupi* sicilianos, no llegaron a conciliarse a lo largo de muchos meses y eso es lo único que tuvo de malo aquel final que con la perspectiva del tiempo parece totalmente satisfactorio. Nos pusimos a hacer la editorial y todo marchó bien y muy deprisa pero seguimos tropezando durante mucho tiempo con aquellas querellas judiciales, sociales y personales. Algo que mantenía una inútil tensión neurótica y hacía nervioso nuestro trabajo y me seguía condenando a escribir muy poco y a pensar y a decidir demasiado deprisa y bajo presión de las circunstancias. Años después seguíamos embarcados en una guerra que había terminado ya hacía mucho tiempo y a decir verdad del modo más inesperadamente favorable. No valía la pena seguir pendientes de los errores del enemigo o sufrir por la rápida degradación de lo que había sido nuestro porqué lo habíamos hecho. No más ni menos nuestro, por otra parte, que lo que comenzábamos a hacer entonces...

Al cabo de los años, el sesenta y ocho, el sensetayochismo, resulta ser una frontera histórica totalmente fantasmal, que fue imaginaria y ahora es insignificante, lo que no evitará que los historiadores del futuro inventen sobre ella teorías cronológicas. Pero entonces, en sus inmediatas estribaciones en el tiempo, parecía al menos seriamente simbólica, algo así como la simbólica fractura del muro de Teodosio de las civilizaciones modernas, de modo que las personas en cuyas biografías aquellos mismos meses marcaron una inflexión importante pudieron creer que realmente la sociedad en que vivían había tenido una mansa contracción milenarista. Confieso que yo pude creer eso durante algunos meses, en el fondo porque me convenía que lo que en mí iba a ser un cambio, fuera un cambio general. Eso podía haber parecido más verdadero si la casualidad histórica hubiera matado al general Franco en aquellas fechas y España hubiera estrenado siglo veinte. Pero no fue así por supuesto; no sólo en el mundo conocido todo seguía lo mismo que antes, sino que mi vida personal, yo y mis personajes no cambiamos en absoluto ni a causa de aquellas teatrales representaciones de fin de era ni a causa de la perentoria reconstrucción de mis modos y medios de vida. Estaba al otro lado de la frontera imaginaria, ya lejos de la raya pero como si estuviese en camino y antes de alcanzarla y con no muy clara memoria de lo que había ocurrido, como cuando uno despierta en los viajes convencido de estar en un cierto sitio antes de comprobar, segundos después que se encuentra en otro. Seguía siendo el escritor premioso y casi estéril pero no resignado, y condenado a continuar representando el papel de editor de vanguardia■

Francisco Nieva

TE QUIERO, ZORRA

APUNTE DRAMÁTICO

Personajes

—Zoé de Grignon.



—Anaís Laparesse.



—Huges Villier
de Gastonneaux.

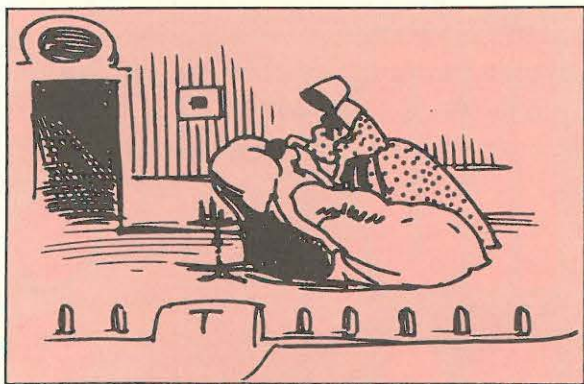


ILUSTRACIONES DEL AUTOR

La frágil y bella señorita Zoé de Grignon —nombre supuesto— no ha tenido mucha suerte en la carrera de la liviandad y ahora se encuentra mal acomodada en un “meublé”, con muy pocas y pobres pertenencias y aquejada de misteriosa enfermedad. Corre el año 1850 en París y está anocheciendo.

Zoé, echada en un amplio, pero desvencijado canapé, se cubre el cuerpo, tan sólo vestido de un camisón, con mantas, echarpes y otras estofas de uso irreconocible.

Se abre la puerta de acceso y asoma el hociquito ansioso de Anaís Laparesse, de más detectable origen provinciano —incluso campesino— y con oficio similar al de su amiga Zoé. Sombrero de velito, guantes y “ridicule”.



Anaís.— ¡Ah, qué horrible escena! No puedo creerlo ¿Zoé de Grignon eres tú? Sí, por lo visto sí ¡La misma! No, la misma no, otra más desmejorada. Yo soy sincera: te encuentro tan desmejorada que te lo digo con rencor. No pudiste avisarme, es decir, no quisiste vértelas conmigo. Por la cuenta, son ya tres semanas que no se te ve ¿Y has estado encerrada aquí sola, muriéndote?

Zoé.— Vete, Anaís. Estoy perdida. Es una injusticia haber pecado tanto sin querer y luego recibir un castigo que no se comprende.

Anaís.— ¡La sífilis!

Zoé.— Mucho peor. Cierra esa puerta, ya que te veo dispuesta a no marcharte.

Anaís.— ¿Y cómo estaría dispuesta a abandonarte con lo aburridísima que estoy? He roto con ese inconstante de Villier. Y aún dice que se quiere casar. Con otra, por supuesto. Con un obrador. Quiero decir con una planchadora que tiene obrador propio en Menilmontant. Es malvado, misterioso, sin familia. Un hombre interesante, que a veces habla como un cura. Por eso le amaba. Tú misma sentías una inclinación por él. No pienses que no lo he notado.

Zoé.— Y venías a ver si él merodeaba por aquí ¡Mi pequeña Anaís! ¡Qué me

importa ya de Villier! Te repito que estoy perdida. Es una vergüenza inconfesable y un caso... sobrenatural. Esa es la palabra.

Anaís.— Embarazada. No me digas más.

Zoé.— ¡No, no! Dios es malísimo, Anaís. Dios es el demonio. Porque los castigos vienen de Dios, digo yo. No va a dejar que nadie inferior le supere. Pues bien, no te puedes imaginar la porquería de milagro que Dios ha hecho conmigo.

Anaís.— ¡Por fin sabes quien es tu padre! Algún sinvergüenza que pretende que le mantengas.

Zoé.— ¡Oh, no!

Anaís.— Me intrigan esos reproches al buen Dios. Dices verdaderas blasfemias. Algo muy grave te ha debido pasar que te ha vuelto mala.

Zoé.— Me he convertido en una zorra.

Anaís.— Por favor, querida, sé discreta. No echas lodo sobre tu destino ¿Preferirías ser fea y vivir en el anónimo, sin otra ilusión que las palizas de un hombre que te quiere honestamente?

Zoé.— No te imaginas lo que es. Claro, es imposible de imaginar y de comprender. Y cuando lo veas no lo creerás.

Anaís.— Es como una adivinanza ¡Versalles!

Zoé.— ¡Deja ya tus adivinanzas! Dios me repudia definitivamente y ni siquiera me puedo recluir en un convento. En los conventos no entran zorras.

Anaís.— Qué complicada eres. Tú lo quieres todo.

Zoé.— No quiero nada. Me quiero morir. Y quiero que te vayas, Anaís, ¡Vete! Prefiero suicidarme con mi secreto.

Anaís.— Pero ¿qué secreto, si está a la vista? Si tú misma te sientes zorra, yo te lo admito y no voy a pedirte un certificado.

Zoé.— Pero yo te lo podría presentar, porque ese certificado lo tengo y es lo que me llena de horror y de vergüenza.

Anaís.— Pues destrúyelo. Yo estuve dos meses en el hospital de la Salpêtrière y ya ves lo poco que se me nota.

Zoé.— Eso crees tú. Pero mi estigma es todavía mayor.

Anaís.— Con una capa de polvos y un toque de rojo en las mejillas parecerías otra. Siempre más desmejorada, pero ¿y qué? Aún te pudiera entretener un tipo raro, que gustan de las mujeres desmejoradas, delgadas, pálidas... Yo no pensaría todavía en conventos. Lo encuentro perverso ¿Puedes levantarte? ¿No estás demasiado pálida para andar?

Zoé.— No entiendes nada.

Anaís.— Entiendo que no te entiendes tú para explicármelo mejor.

Zoé.— Hay cosas que, aunque se expliquen, no se entienden hasta que no se ven. Y cuando se ven es cuando menos se entienden.

Anaís.— No me digas más: los poetas. Te has enamorado de un poeta sin un céntimo. O de un hombre como Villier. Yo nunca he entendido a Villier.

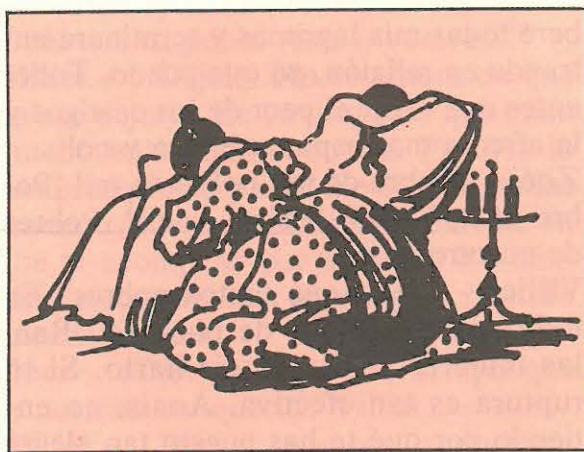
Zoé.— ¿Por qué no te quitas a tu Villier de la cabeza? Escúchame atenta, Anaís. Escucha y créeme: me ha crecido un rabo, una cola peluda y larga al extremo de la rabadilla, un verdadero jopo de zorra. En tres semanas de pesadillas y de incomparables dolores ¿Cómo se justifica esa enfermedad? Ha sido un parto del infierno.

Anaís.— ¡No es posible! Eso es sólo un delirio tuyo. Podré creerlo menos si me lo enseñas, pero me sentiré más tranquila. Puede que te hayas vuelto loca. Muéstrame ese rabo.

Zoé.— Ya lo he dicho, ya no tiene remedio ¿Por qué habré dado yo este paso? ¿Por qué he tenido que revelarlo? Si ahora te fueses pensando que estoy loca, aún me podía librar de esta abominación ante el mundo. Pero siento unos deseos irreprimibles de enseñártelo, de que compruebes lo increíble, de pedirte un socorro inútil. Has de entender mi confusión y mi profunda soledad. Porque —ya lo sé por mi triste experiencia— un rabo es lo que más nos aísla de la sociedad de los humanos.

Anaís.— Bueno, Zoé, si fuera verdad lo que dices, yo comprendo que un rabo aisle y que te sientas sola. Pero, en definitiva ¿existe? Un rabo oculto es como si no existiera. Ya no te puedes excusar: tengo que verlo.

Zoé.— Aún no puedo sacarlo a la luz. Me moriría si lo hiciese. (*Alzando un poco la cobertura*). Pero, anda, pasa tu mano por debajo de mi camisón, reconoce y tira con fuerza. Ya verás, si no te asustas, cómo esto parte el corazón.



Anaís.— (*Se quita el sombrero y los guantes, se arremanga y mete sus pecadoras manos bajo las mantas, palpan-do*). ¡Dios mío, es verdad! ¡Es horrible! Un castigo. Sí, un castigo ejemplar. (*Arrodillándose e implorando al techo*). Señor, Señor ¿por qué la dejaste ser tan mala? ¿Por qué la echaste de tu regazo? Perdóname también. No pensaba que fuera tanta tu severidad. Ya no voy al baile de la Mi Caremme, ya no iré a un baile jamás. Me voy a una iglesia, Zoé, a rezar mucho por ti y por mí. Zoé.— Ahora compruebas mi deshonor ¿Cómo librarse de un bochorno así? ¿Cortándome esa infausta cola? ¿Pasando por la vergüenza de mostrársela a un cirujano? Ya he querido hacerlo yo sola, con un cuchillo de cocina, con un hacha, pero me ha faltado el valor. He rezado también en vano, me he arrepentido de pecados que ni siquiera he cometido. No comprendo en lo que he faltado, no comprenderé jamás la razón de un estado tan miserable. Ya se me ha negado el perdón.

Anaís.— Condenada, condenada en vida deshonestamente. Así serás rechazada por la Iglesia y por toda la sociedad civil. Sí, creo que debes callarlo, disimularlo. Tienes, al menos, que volver a tu antiguo taller, vivir sacrificadamente, aburrirte como una mártir y no poner los pies ni en el teatro de la Puerta de San Martín. Nada, nada. Recogimiento y penitencia hasta la muerte. Y yo también. Oh, tengo un miedo atroz. Pero soy curiosa, Dios mío: ¿a qué descuidada inmundicia, a qué bribonada sin nombre ha debido sucumbir esta infeliz para que la trates así? ¿Qué has hecho, Zoé de Grignon? ¿Por quién te has dejado embaucar? Un degenerado, sin duda. Zoé.— No sé de qué me hablas ¿de qué me acusas tú, Anaís Laparesse? Una se emborracha, pierde la conciencia. Eso no es una falta.

Anaís.— Siempre es una falta la falta de memoria. Yo nunca me he dejado ir. A mí, el champán, cuanto más barato, más alerta me pone. Como el café. No me presto a cualquier vergüenza, de esas que pueden despertar la cólera de Dios todopoderoso. Cuenta, cuenta... (...) Hija, qué misteriosa estás. Dí algo. Zoé.— Me estás insultando vilmente, Anaís. Yo no he hecho nada, nada en absoluto. A sabiendas, quiero decir. Yo también me siento inocente. Y los hombres peores son los más sencillos. Todo es sencillo en ese aspecto.

Anaís.— Puede que te hayas acostado

con el diablo sin querer. Pero pecando gravemente, porque no me vas a negar que, en tu situación y en la mía, no estemos de lo más dispuestas a aceptar todas las instancias. Yo por amor, desgraciadamente, me puedo dar tan poco, que el resto de mi tiempo se lo lleva el correr por los mismos peligros de pescar lo que tú has pescado: un auténtico rabo de zorra. Yo creí que eso se decía sólo en sentido figurado. Y ya ves, parece que se dan casos. Ah, qué espanto. Si en religión no quieres entrar porque tengas ciertos escrúpulos, con ese rabo tampoco se puede vivir con el sosiego de una mujer decente. Te delatará. Ya he comprobado que se mueve. Tendrás que ser zorra condenada y admitirlo. Mujer maldita.

Zoé.— ¡Maldita tú! ¿De modo que supones que, en esto de ser trotera, se puede llegar a una meta donde te impongan el rabo de honor? Yo juro por mi vida que nunca me he sentido tan zorra como para merecer este pago. A la vez que me repugno me siento inocente. Esto es una injusticia manifiesta. (*Llorando*). ¡Ay, qué confusión en mi cerebro!

Anaís.— Pobre Zoé. Perdóname. Déjame que palpe otra vez. (...) Oh, sí, qué prodigio, se mueve. Noto incluso que estás nerviosa, excitada. Claro está. No me niegues que, en este sentido, no te sientes otra. Más rara. Más... larga.

Zoé.— ¡Retira esa mano! Me harás morir de la vergüenza. Cierto que me siento otra, por desgracia ¡Quién me lo iba a decir a mí cuando hice la primera comunión!

Anaís.— Puede ser un hechizo. El buen Dios no es tan injusto y esto puede que no venga de castigo, sino de hechizo ¿Te llevas bien con Paulette Gaborou? Esa es malísima. Una bruja.

Zoé.— No, no. Vete ya. Deja que me abandone a mi desesperación. (*Repentinamente se cubre y se rebusa porque han dado unos golpes en la puerta y, sin esperar más, ha entrado decidido Villier, guapo menestral achulado*). ¡Oh...!

Anaís.— ¡Villier, amor mío! Me has seguido, no me has seguido... ¡Qué cosas tan extrañas están pasando hoy!

Villier.— Sí, te he seguido. No quería despedirme con la escena de esta mañana. Te quiero, Anaís, aunque me tenga que casar.

Anaís.— (*Arrojándose en sus brazos*). ¿Y crees que me importa, querido? Bésame. (*Reaccionando sombríamente*). No, apártate. Estamos pecando grave-

mente. Estamos condenados sin remisión.

Villier.— Es chocante ¿ahora te has vuelto mojigata? Eres una veleta, Anaís. Hola, Zoé ¿qué te ocurre, no te encuentras bien de salud? A pesar de todo, estás muy guapa.

Anaís.— ¿Qué dices? Está desmejoradísima. Vámonos, Villier, aunque tengamos que separarnos tú y yo; salgamos de aquí y dejémosla que repose. También para ella va a comenzar una nueva existencia. No sabes lo arrepentida que está.

Villier.— ¿Arrepentida? ¿De qué? ¿Es cierto lo que dice esta loca, Zoé?



Zoé.— No sé si es cierto, yo no sé nada. Todos somos unos desgraciados, Villier; llevamos una vida indigna, sin esperanza, sin honor. Deja a Anaís, abandónala de una vez si ahora te propones fundar un hogar sin contar con ella; no la hagas tan desdichada.

Anaís.— Y tú ¿de qué te mezclas? ¿Aconsejas que me abandone? ¡Valiente zorra!

Zoé.— ¿Te sentirías menos zorra viviendo en el pecado, humillada, repudiada por las gentes decentes? Y por ese camino ¿quieres que no te suceda lo que a mí?

Villier.— Pero ¿qué le ha sucedido a ella, me queréis contar? (...) Ahora no entiendo este silencio. Está bien, no me quiero enterar de lo que no me incumbe. Vámonos.

Anaís.— Nos vamos, sí, pero no juntos. Cada uno por nuestro lado. Me sorberé todas mis lágrimas y terminaré entrando en religión, yo que puedo. Todo, antes que sufrir el peor de los castigos y la afrenta más espantosa ¡No y no!

Zoé.— ¡Pobre de mí, pobre de mí! ¡Pobre de ti, Villier! ¡Pobre Anaís! ¡Pobres de nosotros!

Villier.— ¿Por qué tantos pobres? Es toda una avalancha de pobreza. ¡Bah, las mujeres...! Me tenéis hartos. Si tu ruptura es tan efectiva, Anaís, no entiendo por qué te has puesto tan alegre

al verme. Pero te agradezco este cambio, porque lleva razón Zoé. En el fondo, lleva mucha razón. Yo me caso por interés con una planchadora, por lo que se entiende muy bien la mala carrera que llevo. No encuentro trabajo que me guste y robando soy un fracaso. Tres veces he estado en la cárcel y ya es tiempo de que siente la cabeza. Nuestro amor es una flor que se marchita. Ahora me repugna haber sido tu chulo. Me siento podrido por dentro.

Anaís.— Si quieres que te deje, no me hables así, cariño. Yo completaré tus bolsillos con todo cuanto necesites.

Zoé.— No tienes salvación, Anaís ¡Señor, por lo menos sé piadosa con ella! ¡Señor, presérvala de tu furia, de tu colérica venganza!

Villier.— No entiendo el por qué de esas letanías. Os dejáis influir por los melodramas. Pues ¡al diablo con vosotros! No me interesa vuestro misterio. Luego será cualquier bobada. En fin, Anaís, yo te quiero, pero tengo que vivir con mis suegros. Y en Menilmontant. Son muchas cosas terribles a la vez.

Anaís.— Todas tus cosas son terribles y las nuestras no ¡Ingrato! Y tú, maldita zorra ¿qué le tienes que dar esos escrúpulos de conciencia para que me deje plantada? Mira si no es un comportamiento zorruno. Ya obras como la que eres, con la señal que Dios te ha enviado ¡Puah, me das asco! Al menos, sé que si tanto asco me das, yo no puedo ser como tú. Es el consuelo que me llevo (...). Villier, desconfía de esta hembra marcada.

Villier.— Compórtate, Anaís. Vas a hacer que te siente la mano. Y me repugna.

Anaís.— ¿Te repugna? Haces todo por contrariarme. Ella te ha envenenado con su hechizo, con su delgadez, con sus mantas... Tú eres de los que les gustan desmejoradas ¡No me sigas, no me sigas, no me sigas...! (*Villier no se mueve*). Y continuaría repitiéndolo aunque cambiasen de opinión. (*Sale en tromba*).

Zoé.— ¡Mi pobre Anaís, vuelve...!

Villier.— Déjala. No se enterará de que quiero dejarla. Es un proyecto que tenía mucho antes de conocerla. Pero tú lo has precipitado y no debo sino darte las gracias. ¿Tienes algún inconveniente en que te acompañe por un rato? Yo también te contaría mis penas, yo... (...). Te encuentro rara.

Zoé.— (*Llorosa*). Ya era tiempo que lo notases, mi querido Villier.

Villier.— Pero... hermosa, seductora,

pálida y banca. Es tuberculosis ¿no es cierto?

Zoé.— Oh, qué más quisiera yo. Vosotros y vuestras adivinanzas... ¿por qué me ofreces ahora tu compañía? ¿Qué quieres de mí? ¡Apártate!

Villier.— ¿Todavía crees que me encuentro aquí por Anaís? No. Ha sido una maldita casualidad. He subido sólo por ti, atraído por una fuerza extraña. Y además, te he encontrado tan bella de repente... Superior al ideal que me imaginaba. No sé, yo también estoy confundido. Yo venía a despedirme. Sí, Zoé, me despedía de mi juventud, con hastío y melancolía a la vez. Y, de pronto, he sentido como una revelación: te amo.

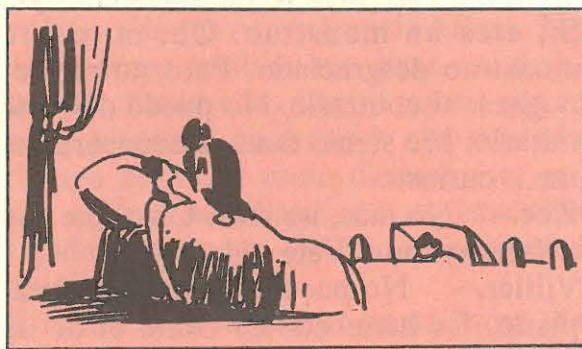
Zoé.— Ese modo tuyo de hablar... No me rompas más el corazón, Villier ¡Cuántas lágrimas he derramado por ti, sabiendo que pertenecías a Anaís! Tú no eras como los demás. Eras brutal y galante como no lo es una persona de tu condición.

Villier.— Pues siento mucho que no te parezca de mi condición.

Zoé.— Yo no he querido ofenderte, mi honrado Villier.

Villier.— ¿Honrado yo? ¿Por qué lloras?

Zoé.— ¿Por qué se hunde todo en el fango?! Por muy bajo que tú te sientas, yo sé que no merezco tu amor. Estoy perdida, Villier, convertida en un monstruo repugnante, que pudiera exhibirse por las ferias si no fuera un baldón para la mujer y para todo el género humano.



Villier.— Estoy aterrado, Zoé. Son voces de desesperación. Dices cosas que no comprendo. Qué oscuro hace, de pronto, a nuestro alrededor. Está anocheciendo. Voy a encender estas velas. (*Haciéndolo*). He visto brillar tus lágrimas en la oscuridad. Parecían regueros de fósforo. Correré esas cortinas. Ahora quiero saber, necesito saber.

Zoé.— Vete. No quieras saber.

Villier.— Tu secreto me atrae como un abismo. Temo y deseo todo lo que tú me puedas revelar. También yo sé que te amo, Zoé, porque me quiero perder por ti.

Zoé.— No me desesperes. ¡Vete! Vete, antes de que se cumpla esa perdición, porque luego no podrás escapar, como yo.

Villier.— No lograrás que me vaya. Te mataré. Me mataré. (*Saca un cuchillo de resorte y lo blande*). Me hundiré este cuchillo en el pecho. Tú no sabes de mi pasión por ti. También yo tengo un secreto que revelar. Tú me has decidido por fin a despedirme de este disfraz. Si esta noche no se unen tu secreto y el mío mañana descubrirán el cadáver de nosotros dos ¡Lo juro!

Zoé.— Tú lo has querido. Pues yo quiero que escapes lleno de horror. (*Se alza de la cama, cubriéndose la cara con las manos, se aleja refugiándose en una zona de penumbra. La luz de las velas arroja sombras inquietantes. Zoé se mantiene de espaldas, gimiendo contra la pared y baja su camisón, que deja media pantorrilla fuera, alardea flectido y airoso el rabo de su condenación*). ¿Comprendes ahora lo que has visto? ¡Córtamelo! ¡Sí, córtamelo con ese cuchillo que no has sacado por azar! ¡Hazlo, pronto! ¡Corta sin conmiseración!

Villier.— No sé qué es eso... No lo sé. (*Deja caer espantado el cuchillo*).

Zoé.— O no quieres saber. Es un rabo, una cosa diabólica que me ha salido en el espacio de pocos días y entre sufrimientos atroces. No tengo el valor de mirarte. Vete, sin hacerme volver la cara. Pero maldíceme y que yo te oiga.

Villier.— Alguien te ha maldecido ya. Sí, eres un monstruo. Oh, mi pobre monstruo desgraciado. Pero no me repugnas, al contrario. No puedo dejar de mirarlo: Me siento tan... desconcertado, tan... curioso.

Zoé.— No más, no más. Creo que voy a desmayarme ¡Vete ya!

Villier.— No puedo. Déjame contemplarlo. Es hermoso. Es como el de un bello animal. Está vivo, se mueve de un lado para otro. Yo diría que tiene su expresión natural ¡Ah, qué divina tentación eres, Zoé!



Zoé.— Se mueve. No puedo evitarlo. No domino sus latigazos, sus contorsiones. Ni rezando con la mayor devoción deja de moverse con impaciencia y por otros motivos que mi razón. Me tiene dominada, Villier. Yo no sé qué intenta decir, que me llena de angustia y de remordimiento.

Villier.— No puedes dominar su sinceridad. Yo lo entiendo. Eso es como... tu espíritu animal. Pero no es una condenación, es algo que tiene, por sí mismo, un atractivo... incomparable. ¡Eso es! No hay nada igual. ¡Qué hermosa cola! Y qué tupida. Sedosa, larga y de un bonito color de miel.

Zoé.— Estás condenado ¡Aléjate!

Villier.— ¡No! ¡Nunca! Nada ni nadie será capaz de separarme de ti. Este era tu maravilloso misterio y aquí está la satisfacción de todos mis deseos, por encima de cuanto he podido soñar. Me siento deslumbrado. Este es el verdadero amor. Ahora descubro que el verdadero amor es divinamente bestial. No puedo esperar. Hagamos ahora mismo el amor.

Zoé.— Por favor, por favor... no sigas. No me sigas hablando así. No me encantes y no me afrentes más. Pero no te vayas, Villier. Algo maravilloso está pasando, algo que nada tiene de vulgar.

Villier.— Nadie puede decirlo con más razón que tú, porque eres única, Zoé, amor mío. Tu misma no sabes cuanto me puedes revelar. Eres una continua revelación. Esa cola, con su movimiento encantador, ya me lo dice todo con una impudicia y una lealtad... Dice que me quieres con un sincero amor de zorra, más fuerte que el de ninguna otra mujer.

Zoé.— ¿Cómo puedo ser tuya, así, sabiendo que me amas por lo que más vergüenza me da?

Villier.— Yo voy a ser el celador de tu belleza insoportable. Nadie más la conocerá. Me siento celoso. Me siento capaz —y por siempre— de defender tu tesoro y el mío, escondidos de todo el mundo, bañándonos en un continuo placer.

Zoé.— ¿No dices que te vas a casar?

Villier.— Sí, con Armandine Saint Ange, marquesa de Orgeval. Tiene diecinueve años y aseguran que es el más bello rostro de París. Pero ¿qué me interesa ya esa Armandine Saint Ange, si te he encontrado a ti? Me casaré contigo, te lo juro.

Zoé.— ¡Una marquesa! ¿Qué me ocultabas tú, Villier?

Villier.— ¡Bah...! Niñerías. Soy Hu-

gues Villier de Gastonneaux, barón de Gastonneaux, y he pasado temporadas disfrazado de bravucón y de chulo. Comprenderás mis largas ausencias. Me dejé caer en vuestro mundo por aburrimiento, por secreta inclinación, tal vez. Pero he llegado donde no pensaba llegar. He llegado hasta ti, Zoé. Y por ti he llegado al deslumbramiento, al éxtasis. Sé baronesa de Gastonneaux. Por la Iglesia, ante el trono de Dios.



Zoé.— Es una blasfemia ¡Ante Dios! ¿Quieres consagrar un amor infernal?

Villier.— No admito trabas a mi pasión. Seremos hipócritas, mentiremos; nos deleitaremos en el disimulo. La Santa Iglesia no se tiene por qué enterar. Ya te veo modesta y elegantemente vestida, con tus ojos bajos cargados de pestañas, con tu cuello alargado cargado de joyas... Maravillosa y dulce, pero cargada de misterio.

Zoé.— Y cargada con una cola secreta de la que te has enamorado, Satán.

Villier.— Eso es para mí una lisonja. No hay vileza que no arrostre con placer la pasión. Sí, Zoé, cariño, sé zorra y baronesa hasta el final. No perdamos la vida por un escrúpulo de más. Sé feliz como sólo tú puedes serlo, como dueña de ese atributo ideal. Yo te doto con un castillo en Bretaña y con la mitad de mi patrimonio. Te recibirá Luis Felipe en la corte y triunfarás.

Zoé.— ¡Triunfar yo, Dios mío!

Villier.— Fíjate en mí, que conozco las pautas que han de seguirse para llevar una doble vida. Tendremos hijos hermosos. Y, quién sabe si también, cargados de... misterio. Serás honrada por todos. Honrada por la posteridad.

Zoé.— (Abrazada a él). Como una verdadera zorra, ya lo sé. Tenía razón la pobre Anaís. He obrado por instinto natural. Es del todo inútil querer ser decente. ¿Cómo pareceré lo contrario?

¿Sabré vestirme, sabré fingir tus protocolos, sabré sentarme... sin que nadie llegue a sospechar?

Villier.— Nadie puede sospechar nada de una baronesa de Gastonneaux. (La toma en sus brazos y la desposita en el canapé). Cálmate, mi amor. Si no fuera por estos secretos ¿qué matrimonio puede prometerse la verdadera felicidad?

Zoé.— Pero ¿tú crees que hay otras, que hay alguna más? Quisiera conocerlas. Quiénes son y no son.

Villier.— No sé si las hay, pero yo no te dejaré jamás formar parte de una corporación. Tu disposición para ser feliz no tienes por qué justificarla con ejemplos. Allá los otros. Si bien lo piensas, todas las pasiones y las demasías de placer son una vergüenza. Claro, para los demás, que no viven con bastante intrepidez. Pues finjamos, querida; ocultémoslo y, al mismo tiempo que lo cargamos de culpa, lo valoraremos mejor. No hay mayor prudencia contra esta hipócrita sociedad que ocultarle bien los pasadizos por los que nos burlamos de sus leyes y todo lo demás.

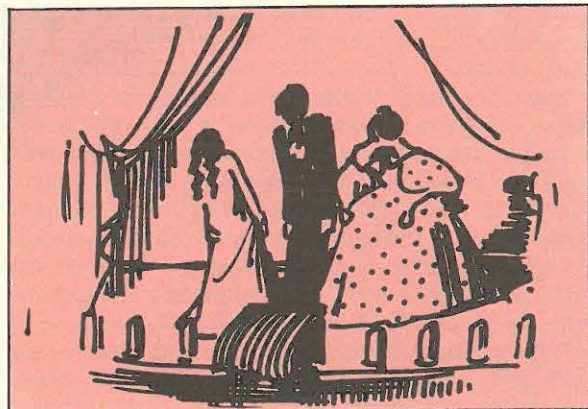
Zoé.— Oh, qué bien hablas, vida mía.

Villier.— Ha habido algunos frailes en mi infancia.

Zoé.— Mi querido barón Hugues Villier de Gastonneaux, eres encantador. Qué tuya me siento. ¡Y qué rica! Oh, hasta ese horrible sentimiento egoísta me produce un placer sin igual, un placer de zorra. Pero yo te lo juro, amor mío: sabré ser baronesa y fingiré la devoción y la mayor exigencia moral. No sabes cómo también me atrae esa dedicación. Aunque no fingiré jamás que te amo, ni estaré pesarosa y avergonzada de una cosa que tanto deseas: esta cola... ¿Cómo has dicho? Ah, sí, esta cola tupida y hermosa, de un gustoso color de miel.

Villier.— (Derriba el candelabro de un manotazo y todo se sume en una media luz. Luego, besándola:) ¡Te quiero, zorra!

TELÓN



Sandro Penna



Pablo Luis Ávila

Y un divino cigarrillo entre los labios

Sandro Penna nació en Perugia el 12 de junio de 1906, de familia burguesa, y murió en Roma en 1977. Su padre fue un comerciante con poca suerte en los negocios; su madre, «un poco noble, un poco plebeya», seguirá al poeta hasta la ciudad-Meca: Roma, en donde morirá.

Existen en la poesía de Penna elementos suficientes como para reconocer los tres lugares amorosos: Perugia, que es la madre; Roma, que es la amante; el mar, Trieste, Milán (que representan variadas aventuras). Mientras que los lugares, en su mundo, son siempre los mismos: la taberna, la plaza y las calles con sus bancos, los jardines, los urinarios, la mar, las estaciones y los trenes, etc.

Las vicisitudes de la vida de Sandro Penna no presentan aspectos característicos de relieve, ni momentos exteriores insólitos o dignos de mención. El currículum escolástico de Penna se concluye con un diploma de Perito Mercantil. Vive en la ciudad natal hasta los veintitrés años. Después se establece en Roma, ciudad que siempre le atrajo y que fue, a menudo, meta de sus frecuentes y vivificantes fugas.

Sólo en el umbral de la madurez sufre estrecheces económicas, las cuales se harán más perentorias con el pasar de los años debido, más a una incapacidad de adaptación social por su parte —incluso psicológica— que a motivos reales o desventuras.

En los años en los que su obra alcanza mayor notoriedad —siempre menor que sus méritos—, es decir, cuando la atención y el reconocimiento por parte de la crítica se habían consolidado en torno a su nombre, Sandro Penna vive siempre rechazando, con extrema dignidad y coraje, las costumbres y los ritos, no sólo de la llamada «cultura oficial», sino de la entera sociedad literaria, respecto a la cual no podría menos que sentirse un extraño.

«De él sabía bien poco», escribe Natalia Ginzburg, «Sabía que era pederasta y que vivía, entonces, vendiendo pastillas de jabón y mermelada en el mercado negro [...] Cuando le conocí, su aspecto no era muy diverso de como es hoy. No ha envejecido. Con los años, los achaques, las desgracias, las pérdidas y las enfermedades, no han transformado su persona en otra: no se ha curvado, no le han salido canas ni profundas arrugas».

Tal vez sea la absoluta pobreza en la que discurre la vida de Penna, junto con la fisionomía particularísima y la clásica sencillez de sus versos, lo que más maravilla al lector de su vida y de su obra: descubrir un poeta verdaderamente pobre y verdaderamente solo. Raramente la historia se repite, mas, a veces, sus sabios e inescrutables ciclos nos sorprenden con la visita de algún *maravilloso extranjero* que pasa por este planeta, de puntillas, sin más ganancia que esa herencia de claridades y de heridoras fisuras que nos deparan su transcurrida existencia. Claro está, me vienen a la mente autores como Antonio Machado y Miguel Hernández, César Vallejo, los portugueses António Botto y Mário Cesariny, Sandro Penna..., y no ya por supuestas coincidencias temáticas entre algunos de ellos, sino más bien por un modo de *estar* en la vida y por una visión bien precisa de cómo su poesía es, entre otras cosas, emanación de momentos históricos producidos en áreas geográficas y culturales bien de-

terminadas. Los autores que acabo de citar creo que podríamos acumularlos con el «Y al cabo nada os debo; debéisme cuanto he escrito [...] y cuando llegue el día del último viaje, / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo ligero de equipaje...» machadiano.

En los últimos años de su vida el carácter de Sandro Penna, aunque siempre suspicaz y sumamente retraído, se hace más límpido, sedimenta. Y, si cabe aún más, una «llama de amor viva» penniana se muestra con perfiles más nítidos, se nutre y, a la vez, se consume de lo que Ginzburg llama «raíces de su gran inocencia» y de «su modo cándido y libre de existir en el mundo: y eran, la grandeza y la libertad, igualmente involuntarias e ignaras, y que le habían llovido por una milagrosa gracia».

La remodelación que Sandro Penna lleva a cabo sobre sí mismo, le consiente atesorar, celosamente y no sin grandes sacrificios (se ve obligado, por ejemplo, a ejercer varias e insólitas ocupaciones), su propia libertad como una asumida elección. Vive solo y pobre, sale poco a la calle, y prefiere estar echado en la cama, siempre preparadamente deshecha, colocada en el centro de la única habitación de que dispone, enterrado bajo montañas de papeles, libros, cuadros, dibujos, trajes viejos y, a veces, en compañía de jóvenes amigos los cuales le inspirarían los versos:

Orgullosa y gentil en Roma ríe
ríe y chispea la virilidad.

La vida de Penna discurre, según el concepto de los «otros», en un modo desordenado y, por añadidura, anónimo. Aparte un breve período que pasa en Milán, dependiente en una librería, no cuenta nunca con un trabajo fijo.

Siendo mi intención ofrecer al lector en lengua española un *assaggio* de la obra de Penna, me he limitado, en esta breve perspectiva poética y respondiendo a las exigencias de espacio de *Olvidos* a proponer aquellos textos que, a mi juicio, ofrecen una síntesis de su poética, temas, motivos y *décor* espacial en donde la intuición y el modo de tratar (y vivir) la pasión y el sentimiento, generalmente en el interior de un paisaje urbano, no dejan espacio al intelecto. En fin, las poesías que he elegido pertenecen a un período en que la voz del poeta se nos da más pura y lírica y en donde, entre todos los sentimientos, el amor y el sexo dominan incontrastados. Para la selección me he servido del volumen *Confuso sueño* (Garzanti, Milano, 1980), que contiene: *Confuso sueño*, *El viajero insomne*, *Variantes* y *Poesías juveniles*, libros que pertenecen a un período intermedio de la obra de Sandro Penna (época de la juventud y de la madurez) y que fueron escritos en un espacio de tiempo que va desde cuando el poeta encontraba su mayor gozo en sentirse anónimo y solo (su vida transcurría en un riquísimo y vasto estado de gracia y la felicidad era como una promesa que rezumaba por todo el universo), a un momento en que la pasión y el deseo, aunque no apagados, conceden treguas y meditaciones, y aquella gracia fulminante, aquella seguridad triunfal y aquella gloria ostentada en los primeros libros: *Poesías*, *Apuntes*, *Cruz y delicia*, etc., comienzan a trazar, va-

gamente, perspectivas de soledades habitadas por las primeras forzadas y sufrientes renunciadas y aceptaciones:

Duró este gran amor
tan sólo una semana.
¡Oh, cómo se hace lejos
el tiempo del error!

Él, que de las estaciones cogía sin límites los frutos todos, maduros y acerbos; él, viajero y cazador insomne, acostumbrado al bosque profundo y al paraíso diariamente donado del amor y de los placeres, comienza a sentir la lejanía de las rubias y abundantes cosechas:

Vuelve el aire sereno
y resta mía
esta ya no serena
melancolía.

Y desde su bosque de caza: Roma=Meca, posa su mirada en otros espacios habitados por otros «bienes», ¿o son los mismos, ahora contemplados como bienes del Universo, entre la inmensidad y el infinito, perennemente al reparo de cazadores furtivos?:

Bajo cálidas nubes,
los sonidos, ¿no són aún
llama de un amor que arde
y nunca más se aleja?

Penna envía a Umberto Saba sus primeros versos. El poeta triestino, en una carta fechada 2 de noviembre de 1932, le escribe: «La poesía *Verano* («Basta al amor de los adolescentes») no es un apunte, es una pequeña cosa perfecta (...) Tus poesías son tan castas, tan llenas de pudor (es uno de los motivos por los que me han gustado siempre) (...) tienen el perfume (insustituible) de la espontaneidad...» A pesar de la manifiesta y reiterada admiración, Saba no consigue que Penna se decida a publicar sus poesías. Aparte algunas composiciones sueltas publicadas en revistas, su primer libro, *Poesías* (Ed. Parenti, Firenze), no sale sino en el año 1939. Sucesivamente su exigua bibliografía se completa con otros libros: *Apuntes* (Meridiana, Milano, 1950) y *Un extraño gozo de vivir* (Scheiwiller, Milano, 1956).

Desde 1958, fecha de la publicación de *Cruz y delicia* (Longanesi, Milano), Penna no publica otros versos hasta 1970, en que sale lo que entonces entendía ser el compendio de su obra con el título *Todas las poesías* (Garzanti, Milano). Un año antes la misma casa editora le publica *Un poco de fiebre*, una colección de prosas o de poesías en prosa o cuentos o, tal vez (¿por qué no?), novela de exquisita lagunosidad construida en las intermitencias del gozo y de la memoria.

Con el libro *Extrañezas 1957-1976*, posfacio de Cesare Garboli (Garzanti, 1976), al cual se le concede, en enero de 1977, el Premio Bagutta, y *El viajero insomne*, intr. de Natalia Ginzburg, pp. 7-15; de Giovanni Raboni, pp. 17-21 (Ed. S. Marco dei Giustiniani, Genova, 1977) y *Confuso sueño*, posfacio de Elio Pecora (Garzanti, 1980), estos dos últimos publicados póstumos, se cierra el ciclo poético de uno de los autores más delicados, intensos y originales —difícilmente repetible—, de la poesía italiana del Novecientos.

Pier Paolo Pasolini fue uno de los críticos más convencidos de la excepcionalidad de la obra de Sandro Penna. A él le dedicó dos capítulos de su libro de ensayos más famoso: *Pasión e ideología* (1960), y siguió la suerte y las desventuras del poeta con fraterno afecto y participación.

Desde sus primeros momentos el verso de Sandro Penna se muestra con la absoluta pureza de timbre y

con la clásica sencillez del canto. Propone continuamente el tema erótico, hecho por el cual su obra ha sido considerada como el *cancionero de amor* más intenso y original no sólo de la poesía italiana de este siglo.

¡Cuántos ecos y coincidencias con la poesía española contemporánea! Cadencias becquerianas en los versos: «Si de lo oscuro del lecho oyeras / el zumbido —en el cielo azul...»; «¡Ay, con qué exceso ardo / dentro de oscuras nieblas», «Cuando del puente los mármoles se hacen / más blancos y arden los primeros fuegos / en el verde del río, el alma ignora / si son justas o vanas las palabras / que inventa». Parecen recrearse en la lengua de Dante algunos fragmentos y la placidez del alma machadianos: «Era il paese della luce d'oro», «Amore in elemosina chiedendo / andavo per la strada polverosa», «Sei nella voce di un treno lontano / nella notte, e mi prendi per la mano», «Amico Saba, esiste ancora il mare?», «Entro al meriggio affocato di luglio...». Cernudiana la mirada de un adolescente: «... aquella mirada / dulcemente culpable, azorada / por un trasluz de la vida», y que en «Sombras», de *Ocnos*, discurre así: «—con cara de niño, agregaría, si no recordara en sus ojos azules aquella mirada de mal humor de quien ha probado la vida y le supo amarga». Y los versos de Penna: «Como el amante huye del amante / para que demasiado amor no pese, / así tú sueñas con un pueblo donde / un arrecido viento destruyera / a los muchachos todos», ¿no podrían ser, en el tema y en el tono meditativo del *incipit* y resolutivo del cierre de la estrofa, reverberos de coincidencias con *Los placeres prohibidos* de Cernuda?

El tema de los adolescentes y de los jóvenes en uniforme fluye casi ininterrumpidamente en la poesía de Sandro Penna con imágenes preñadas de pureza y de espontaneidad y también de compostura y sobriedad formales; a veces es sólo la vaga o lejana silueta del soldado o del marinero: fantasma o carne evanescente, efluvio de cuartel o compañía inesperada en el vagón de un tren oscuro que parte de la estación de un pueblo desconocido. «(Compartíamos el exiguo asiento / y su cuarto de luna me giraba)». Las divisas se convierten en una mágica obsesión. Como si Penna no pudiera prescindir, en modo alguno, de la blanca sonrisa de los adolescentes, de su presencia, de su canto: desafiante, ambiguo mas infinitamente amoroso e inocente. Ya en *Poesías* (1927-1938), Penna traza lo que será el preludio de su poética: lugar de amor, objeto del amor-deseo —del que excluye para siempre a la mujer—, la soledad, el mar, el *otium*:

La vida es... recordarse de un desvelo
triste en un tren al alba: y haber visto,
fuera, la luz incierta: haber sentido
—el cuerpo roto— la melancolía
virgen y áspera del aire hiriente.

Pero recordar la liberación
imprevista es más dulce: junto a mí
un marinero joven: el azul
y el blanco de su divisa, y afuera
ese mar todo fresco de colores.

La figura del joven, en divisa o desnudo, su cuerpo blandamente echado en la arena de una asolada playa, es un *topos* constante en la obra penniana, que representa, ya sea la encarnación del amor, ya sea el sustitutivo mito de las sirenas.

Como Kavafis (del cual Montale dijo que su genialidad consistía en haberse dado cuenta de que el Eleeno de entonces correspondía al *homo europaeus* de hoy), tal vez Penna, y el mismo Saba, se descubre y se acepta *Ulises* esquivador de retornos, convirtiéndose así el poeta perugino en un eterno «navegante» dentro de un mar irremediablemente cerrado, tal como lo comprobó el mismo Ulises. Mediterráneo, Trieste, Roma; da igual: cercos cerrados son. Ahora

bien, *Ulises*-Penna al contrario del héroe épico, no sólo navega atento a los cantos de las sirenas, sino que su arenada brújula marcará siempre una ruta que le impedirá atracar en el puerto de Ítaca. Su pensamiento es su ruta, y ésta no es sino un dulce, eterno, repetido naufragio. Desde que Penna se echó a la mar, Penélope quedó excluida de su vida. Ítaca representa para el poeta el abismo; parte de la propia desconocida sombra. *Ulises*-Penna, *Sirena*-Penna. Más también *Penélope*-Penna; si ayer «atareada» en tejer y deshacer, una y otra vez, hasta el infinito, el tapiz que sellaría el retorno de Ulises y la muerte de sus enemigos, hoy, igualmente «atareado», si cabe aún con más ímpetu, en individuar la silueta del objeto amoroso, la mirada donante, la aventura, en un buscar, encontrar y después extraviar —narcisísticamente, hasta el infinito—, la imagen deseada.

La figura de este *Ulises* del siglo XX, condenado en un *espacio cerrado* hecho de espirales —a modo de senderos— superpuestas, se entrecruza y, a veces, se identifica con la figura de las sirenas (el adolescente en «vespa», el soldado en los trenes, en las tabernas, en los urinarios, el marinero en tierra) y con la misma Penélope mediante un proceso de parcial apropiación de la figura femenina. Algo de luz les llega a muchos versos de Penna, en su oscura transparencia, de la poesía *Mediterránea* de Umberto Saba:

Pienso en un mar lejano, en un puerto, escondidas
calles de aquel puerto; como un día yo era,
y aquí hoy soy, que a los dioses las palmas
suplicantes elevo: no castiguen
esta última victoria que depreco
(el corazón resiste apenas, por dulzura);

pienso en una tenebrosa sirena
—delirio embriaguez besos—; pienso en Ulises
que se levanta, allá abajo, de un triste lecho.

De nuevo coincidencias pennianas con la poesía española: El ya emblemático «Los marineros son las alas del amor», el «adolescente rumoroso» y el «muchacho andaluz» cernudianos; los dibujos-poemas de García Lorca frecuentemente dedicados a adolescentes payasos, ángeles, bandoleros, pajes, gitanos, y marineros que llevan grabado en el gorro, azul y blanco, la palabra *amor*; los desmembrados cuerpos de los jóvenes amantes alexandrinos y, como en el caso de Antonio Botto, en la poesía *Tres horas antes de la partida*, un ejemplo de cómo el poeta portugués lleva a cabo una *apropiación total* de la figura femenina mediante una vistosa disociación de la propia personalidad: «Tienes todavía media hora / antes de entrar en el cuartel (...) No me abandones aún / la amargura vil de quien puede / vivir para ser amada (...) // Sacia una vez más / mi apetencia de besos / por el verjel florido de mi pecho (...) // ¡Qué bien me sabe ser tuya! / Bésame..., vete..., toda estoy desnuda».

El 13 de febrero de 1928 Sandro Penna escribe desde Perugia a su amigo Vitali: «... ya no amo el arte», dice Penna, «y no amo sino a pocos poetas (...) Por esto Rimbaud se ha convertido, realmente, en mi Dios, y junto a él un Jack London más que un Alessandro Manzoni. Mis lecturas ha sido pocas. Recuerdo la *Estética* de Croce que me ha dejado una huella grande y tantas dudas desgarradoras. Después *Martin Eden*, lleno de grande y viril poesía dentro de su bella debilidad artística de construcción; y después Barrès, Sainte-Beuve, Leopardi y los franceses modernos Suopault, Gide, Crevel etc., que leo en francés... No concibo sino las angustiosas dudas de un Rimbaud y de un Mallarmé...».

Natalia Ginzburg, que en su introducción a *El viajero insomne* ha escrito una de las páginas más esclarecedoras y con más sutiles intuiciones con que cuenta la crítica penniana, no habría leído todavía la carta

de Penna apenas transcrita, cuando se preguntaba: «Para qué tenga tantos libros en su habitación, no se sabe, dado que él dice que nunca tiene ganas de leer nada; de todas formas conoce un montón de cosas. En qué año las haya leído o estudiado, o en qué momento hayan penetrado en su pensamiento, no lo sabe nadie. Echado en la cama, telefonea». Preguntas ahora superfluas ante las declaraciones (de las que se podría entresacar parte de su poética), que ya eran material histórico, del autor mismo.

El 13 de agosto del mismo año, Sandro Penna escribe a lápiz sobre unas cuartillas cuadriculadas: «Si pienso que se puede mirar la pasión fríamente, y con ojo sereno de artista entenderla profundamente sin sentir dentro de sí algún fuego, me entra un odio desesperado por este poder aristocrático y prepotente del intelecto sobre las cosas...» (y, a este propósito, podríamos de nuevo volver a Antonio Machado), Ya tenemos bien trazada, por el mismo Penna, al menos en sus rasgos fundamentales, la poética del perugino «emigrado» en Roma. Su deseo, casi un grito, ya se hizo realidad:

¡Noche! ¡Libertad! Y un divino
cigarrillo entre los labios. Y fuera
aparte de mi casa, lejos
del olor de familia
hacia la espléndida ciudad colorada
y con todos mis sentidos encendidos.

Mas esa libertad y esa noche ansiadas, una vez obtenidas, se disuelven, melancólicas, como los fanales de una barca huidiza en alta mar. Ahora algo más concreto y cotidiano se dona —con creces—, durante el fingido atraco en un puerto desconocido:

En tus axilas beso, húmedos, altivos
olores de un verano que se marcha.

Enzo Siciliano, a propósito de la poesía de Penna, insiste en la influencia de Leopardi —a través de los textos escolásticos—, aludiendo, con aguda intuición, a una nietzscheana inactualidad. Advierte, además una «admisión de la contrariedad existencial más dura, la intuición de un estado de total disponibilidad vital y, al mismo tiempo, de lejanía y desapego —ese estado que transforma la disponibilidad y la desesperación, en contemplación». Para que Penna llegue a semejante estado tienen que transcurrir, según Pecora, años y difíciles pruebas, reflexiones, lecturas. Los que ayer fueron sus autores preferidos: Wilde, Poe, Baudelaire, Penna los considerará poco después «maléficos asistentes», «magníficos tentadores».

El Penna de las radios estacionadas, de los cines oscuros, de los veloces trenes que se pierden, pitando, en los campos; el Penna de los eternos adolescentes y de las manos furtivas; el Penna de los muchachos: obreros, soldados, marineros, trasañados visitantes de olorosos urinarios y de encandiladas playas, quiere volver al D'Annunzio adolescente, obedecer al ardor que «los jóvenes años reclaman».

De la felicidad sólo pidió las migajas y los céntimos (cuenta Natalia Ginzburg), poseyendo la facultad de contemplar, en las migajas y en los céntimos, lo infinito del universo y el sentido de la vida humana. De esta facultad, continúa el crítico, llega hasta nosotros generoso y doloroso, nacido en la sangre y en la miseria y en la soledad y en las lágrimas, el don de su poesía.

Poesía esencialmente amorosa la de Sandro Penna, transparente y, como la de San Juan de la Cruz o la de Jorge Guillén, difícil de captar en todos sus significados: tan hundidos en la claridad se muestran, tan sabiamente distribuidos sobre y bajo cristales y fondos evanescentes. Pero sobre todas estas claras realidades, una entre todas queda casta y herida sobre el espejo de su fuente: los ecos de un reforzado canto, ora gozoso, ora suplicante, desbordados sobre un camino por donde Amor no pasa■

Sandro Penna

Poemas

Traducción de Pablo Luis Ávila

Da Confuso sogno

Era il paese della luce d'oro.
La sera ogni persona, quasi in sogno
abbandonarsi pareva. E mi pareva
—la luce d'oro era finita— in sogno
di te cadere, mio confuso amore.



Il clamore
di soldati senza nome
da chi sa quali altre case
salutò quel mio fervore
o il pensarlo sol mi piace?



Molti miei compleanni in trattoria.
Non potevo giocare più con loro.
Dissi al giovine ardire: «non fuggire».
«Morto mi troverai sotto il tuo orto».



Notturmo

Su l'esiguo sedile accampati
mi voltava il suo quarto di luna.



Partivamo per le terre
della scolpita estate.
Bastava al nostro amore
della vita, la vita.

...Anche un carabiniere, sulla strada
bianca, era un piacere sensuale.



La casa era nel sole. Sulla via
tace nell'ombra il pino. Quanto amore
ora si tinge de malinconia.

De Confuso Sueño

Era la aldea de la luz de oro. / Por la tarde, ante mí, como en un sueño, / parecían donarse las personas. Creí / —la luz de oro ya
extinguida— en sueños / caer de ti, amor mío confuso.

El clamor de soldados sin nombre / quién sabe de qué casas / saludó aquel fervor mío. / ¿O el mero pensarlo me agrada?

¡Ay de mis cumpleaños en las tascas! / Jugar con ellos ya no era posible. / Dije al joven atrevimiento: «No huyas» / «Muerto
me encontrarás bajo tu huerto».

Nocturno

Compartíamos el exiguo asiento / y su cuarto de luna me giraba.

Íbamos por las tierras / del claro verano. / A nuestro amor por la vida / la vida le bastaba / ...Hasta un carabiniere, si en la calle
/ blanca aparecía, era un placer sensual.

La casa estaba en el sol. En la calle, / mudo en su sombra, el pino. ¡Cuánto amor / se tiñe ahora de melancolía!

L'aria di primavera
invade la campagna.
Io lascio l'Aula Magna
e non dormo, la sera.

□

Solo così nel delizioso carcere
sento vivere in me calda la vita.

□

E fresca sento in me come una pena
per la futura mia felicità.
Oggi il fanciullo bello arriverà?

□

Ragazzo: Un grido sveglia questo nome.
La dolcezza legata all'avventura.
L'innocenza alla cupa passione.
Vivo nell'alba se la luna dura,
ragazzo, un grido sveglia questo nome.

□

Vuole il giovane gagliardo
che si sveglia appena ai sensi
che sia un uomo a adoperarlo
anche se male ne pensi.

□

Ahi, troppo forte ardo
entro sì oscure nebbie.
E inutili i poetici
voli per dir: Riccardo.

□

Lascia l'orinatoio il giovanotto
col membro ancora fuori. Negligenza
adorabile in lui che giunto è appena
a un paese di mare a mezza estate.

□

Se la stagione cambia una felice
malinconia ci riporta alla vita.
Ma torno a casa impazzito d'amore.
Impossibile amore. Oh fra le stelle
non è padre né madre, mio fanciullo.

Aire de primavera / invade la campiña. / Me voy del Aula Magna / y, de noche, no duermo.

Sólo así, en esta cárcel de delicias, / siento vivir en mí la ardiente vida.

Y fresca siento en mí como una pena / por mi felicidad futura. / ¿Vendrá hoy el guapo muchacho?

Muchacho: un grito alerta este nombre. / La dulzura amarrada a la aventura. / La inocencia a la turbia pasión. / Vivo en el alba
si la luna dura, / muchacho: un grito alerta este nombre.

Desea el joven gallardo / que despierta a los sentidos / que se sirva de él un hombre / aunque lo juzgues un mal.

¡Ay, con que exceso ardo / dentro de oscuras nieblas! / Ya es inútil el vuelo / poético si el único / verso será: Ricardo.

Deja el adolescente el urinario / con todo el miembro fuera. Negligencia / adorable en él, que apenas ha llegado / a un pueblo de
mar en pleno verano.

Si cambia la estación una feliz / melancolía nos retorna a la vida. / Mas vuelvo a casa loco de amor / —imposible amor. ¡Entre
las estrellas / no hay padre ni madre, oh muchacho mío!

Immoto uragano di sole
nel pomeriggio estivo.
Immoto adolescente
nudo sul lido deserto.

Esistono ancora nel mondo...

□

Se brillano i fanali su la riva
dondola il vento y tuoi capelli. Quelli
si flettono su l'acqua
e viva in fondo
altra luce si fonde a i tuoi capelli.

□

Se dal buio del letto odi ronzare
nel cielo azzurro un aeroplano, ascolta
la primavera che si annuncia. Torna
a rivivere il tempo in cui la vita
era un'estasi lunga. E tu abbandona
le sere tumide, y suoi occhi, il nodo
della sua vita...

□

Che resta di una festa
ove gli azzurri dèi
cavalcano una «vespa»?
Quelli che sono i miei
restano sempre in testa.

□

È la terra assolata dove giace
il sogno del mio nudo corpo umano
Esso profonda. E resta in alto il mio
sesso con la sua nera
voglia di sangue umano.

□

Da *Il viaggiatore insonne*

Sbarco ad Ancona

Dalla nube di polvere di carbone
mi saluta un sorriso tutto bianco.
Ma l'angelo di legno della barca
guarda gli orinatoi tristi e odorosi
improvvisati agli angoli —rivali
o amici cari ai cocomeri rossi.

Inmóvil huracán de sol / en la clara tarde estiva. / Inmóvil adolescente / desnudo en la desierta orilla. / Todavía existen en el mundo...

Si brillan los fanales en la orilla / tus cabellos los mece el viento. Aquellos se espejan en el agua / y viva en lo hondo / otra luz se deshace en tus cabellos.

Si de la oscuridad del lecho oyeras / el zumbido —en el cielo azul— de un cliper / oye la primavera que se anuncia. / Vive de nuevo el tiempo en que la vida / era un rapto infinito. Y tú abandona / la noche henchida, sus ojos, el nudo / de su vida...

¿Qué queda de una fiesta / donde los garzos dioses / cabalgan una «vespa». / Los que yo prefiero / van siempre a la cabeza.

Es la tierra asolada donde yace / el sueño de mi nudo cuerpo humano, / que se derrumba. Mas queda encumbrado / mi sexo con su negra / hambre de sangre humana.

De *El viajero insomne*

Desembarco en Ancona

De las nubes de polvo de carbón / una sonrisa blanca me saluda. / Pero el ángel de leño de la barca / mira los urinarios tristes y olorosos / improvisados en las esquinas —rivalos / amigos queridos de las sandías rojas. /

Amici miei gli orinatori... Ma io
non tendo forse al monte dove trovo
—lontano il mare e l'odore perverso—
l'adolescente odoroso di fichi?

□

Fra le case andavo allegro
già pensando a primavera.
Quando a un tratto un grande negro
mo apparì. Era la sera.

l'indomani che a quel nero
ripensavo in mezzo all'oro
del mattino; oh che pensiero
folle entrò nel cuore: un coro

di soldati, tutto stretto
fra le case della sera,
fu il dolcissimo biglietto
che annunciò la primavera?

□

Grava, sulla città, colma l'estate.
Nell'orto di una villa c'è un ragazzo
brutto, che guarda trasognato il suo
sesso innalzato. Indi sospira e prende
di nuovo un suo poeta. E l'ora scende.

□

A Eugenio Montale

La festa verso l'imbrunire vado
in direzione opposta della folla
che allegra e svelta sorte dallo stadio.
Io non guardo nessuno e guardo tutti.
Un sorriso raccolgo ogni tanto.
Più raramente un festoso saluto.

Ed io non mi ricordo più chi sono.
Allora di morire mi dispiace.
Di morire mi pare troppo ingiusto.
Anche se non ricordo più chi sono.

¡Urinaris, amigos míos...! Mas yo,

/¿no tiendo acaso al monte en donde encuentro / —lejos del mar y del olor perverso— / al adolescente oloroso de higos?
Iba alegre entre las casas / pensando en la primavera. / Cuando de repente un negro grande / se me apareció. Era la noche. / Al
día siguiente, en medio del oro / de la mañana, de aquel negro / me acordaba. ¡Oh qué pensamiento / loco en mi corazón entró!
un coro / fragoso de soldados apretados / entre las casas de la noche, / ¿fue la dulce misiva / que anunció la primavera?

Sobre la ciudad pesa pleno el verano. / En el huerto de una villa hay un muchacho / feo, que mira abstraído su sexo / empinado.
Después suspira y toma / de nuevo su poeta preferido. / Mientras las horas, lentamente, pasan.

A Eugenio Montale

La fiesta hacia el anochecer. Yo voy / en dirección opuesta a la caterva / que, alegre y ágil, sale del estadio. / A ninguno yo miro
y miro a todos. / De vez en cuando una sonrisa apaño, más raramente un alegre saludo.

Mi mente no recuerda ya quién soy. / Qué pena si muriera en este instante, / Que muera me parece demasiado / injusto; aunque
ya no sepa quién soy.

Da Varianti

È caduta ogni pena. Adesso piove
tranquillamente sull'eterna vita.
Là sotto la rimessa, al suo motore,
à —di lontano— un piccolo operaio.

Dianzi amavo un libro e la mia vita
chiusa in sé sola. Adesso un'altra vita
amo in quell'uomo. Ma qual é la vera
non so.

E non lo dice il nuovo sole.

□

(Vivamente)
ai miei occhi quello sguardo
dolcemente colpevole, turbato
de un abbaglio di vita.

□

Uragano d'amore ove rimane
vivo il sorriso del fanciullo come
il balenio di un ultimo gabbiano.

□

La luna ci guardava assai tranquilla
al di là dello schermo ov'egli attento
seguiva le ridicole vicende
col suo profilo di bambino attento.
La luna ricordava, assai lontano,
mezz'ora prima quel profilo uguale
sopra la gioia mia chinarsi intento.

Lungo è il percorso in autobus. Anche
se la campagna fuori è così bella.
Anzi sognata, dentro il buio. Un tenero
garzone de fornaio con sua tenera
cosa che a tratti lievita secondo
il dolce ritmo dell'autista assonnato
farà di quel tragitto a me un rosario
de bei ricordi da sgranare a sera.

□

Avevano il giorno tutto—
giorno di primavera— insieme
vagato per la campagna. Insieme
dormirono, la sera.

De Variantes

Toda pena ha caído. Ahora llueve / con placidez sobre la eterna vida. / Montando su motor, en la cochera, / hay —a lo lejos—
un pequeño obrero. / Antes amaba un libro y mi vida / cerrada en sí y sola. Ahora otra vida / amo por aquel hombre; si es la
cierta / no lo sé. / Y no lo dice el nuevo sol.

(Vivamente) / a mis ojos aquella mirada / dulcemente culpable, turbada / por un trasluz de la vida.

Ventolera de amor donde se posa / vivida la sonrisa del muchacho / como el halo de la última gaviota.

La luna nos miraba muy tranquila / tras la pantalla donde él atento / seguía las ridículas historias / con su perfil de niño ensi-
mismado. / La luna lo decía, desde lejos: / que idéntico perfil, media hora antes / sobre mi gozo, absorto, se inclinaba.

Largo es el trecho en autocar. Afuera, / el campo difunde su hermosura. / —¿O en lo oscuro aquí es soñada?— Un tierno / mozo
de panadero con su tierno / sexo que poco a poco fermenta según / el dulce ritmo del adormecido chófer, / hará que este trayecto
sea un sublime / rosario de recuerdos en la noche.

Juntos todo el día / —día de primavera— / vagaron por el campo. Juntos / durmieron al llegar la noche.

Da Poesie giovanili

Entro al meriggio affocato di luglio
velocemente il treno mi porta.
Il mare e la terra
fremono storditi
di pazza volutà
sotto l'amore del sole.
Io passo (bevendo) la corsa
in un attimo solo
—oh troppo!— m'inebria
(l'andar) di una pineta nel sogno
lo sguardo bruciante delle rotaie
fra i ciottoli calvi
il saluto nostalgico
nel dondolio
d'una lontana vela
moltiplica il piacere!
Ripenso ai saloni
pieni de luci impure, fumo
di sigarette e ridicoli fracks!
Ma il giovane, il giovane nudo
giace dimentico nel sole!
Ma pur vibrante in me puro
è nella corsa il senso.
Supino
là sulla spiaggia dormente
completamente nudo
giace il corpo stupendo
di un bruno adolescente
che annega
nell'orgia del sole
i desideri impuri.
Ed un ardore folle mi prende
di offrirmi in qualche modo
alla rovente voluttà della natura
mentre ripenso
e il ricordo oh come in me...

De Poesías Juveniles

Hacia una tarde asolada de julio / precipitadamente el tren me lleva. / Bajo el amor del sol, / el mar y la tierra / braman aturridos / de incontinencia loca. / Se hace el trayecto (estoy bebiendo algo) / en un instante apenas / —¡oh demasiado!— me embriaga / (el correr) de un pinar en el sueño, / ¡amirada abrasadora de los railes / entre las piedras calvas. / ¡Y el saludo nostálgico / en el vaivén / de una lejana vela / redobla el placer! / ¡Evoco los salones / llenos de impuras luces, de humo / de cigarrillos y ridículos fracs! / Mas el joven —el joven desnudo— / yace olvidado bajo el sol! / Aunque vibrante en mí, puro / en la carretera está el sentido. / Boca arriba / durmiente allá en la playa, / cumplido en su desnudo, / yace el cuerpo estupendo / de un moreno adolescente / que anega / en la orgía del sol / los deseos impuros. / Y me posee un loco ardor / de ofrecerme de algún modo / a la ardiente fiesta de la naturaleza / mientras evoco / —y el recuerdo, ¡oh, cómo en mí...

Ana Rossetti

P L U M A S
de
E S P A Ñ A

I



iguel fue puesto en libertad, es decir, en medio de la calle. El padre Anselmo, misericordioso, acudió en su auxilio y Miguel, agradecido profundamente, se entregó a discreción y puso su destino en manos del sacerdote. Al ser interrogado

sobre sus planes futuros, Miguel le confió el proyecto que un día concibiera en el adornado salón de las Pumbas y Don Anselmo prometió ocuparse de todo lo que estuviese en su poder para que, en la próxima leva, entrase en Infantería de Marina. Y aseguró que su cuerpo no se daría paz hasta conseguirlo.

Como solución interina se quedaría en la parroquia encargado de las sillas de tijera en las misas punta, y otros mínimos quehaceres, con los que por lo menos estuviera entretenido.

Dormiría en el pequeño cuarto del archivo parroquial. El colchón lo había facilitado Cáritas, pues desde luego no estaba en condiciones. Y es que la gente no se enteraba de que, incluso hasta para los pobres, habían cambiado los tiem-

Plumas de España
es el título de la novela
que actualmente está
escribiendo Ana Rossetti,
y de la que publicamos
dos capítulos.

pos. Los de Cáritas estaban hartos de decir que no se admitía lo usado. Pues nada, hasta medicinas caducadas recibían. Y cualquiera iba con deshechos a un hermano en Jesucristo. Habían espabilado bastante en los últimos diez años. Mucha culpa de ello fue, creo yo, lo de la ayuda americana. Eso de que por ir los sábados a la doctrina pudiera tocarle a uno un traje de noche de terciopelo chiffón o un canacán de nailon, puso en las cabezas muchísimas pretensiones. Yo me acuerdo. Hasta los más dejados de la mano de Dios iban con ropa que no necesitaban plancha, transparentes las más, y con el ratón Mickey estampado en relieve. Cuando las pilletas, que entraban en la iglesia sin velo, se echaban a la cabeza el vuelo de las faldas, no mostraban como antaño sus nalgas «in púribus», como aquél que dice, sino hileras de volantitos plisados desde el verde nilo al fucsia violento.

Mientras tanto, los señoritos no habían superado el popelín y la ropa interior «Cañamazo», salvo yéndose a Ceuta. Como para ir a estas alturas con un colchón con dos muelles rotos: más cuenta traían los puntos Elena o los regalos del Persil que el «por el amor de Dios». Y así lo proclamaban a gritos cada vez que se le limosneaba con sobras. No sería la primera vez que tenía que intervenir el cuartelillo más próximo.

Miguelín, naturalmente, no estaba en condiciones de rechistar. Nada, tan ricamente que dormía en la colchoneta. Tenía, desde luego, un soberbio desquite: sobre las pobres mantas de borra que componían todo su ajuar extendía espléndidamente el terciopelo negro de los catafalcos; a la sazón en Jesuso, pero con los galones resplandecientes y un tenue olor a incienso entre sus pliegues rígidos. La nueva liturgia le proporcionó una colcha pero le desposeyó de muchísimas otras satisfacciones.

Pues con ahínco y acendrado empeño aprendió enseguida a ayudar a misa, pero las costumbres ya se habían relajado de tal modo, que quedó eximido del uso de la sotana con todo lo que aquello representaba para su ánimo.

Le hubiese gustado tanto echársela así, por detrás, para taparse al arrodillarse los zapatos. O pellizcarla suavemente al subir las gradas. O simplemente la sensación de vestirse por la cabeza sin más. Y luego que la sotana conlleva una sobrepelliz, un roquete... algo. Ese ajustador de cordón con flecos oro extrafino, siquiera algodón perlé. Esas man-

gas amplísimas con la cenefa bordada o de encaje sutilísimo, o de malla de crochet por lo menos, y luego en el bajo una tira bordada a juego. Los roquetes muy almidonados, tiesos como cartulinas, crujendo al menor roze, postura o amago... ¡Qué bonito, por Dios!

En eso, desde luego, no tuvo suerte. A hurtadillas del Padre, fervoroso, desplegaba las albas, las dalmáticas, se probaba las capas pluviales, la de terciopelo negro, la de brocado. Lleno de unción usaba cíngulos nudosos como flagelos, las estolas eran bandas, cinturones que ajustaban sobre sí las colgaduras de damasco púrpura de las fiestas solemnes. Los manípulos, proscritos, desgarraban sus sedas de colores en un remoto cajón: azul de la Purísima, morados de Cuaresma y de Adviento. Sangrientos rojos. Verdes en todas sus variantes. Rosa y plata para los domingos de Gaudete y Leatare. Blancos. Blancos-blancos y blancos combinados. Y al fin el negro a juego con su colcha. Nadie lo quería... ¿y si...? Y los escondió por primera providencia detrás de la pileta de la sacristía.

Un día descubrió una umbrella. Estaba un poco fanné pero era un prodigio. Jamás había visto algo parecido: en una iglesia menos. Muchísimo mejor que un palio. Dónde va a parar. El palio mucha malla de oro, mucha campanilla, mucho varal labrado y qué: era absolutamente inmanejable. En cambio la umbrella, toda de flecos vaporosos, y por dentro, al abrirse, dejaba ver como una inmensa amapola púrpura. Miguel se paseaba bajo aquel esplendor cantando el «Alabado sea el Santísimo» con el paño de hombros de tisú, cubriéndole los brazos como un chal.

Era un tesoro aquella sacristía: los estofados de los ornamentos, los corporales rizados que él debía recoger todos los jueves en las Capuchinas, los manteles del comulgatorio con diminutas lentejuelas enredadas en tul, como pequeñas gotas de agua.

Encender los candelabros de pan de oro con florecitas pintadas, los arrogantes ciriales, escoger los floreros entre modelos mil y llenarlos de espumosa, nardos, botones de oro o amarilis, según; disponer en la credencia el delicado menaje de cristal y plata; verter en la maceta de las azucenas el agua de las abluciones; apurar el precioso vino directamente de la vinajera y roer recortes de hostias; esparcir el incienso de nácar sobre la pastilla mate y redonda del car-

bón, era su oficio y su delicia. Y todo ello bajo la atenta mirada de dos arcángeles, ¡tan bellos!

Entre el clavel de las enaguas se adelantaban las piernas. Cintas doradas le serpenteaban hasta las rodillas y allí se detenían anudando una flor. Los anchos torsos estaban dibujados en la bruñida vaina de unos corseletes de lentejuelas. Sendas estrellas alrededor de unas cuentas de cristal rojo, como duros pezones irisados, brillaban allí mismo. Sus rostros eran todo lo grave que le permitían esos dulces hoyuelos en el mentón y el seductor entornado de los párpados. Con esmalte de uñas, a escondidas, reparó una vez el desconchón de un labio, y ahora brillaba como humedecido, ávido, solicitante. Las mejillas eran como de vino rosado diluido en ocre, como cierta clase de granadas y por fin de los emplumados yelmos se escapaban los rizos como desatadas y oscuras gavillas.

Estos ángeles cuidaban de los cordones de un dosel carmesí, bajo el cual, un armario de cedro encerraba la custodia del Corpus.

Quién, Dios mío, quién pensaba ahora en la Infantería de Marina.

El ánimo de Miguel era presa de deseos encontrados, pues de hecho, la parroquia tenía cubierta toda la plantilla: sacristán, monaguillo, sochantre..., y él era un intruso, lo sabía. Y a los intrusos siempre se les mira con recelo. Hagan lo que hagan. Miguel, que por un lado quería congraciarse con el personal y que por otro estaba en impagada cuenta de gratitud con don Anselmo facilitaba el que se aprovecharan de él ilimitadamente. Haciendo los trabajos ajenos sólo conseguía fomentar la pereza de los verdaderos responsables y someterse, cada vez más, al arbitrio de todos. Pero como a la postre los titulares eran los otros, los que se hacían las bodas, los entierros y los bautizos eran ellos y para ellos eran las propinas. A él le quedaba la tarea de cenicienta. Mientras los demás se convidaban en el bar de junto, el ponía los bancos en orden, recogía las flores pisoteadas y pasaba la fregona.

Para colmo, el Padre Anselmo jamás solicitó de él, directamente, ningún servicio. Ni un vaso de agua le pidió. Parecía haberse propuesto agravar este estado de cosas. Además de darle cobijo y compartir con él su frugal mesa —que era limitadísima e insípida en grado sumo, pues tenía algo de vesícula o de hígado, no sé— se preocupaba de su suer-

te hasta tales extremos, que cada día que pasaba aumentaba su deuda para con él desaforadamente.

Por fortuna, las gestiones del Padre progresaban. Y él en breve se iría. Le prometió, eso sí, a don Anselmo venirlo a visitar de vez en cuando y echar una mano en la parroquia: a poner fundas moradas en cuaresma, adornar el Monumento del Jueves Santo, hacer en el Mes de María un altar junto al presbiterio, o atar racimos y espigas con lazos blancos a la custodia del Corpus. En noviembre le prometía vestirle a todas las vírgenes de luto. Sí, el volvería.

No sospechaba aún, pobrecito, que no superaría el primer reconocimiento médico. Ni se le pasó por la cabeza. Por eso le fue tan duro recibir el certificado de «inútil para el servicio». ¿Cómo, además, se lo diría a don Anselmo?

Se metió en un bar. En el televisor se entrevistaba a un torero muy joven en la enfermería de una plaza. Ver la cara infantil del diestro intentando sonreír y desafiar al dolor, fue demasiado.

Olvidando su propia desventura —o quizás a causa de ella— rompió a llorar desconsoladamente, cayó de bruces sobre el mostrador, derramó tintos y cervezas e hizo rodar aceitunas y albóndigas.

—Es que ¡me da tanta pena, tanta pena, tanta pena! —se excusó.

—Pues mira —le gritó furioso un cliente chorreando vino y pepitoria—: para pena, a hermanita de la Caridad.

Y él entonces se vió con la toca almidonada, dándole una sopita con hierba buena al torero de Linares y se dió cuenta de que no le quedaba otra solución en esta vida sino la de operarse definitivamente y meterse a monja.

Pero él ahora estaba en la sacristía de don Anselmo y ninguno sospechaba los acontecimientos que se cernían inexorablemente.

—Así que mañana vas y le entregas al sargento esta tarjeta de mi parte, ¿estás?

—Ay, padre mío, Dios se lo pague. El primer día que me dejen salir le prometo traerle un ramo de lo mejor que haya para la misa de doce. Y le dejaré dinero para que encienda una lamparita a las ánimas cada vez que usted necesite algo, que ya verá usted que milagrosas son.

El sacerdote escuchaba tan piadosos planes y movía la cabeza como con desconfianza.

A Miguel le angustiaba que el sacerdote dudase de su gratitud.

Él jamás olvidaría que en los días del desastre, sólo el padre creyó en su inocencia. Pero de lo único que el bondadoso sacerdote dudaba era de que alguna vez pudiera quitárselo de encima.

Y no sabía hasta qué punto eran ciertos sus presentimientos.

—Desde luego —afirmó Patela— porque Miguel es una tía pesada, más pesada que el «Bolero de Ravel». Desde que la conocí no se ha separado de mí ni de día ni de noche, y como la conocí a los nueve años, haz la cuenta: he vivido más tiempo con ella yuxtapuesta que sin ella. Por eso le puse el mote que le puse.

—Qué mote —quise saber—, qué mote, por favor.

—No, que te enfadas.

—¡Oh, no! ¡No se preocupe por mí y dígamelo!

Me lo cuchicheó al oído. Tuvo que repetírmelo dos veces pues yo no daba crédito.

—Desde luego... ¡No se puede inventar una grosería más grande!

—¿No? pues sé más —me dice y se marcha sonriendo.

II

o puedo limitarme a enunciar el hecho y sustraerme de la sobrecogedora imagen de un muchacho de trece años, catorce a lo sumo, dispuesto al sacrificio. Y no acompañarlo cuando, clandestinamente, sale de su casa a la hora pre-

vista, o quizá mucho antes. Y no contemplar cómo, sin aliento, se conduce a la cita que lo mutilará convirtiéndolo a cambio —¡Il benedetto coltello!— en Prima Donna.

El se presagia entre un estruendoso aplauso, avanzando imperturbable hasta las candilejas, mientras los ramos de flores mil, acuden ininterrumpidos. Sus vestidos, incendiados por el lamé, deben traspasar la odorífera barrera de los jazmines reales, los niveos bouquets de camelias, las diminutas biznagas de rosas de pitimini.

Sólo el chirrido del enjoyado manto lo estremece. Gotitas de sudor rutilan en su frente —diamantes finísimos en apretadas filigranas—. Genuflexa la

rodilla, la reverencia ahora; se arrastra la puntera del zapato sedoso por el entarimado y se abomba la falda: es la eclosión de una flor.

Desde los palcos llueven homenajes del público transido: Reyes, duques, caballeros riquísimos; vistosas queridas escotadas, todas estrenando atrevidos atuendos, todas con los zapatos a juego con el boa, todas peinadas de peluquería, y en sus pintadas bocas el delirio común: «¡Poderío, poderío!», una y otra vez hasta el desmayo. Las manos rotas. Empapados los guantes de súbito enrojecidas: heridas las palmas, muy, muy heridas.

Pero he aquí que ha llegado. Que temblando se resuelve. Conducido al misterioso quirófano, perdidos los sentidos, se abandona al fin.

¡Niños castrados de todas las Óperas del mundo! ¿Dónde estáis? Busco en el diccionario: Caffarelli.

¡Ah, Caffarelli! Acudo al pavoroso ejemplo de tu infantil decisión, único documento que me asiste en situación tal, para, determinando tus pasos aproximarme a los suyos, o al menos darme una idea. Pues el elemento de la suposición está presente en cada párrafo de este relato de dudosa autenticidad.

Pero, querido Caffarelli, poco me auxilias.

Te me presentas como un muchachito tenaz y voluntarioso y, sobre todo, con una hermosísima voz. Te me presentas, hábil diplomático, buscando protectores por insospechados vericuetos. Te me presentas, por fin, una vez obtenido el patrocinio necesario, bebiendo majestuosamente la mixtura de láudano y ofreciendo al cuchillo tus jóvenes atributos.

Mas no puedo compararte con la historia que me ocupa. No. No puedo. Pues el protagonista es tímido, débil y seguramente fue embaucado. O seguramente su mutilación, si es que existe, fue debida a otra causa menos gloriosa. O, seguramente, no es tal mutilación, sino deficiencia originadora de algún comprensible complejo. «O, seguramente es que ni se le empina y de alguna manera se tiene que justificar» —Apunta Patela venenosamente por encima de mi hombro—. Pero yo no puedo interrogarle sin transgredir la discreción y la decencia. Y me he de limitar a narrar lo que me han dicho. Espero que los lectores —siempre benévolos conmigo—, no juzguen extrava-

gancia mía este intento de referir la verdad. Sólo el rigor de la información y de la fidelidad a unos hechos me han decidido a escribir sobre un tema tan peligroso y delicado.

Y ya recuperado, entontecido aún por la rudimentaria anestesia, intenta incorporarse y carraspea. Luego, contiene el aliento y por fin lanza:

—Malagueeee...

Hay que bajar el tono, piensa recordando a la Stuart.

—Malagueeee...

Desconcertado vuelve a intentar.

—Malagueeee...

Derrumbado el oropel y el nardo, perdida definitivamente la corona por su inalterada y desafinada voz, ante el inútil sacrificio de sus testículos vírgenes, despechado, pensando en las engañosas noticias que él tan firmemente creyó, murmura:

—La gente habla mucho.

Y se reclina escéptico.

Sentada en una sillita baja, en el descansillo de la escalera, Sagrario llenaba de avellanas bolsitas de celofán. Hay que constatar que en aquella época no vendían pelados los frutos secos, y retener el dato.

Así pues, en aquella tarde calurosa, Sagrario, tras establecer la máxima corriente de aire que le era posible —la espuerta de avellanas a su lado—, llenaba los paquetitos cantando por Marifé. Y de repente un grito resuena en la calle y un tumulto inminente se avecina, y desemboca en la casa y la invade:

—¡Sagrario...! ¡Que a su nieto le ha dado una fatiga!

—¡Sagrario...! ¡Que a su nieto le ha pillado un coche!

—¡Sagrario...! ¡Que a su nieto se le ha caído una maceta en la cabeza!

—¡Sagrario...! ¡Que a su nieto se le ha clavado una puntilla mohosa en los ojos!

La abuela se levanta despavorida. Rodaron por las faldas sus avellanas. El canasto volcado: cataratas de avellanas, estruendo de avellanas escaleras abajo y resbalones de los que subían escaleras arriba.

—¡Ay, Migueliín!

Deshecho el peinado a tirones, la melena suelta por la espalda toda descolorida, el pecho sacudido por golpes de sus puños al compás del tintineo de mil medallas:

—¡Ayyy, Miguelín! ¡Ayyy Miguelín, que me muero! ¡Ayyy Miguelín, que me

mato! ¡Ayyy, que me tiro por la ventana!

Y Miguelín, a cuyo decúbito prono amenazaba el supino en cada peldaño, contesta desfallecido:

—Muérete. Mátate. Tírate por la ventana. Haz lo que te salga de la punta de aquello. Pero déjame en paz: ¡Vieja estúpida!

Sin duda el reciente desengaño, lo había vuelto intratable.

Totalmente descartado el «Bel Canto», entró de aprendiz en el taller del Embrujo, restaurador de imágenes, que se suponían sagradas, pero que una sola de ellas merecería todos los desmanes de los iconoclastas, caída de Bizancio incluida.

Su ocupación de aprendiz consistía principalmente en ir por los saldos, buscando retales de seda, organza natural, o tela de visillo en su defecto para rostriillos de vírgenes dolientes, y restos de galón dorado para rematar mantos.

Cualquier imagen que entrase por aquellas puertas —talla o vaciado, bulto, o relieve—, salía vestida con las más complicadas galas.

—Las vírgenes vestidas son las verdaderas —solía decir el Embrujo—. Las otras son estatuas de ídolos.

Así que lo primero que aprendió fue a tomarle medidas para el armazón del miriñaque: en lenguaje imaginero, canastilla.

Pronto adquirió una particular noción sobre la moda de la corte celestial y determinaba con escalofriante exactitud el atavío de Casilda en el momento en que se le trocaban los víveres en rosas dentro del delantal, el de Justa y Rufina mientras hacían botijos en Triana, y el de María Egipciaca mucho antes de entrar en la cueva de la penitencia, es decir, cuando era cortesana todavía.

Fascinado ante las ricas telas de nombres tan exquisitos: grogué, rasimir, tisú, brocado, crepé de China...— ¡Y pare usted de contar!—, tanta tira de encaje rizado, de oro y de plata las más de las veces; las cuentas de cristal, resplandecientes como joyas, las coronas abigarradas y los floridos cetros, Miguelín se inició en el oropel Católico, Apostólico y Romano, y fue llenando de altares su aposento ayudándose de lo que sustruía del taller.

Al principio sólo fueron estampas a las que pegaba pedacitos de tela y papel plateado. Mas tarde perfeccionó la téc-

nica: recortaba la figura, la reforzaba con cartulina, y la vestía enteramente desde la guata al tul.

Pero tras los géneros textiles empezaron a llegar a la casa manos, cabezas, ojos de cristal, potencias rotas, escapularios y bolamundis.

Un día trajo un ángel de dosel al que faltaba el brazo izquierdo y tenía las alas gravemente desconchadas. Paciente la abuela con una media vieja que rellenó con borra, suplió la falta y rebuscando en el cajón donde el nieto guardaba los despojos, sacó una mano que ajustó al extremo de la media. La nueva mano también era derecha y más pequeña que la genuina. Pero el nieto se apresuró a vestir la imagen con un brocado rosa y despojándola de las alas con sendos martillazos y clavándole unas potencias pintadas con Titanlux-oro, lo sacó en procesión por las escaleras sobre un cojín de ganchillo vino de Burdeos.

En menos de un mes se engrosó la colección de tal modo, que fue preciso, con una colcha colgada de un cordel, improvisar un vestidor en la alcoba, pues, como decía Sagrario, era una falta de irreverencia mudarse ante tantos ojos como de verdad. Y no era caso volver las imágenes cada vez, tantas eran.

La abuela había decidido que con las figuras en casa se sentía más acompañada y se pasaba largas horas charlando con ellas y lavándolas untando una manopla con jabón de olor. Raro era el día que no les llevase flores; incluso trasladó allí las macetas del balcón que comprendió resistirían el cambio. Por las noches no podía transitarse por el pasillo a causa de los floreros y ella tenía que despertar al nieto golpeando en la puerta, desde la suya, con la caña de la escoba.

Puso también a disposición del culto toda la alhucema precisa para los itinerarios por los corredores —sahumerio incluido—, desprendiéndose, espléndida, de media docena de vasos para que flotaran las mariposas que ella misma se encargaba de iluminar.

Enseguida el entusiasmo de la abuela rebasó con mucho el fervor del nieto que no se sentía colmado con aquellas raquíticas y remendadas figuras cuyos miembros a veces se unían con emplastos de jabón lagarto o dependían de hilvanes. Se acostumbró a suspirar en solitario y a vivir en una especie de decimonónica ansiedad.

Contribuyó a su estado anímico el rostro de una imagen que diariamente embellecía las manos del Embrujo. Completamente absorto en los logros del maestro, Miguelín cumplía sus obligaciones equivocándose las más de las veces, y provocando con todo ello toda suerte de venablos.

El día en que ayudó a vestirla creyó desmayarse mientras sostenía el alfilerero. El Embrujo rápidamente iba frunciendo el satén del rostrillo y él con mano trémula le alargaba los alfileres. Colgar a ambos lados del rostro los oscilantes zarcillos... clavar el finísimo puñal en las alforzas del nevado pecho... prender de los dedos el pañolito de blondas, ingravido casi y el rosario de nácar... y al fin desde las pestañas que eran verdaderas y cayendo por las sedosas mejillas lágrimas de cristal... de cristal... ¡de cristal de Roca! ¡Y él —¡pobre aprendiz!—, tenía que simularlas con gotas de pegamento Imedio en el silencio de su cámara oscura!

Pudo sustraer una pero, aún así, llegó enfermo a casa.

Cuando al día siguiente se dirigía al taller, el Embrujo le salía al encuentro:

—Móntate —le dijo. Subió al motorcarro y se encaminaron a las afueras.

En una casona abandonada, el Embrujo había descubierto un oratorio devencijado con —¡oh, maravilla!—, cuatro imágenes de Olot.

Llegados al punto tras introducirse por una ventana rota y espantar a un sinnúmero de gatos famélicos, fueron al patio donde la noche anterior el Embrujo había congregado el botín: reclinatorios, molduras del retablo, candelabros, incensarios, atriles, pilas de agua bendita, floreros y las consabidas imágenes, todas ya embaladas con plásticos y cartón, excepto una mucho mayor que las restantes y que estaba envuelta en varias mantas del Ejército. Era superior al tamaño natural.

El patio tenía varias losas rotas y alrededor del algibe crecían ortigas.

Algunos dibujos de la cristalera, sin embargo, estaban intactos y el sol al traspasarlos manchaba todo de púrpura y azul. Urgentes terminaron de embalar lo que quedaba y procedieron —mirando a un lado y a otro, claro— a cargar el vehículo, comprobando que el bulto grande no cabía de ninguna manera.

—Mira —le dijo el Embrujo después de cambiar la distribución de los bultos

por enésima vez—, mejor tú te esperas con ella, que yo te aviso un taxi.

Aprovechó entonces para cargar otras cosas: caracolas de las que mantienen abiertas las contraventanas, un cortinaje acartonado y punteado de verdín, hasta azulejos sueltos y el encaje de bronce que sujetaba la manivela para abrir el cancel.

Finalmente el motocarro arrancó y Miguel indagó sigiloso en el interior de la manta y el corazón comenzó a latirle en demasía. Esperó al taxi desasosegado, abrazado a la imagen como para sostenerse.

Cuando al fin el coche se detuvo ante él, le temblaban tanto las rodillas que el taxista se alarmó; incluso se ofreció para traerle una copita de coñac del ventorrillo que había por allí cerca. Pero él no consintió demora alguna.

Sin pensarlo mucho dió la dirección de su casa.

Y tuvo suerte.

—Quince duros —dijo el taxista cuando bajó la imagen de la baca.

—¿Cómo? —preguntó lívido, al borde de la pérdida de conocimiento.

No podía ser tan bonita la cosa. No podía.

—Espere —contestó con un hilo de voz palpándose inutilmente los bolsillos.

—Vale, espero —y lo miró señalándole con un gesto el portón.

Trémulo, echó a andar hacia el envoltorio.

—Eso me lo dejas aquí: por si no vuelves.

Frenético subió las escaleras. No había nadie en la casa. A esas horas la abuela se encontraba merodeando por las puertas de los colegios con el coche de capota lleno de chucherías.

Se fue derecho al aparador. ¡Ay menos mal! En una caja de zapatos estaban todavía en perfecta promiscuidad con botones, imperdibles y utensilios varios, las ganancias del día anterior.

En menos de un minuto se precipitó escaleras abajo. Rodeó el coche y metiendo la caja por la ventanilla delantera, la abrió volcando sobre el chófer el contenido.

—Pero, muchacho, ¡eh! ¡Oye! —exclamó el hombre perplejo cogiendo a puñados la calderilla— ¡Oye!

—Déjeme! —gimió él mientras subía dando tropezones con la manta a cuestas. ¡Déjeme! que no tengo cuerpo páná.

Cuando me fueron narrados estos episodios yo estaba leyendo en «Las Inmortales» la vida de Cleopatra y éstas son las semejanzas que pude descubrir:

La famosa imagen entró en la vivienda cual Faraona a hombros de Apolodoro.

Marco Antonio por ir tras la reina decidió en su contra la batalla de Accio y se quedó sin trono como el otro sin empleo.

Y aún más, una vez en la casa, dadas las circunstancias con que fun rodeada la accidentada adquisición, se dividió definitivamente el imperio: abuela y nieto se declararon guerra fría hasta la muerte.

La imagen, no hace falta decirlo, lo primero que tuvo fue su canastilla forrada de bayetas. El nieto le consiguió un hermoso rostrillo plisado. La abuela le confeccionó una peluca con las trenzas que guardaba en la cómoda de cuando era joven.

El nieto le ponía un pañolito en la mano y un corazón —de Jesús— en el pecho. Cuando daba la media vuelta la abuela le ponía la peluca de los tirabuzones, la media mantilla y de niño de las dos manos derechas en los brazos.

Venía el nieto y la vestía de azul. Venía la abuela y la vestía de rojo. El nieto le traía rosas. La abuela las quitaba y le ponía nardos. El nieto blanco. La abuela negro.

Harto el nieto se compró un candado pero la abuela desenroscó los cáncamos e impuso su voluntad en los altares.

No le quedó otro remedio que ponerle a la puerta cerradura.

Dignamente la anciana soportó la afrenta pero cuidadosamente rumió la venganza y cautelosa acechó la oportunidad.

Una noche, mientras eran evacuados al pasillo los innumerables floreros, tomó la fortaleza por sorpresa.

En efecto: el nieto inmóvil, con dos frágiles violeteros en sendas manos presencié cómo, rauda, su abuela se abalanzaba a la imagen, y que de un tirón le arrebató el pañuelo, que se lo llevaba a la cara y que con gran estruendo vaciaba en él sus fosas nasales.

—¡Ay! —exclamó estupefacto— ¡Que me recuerdas los tiempos de la República!

Y desvanecido, completamente pálido, cayó cuan largo era.

A n t o n i o M u ñ o z M o l i n a



Cuaderno de Lisboa

En diciembre de 1986, Antonio Muñoz Molina interrumpió el trabajo en su segunda novela para hacer un viaje a Lisboa con fines eminentemente prácticos. Este *Cuaderno* recoge las anotaciones hechas durante aquel viaje.

23 de diciembre

Cuaderno nuevo: vida y escritura nuevas. Un problema, que apenas sé escribir a mano. Se me contraen los dedos al hacerlo como si los tuviera helados de frío. Pero el cuaderno tiene el tamaño justo para acompañarme a todas partes. Tal vez a Lisboa, uno cualquiera de estos días.

118 páginas de *El invierno en Lisboa*. Me pondré a escribir con más disciplina y entrega cuando vuelva de Lisboa. No voy allí para inventar las aventuras de mis personajes, que ya han sucedido, sino para averiguar qué les pasó. Excitante idea sobre los libros: uno no los inventa, va adivinando lo que ocurre en ellos. Desde luego eso ya estaba en aquel soneto de Miguel Ángel: «Non a l'ottimo artista alcun concetto / che un marmo solo in se non circoscriba».

El viernes pasado descubrí de verdad a Bill Evans. Dones del azar: sin su música no estaría completo *El invierno en Lisboa*.

¿Y si nunca apareciera en la novela la palabra jazz? Supongo que hay una providencia particular que sólo se ocupa de los escritores, y que en los últimos tiempos me está proponiendo los discos que debo escuchar y los libros que debo leer para escribir esa novela: Cheever, Bill Evans, Scott Fitzgerald, Salinger, Pavese, Bioy Casares, los relatos de Chandler. Y Hitchcock: *Con la muerte en los talones*.

24 de diciembre

Habría que escribir una literatura que tuviera la gracia abstracta del billar: cada frase, cada metáfora, una jugada concluida por un golpe lacónico y perfecto. Equilibrio entre la destreza y la casualidad: el jugador se ha quedado inmóvil, pero la jugada continúa. Durante unos segundos el juego se juega a sí mismo, igual que la literatura se escribe. El jugador sólo mira.

Un sentimiento que puede pertenecer a Santiago Biralbo: inquieta saber que el verdadero catálogo de nuestra memoria pertenece a otros. Un amigo a quien tal vez ya hemos olvidado guarda esa foto en la que tenemos quince años; alguien posee cartas que escribimos hace mucho tiempo y que si las leyéramos ahora nos condenarían



al estupor, al desconocimiento, a una sensación de ridículo no mitigada por los años, perdurada en ellos tan indeleblemente como esa escritura que ya no se parece a la nuestra. Gentes que no nos importan y en las que casi nunca pensamos conocen el impudor de un gesto que nosotros no vemos en los espejos y nos retrata para siempre. Acaso el mayor secreto de nuestra vida es patrimonio del camarero de un bar que no sabe nuestro nombre.

25 de diciembre

Biralbo imaginándose que toca *ragtime* bajo la pantalla de un cine mudo.

Casablanca. Dos fragmentos de diálogo que podrían ir de citas previas en la novela:

—¿Cuál es su nacionalidad?

—Borracho.

... ..

—Cuéntame una historia.

—¿Sabes el final?

—Podemos inventarlo.

Termino de ver la película poseído por una convicción: hay que escribir *Casablanca*.

Biralbo ante una botella, en Madrid, acordándose de Lucrecia. Y ese narrador, que es como el pianista negro, como todos los secundarios sabios y lacónicos, fracasados sin énfasis, de las películas americanas. Yo cuento lo que no se cuenta nunca: su no historia.

Una escena. La abrupta continuación del capítulo XI. Está cerrado el Metropolitano, el narrador llega allí y en la puerta giratoria se cruza con Mónica, la camarera rubia. Biralbo está solo ante la botella.

26 de diciembre

Onetti escribió *Los adioses* a los cuarenta y cuatro años. Tal vez a esa edad yo podré escribir algo parecido. Pero sólo me quedan catorce años para aprender.

Biralbo había inventado prolijas historias para explicar su nuevo nombre. Variaban, según quién lo oyera, según la noche y el número de las copas bebidas después de la música, en el Metropolitano, donde siempre bebía muy poco y muy velozmente, en otros bares cercanos, en el de su hotel, por las tardes, frente a un televisor en blanco y negro, anguloso y antiguo, frente al café y al aceptado tedio de las tardes invernales.

27 de diciembre

Hace casi quince días que no trabajo en la novela. A dos páginas diarias, he perdido treinta.

Para contestar la próxima vez que me pregunten por qué escribo: nací en un mundo a punto de extinguirse. Una sociedad agraria, de cultura oral, con mitologías y lenguaje propios, no uniformados por la televisión. Una sociedad preindustrial en la que la palabra hablada era la portadora del mito. La televisión y el capitalismo avanzado la exterminaron. En cambio, la radio y el cine se habían integrado en ella sin ruptura. Los folletines, que se repartían por las casas igual que en el siglo XIX, las películas, los seriales de la radio. El poder metafórico del idioma común.

Siento como nunca la necesidad física de escribir.

28 de diciembre

Leo con extrañeza fragmentos de la novela. Tal vez esa extrañeza significa que es un buen libro. La leo bebiendo whisky y escuchando a Billie Holiday, sintiendo que la emoción que me procura esa música es la misma que yo quisiera dar al lector.

29 de diciembre

Desaliento previo a la partida.

1 de enero de 1987

Falta una hora para que el Lusitania Express salga hacia Lisboa. La sola enunciación de esas palabras parece augurarme *un beau voyage*. Primer momento de serenidad verdadera desde que a mediodía llegué a Madrid. Cuando viajo solo me abandono y tiendo a ponerme triste y a comer en lugares detestables. Al final me refugio en el restaurante de la estación, que al menos está limpio y tiene manteles blancos. Ya no soporto la humillación de la suciedad y la pobreza.

Abajo, en el vestíbulo, en la sala de espera, en la cafetería, hay un laberinto de suciedad y miseria que desde aquí no se ve. Me voy al tren...

2 de enero

Mediodía en Lisboa. El miedo al que tanto temía ayer no era a la soledad, sino a Madrid. En Lisboa se ha extinguido. Tejados rojizos, difuminados por la niebla, horizonte gris del estuario del Tajo. Delicia de entender portugués. Nada más bajarme del taxi en el centro de la ciudad he visto la calle de los Doradores, por donde todavía debe andar el fantasma de Bernardo Soares. Sospecho que habrá que hacer cambios en el argumento de la novela.

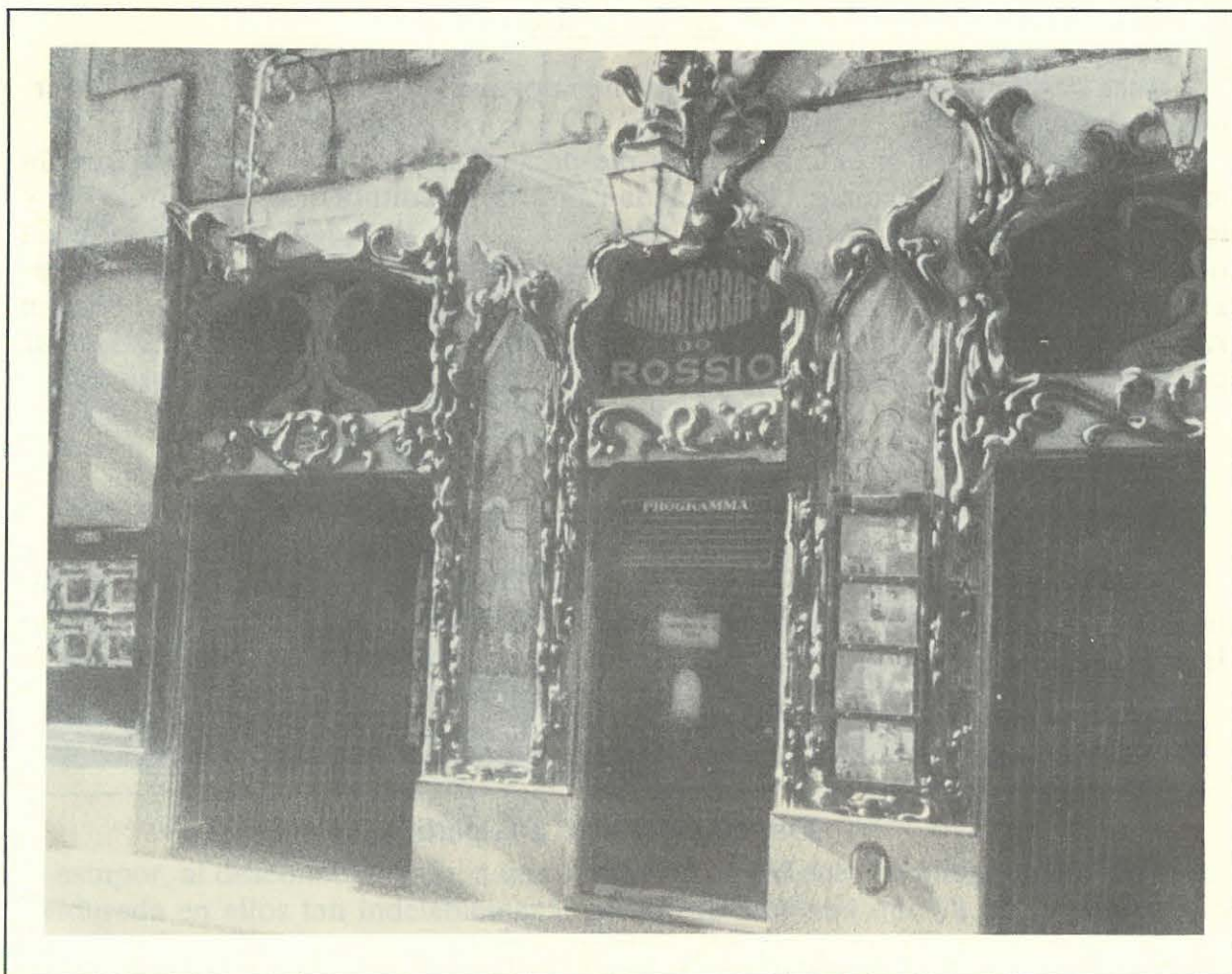
Esta ciudad parece pertenecer a otro tiempo. Es ambigua y musical, como el idioma que se habla en ella, oblicua, de una grandeza sin énfasis, como la cortesía de sus habitantes. Qué lejos de la exageración española, de la excesiva hospitalidad española, que en seguida puede convertirse en cólera o en desdén.

Pero no es una ciudad anacrónica. Avanza por otro costado del tiempo. Es el tiempo lo definitivo en ella, y no el paisaje. O el paisaje es la transparencia del tiempo. Es cosmopolita y portuaria, pero no a la manera bárbara de Barcelona. Es mucho más universal que Madrid, que cualquier ciudad española.

Bebo café en una lechería con azulejos y molduras modernistas. Saldré ahora mismo para ver el anochecer. Me duele un poco el corazón. He bebido demasiado café y caminado mucho. En España ahora son las seis y veinte.

A las once de la noche, en la habitación del hotel. Es la clase de hotel a donde iría Biralbo. Un poco apartado, un edificio moderno, neutro, intermedio. He subido a O Carmo en el ascensor de Eiffel. He entrado en un bar muy extraño donde sólo había hombres. Era un *peep show*.

En el atardecer se acentúan los blancos y rojizos, y en la luz estática vibran los azules rojos y azules de los anuncios de neón sobre la plaza del Rossio.



La Alfama. Tal vez ahí deba estar el *Burma Club*. Oficinas como las del *Libro del desasosiego*. Desasosiego el mío, que no quiero resignarme a dormir. Mañana iré al hospital de San José, donde agonizaba Billy Swann. Luego a Sintra. También a algún hotel grande, anticuado y céntrico. Esta serena soledad limpia el alma.

Las doce y media y todavía no he podido dormirme. Doy la luz, enciendo un cigarro y fumo en la cama mientras escribo. Mañana iré también al Hot Club, que tiene, lo ve visto esta noche, un aire prometedor y misterioso. Hay que llamar a una puerta cerrada, y cuando se abre aparece una muchacha negra con el pelo brillante y rizado. Tal vez fue allí donde tocó Biralbo por última vez con Billy Swann.

3 de enero

Un restaurante junto a un acantilado, en las afueras de Cascais, hacia el norte. Es curioso el modo en que se alternan silenciosamente el entusiasmo y la amenaza de la desolación cuando se lleva mucho tiempo solo. Pero el espanto nunca llega a tocarme. Este es un viaje interior.

El restaurante se llama *Mar do Inferno*. He caminado entre villas antiguas ocultas en espesuras de eucaliptos y pinos, buscando la casa donde vivía Lucrecia, donde Biralbo la encontró.

Pasan veloces sombras de gaviotas por los ventanales.

Pessoa: «Um oriente ao Oriente do Oriente».

Uno puede empezar a entender Lisboa si piensa en lo que esta gente tuvo y perdió como si ninguna de las dos cosas importara.

Lugares del otro lado del mundo tienen nombres portugueses: Goa, Macao, Mozambique, Angola. También nosotros llegamos a lejanías semejantes, pero ninguna de ellas ha contaminado la imaginación española. Sólo Cuba, un poco. Yo mismo soy un ejemplo: aquella finca del *Beatus Ille*, «La Isla de Cuba».

Cuando uno está solo establece lazos afectivos fundamentales y fugaces: con el camarero que le sonríe al servirle el café, con el mendigo que le pide tabaco...

Mientras comía, sintiéndome el hombre más extranjero del mundo, han aparecido dos tunos más bien provechosos. Pienso con resignación: «También en Portugal». Pero empiezan a cantar y son españoles.

Observo que me da vergüenza hacer fotos cuando alguien puede verme. Me hace

sentirme japonés. Hice fotos de los acantilados: las rocas son blancas y tienen agujeros y aristas, como osamentas de grandes animales extinguidos.

Compré esta mañana un periódico español y lo tiré en seguida. Nada más provinciano que la superstición cosmopolita de la clase intelectual española.

En Cascais, en el tren de Lisboa, que sale dentro de diez minutos. Me encuentro tan exhausto y feliz como si hubiera terminado una página indudable. He hallado la quinta donde vivía Lucrecia. Estaba abandonada. He saltado la verja para hacerle fotos.

En el andén hay una mujer con las dos piernas cortadas, en una silla de ruedas. Cuando vuelvo a mirarla ya no está sola: un hombre se inclina sobre ella besándola largamente en la boca.

Ya en Lisboa, de noche. Soledad hipnótica de la Plaza del Municipio, iluminada y blanca cuando se llega a ella desde los callejones oscuros. Nombres de clubs: Texas, Hamburgo, Liverpool, Asia, Jakarta... Burma, tal vez. Satisfacción de adivinar lo que todavía no he visto. Eso es literatura.

4 de enero

Sintra. Una estación normal, antigua, con azulejos. Una carretera entre casas bajas y árboles, todo más bien decepcionante, con un aire de estricta provincia. De pronto, cuando han quedado atrás las primeras casas, al doblar una curva de la carretera, aparece un paisaje mágico, de altas laderas boscosas y villas con torres sobre los precipicios. Palacios como los de Ludwig de Baviera.

Y yo solo, muy perdido, tocando a veces no la angustia ni la desesperación, sino la pura desolación de ser extranjero. Un escritor debe hacer viajes como éste por prescripción medicinal. Porque se viaja a un lugar donde el propio idioma no existe, y eso es una purificación para quien vive en las palabras: ser despojado de lo único que se posee. No ser despojado, sino renunciar.

En el hotel, de noche, imagino las cosas que veía Biralbo en esta misma ciudad. Era como seguir bebiendo más allá del desvanecimiento y la conciencia. Como mirar ese rostro que se ama para aprender cada uno de sus rasgos y olvidarlos un instante después. Era cierto lo que Billy Swann le había dicho: en Lisboa el tiempo sucedía como en ninguna otra parte.

En el final de todo. Los tranvías amarillos oscilando por las plazas desiertas de Lisboa. Estrechos, verticales, ráfagas de luz. Biralbo subiendo a un tranvía sin saber dónde va a dejarlo. En la Plaza del Comercio. El mar subiendo por la escalinata. El arco de entrada a la ciudad. Paz y extrañeza. Camina sobre raíles y adoquines mojados. Otra plaza neoclásica y como abandonada. Tranvías como altas góndolas iluminadas, como fanales en la oscuridad. Calles de muros interminables. Soportales de la Plaza del Comercio. En ese instante empiezan a encenderse las luces. Al fondo de la calle, letreros de neón.

14 de enero

Todo es tolerable menos no escribir. Hoy, al fin, diez días después del regreso, he logrado tres páginas. Lisboa es el alma y el aire de la narración, a veces invisible, por supuesto, no el paisaje de fondo, sino la historia misma. Recuerdo el despertar en el tren, ya muy cerca de Madrid. Miré los descampados donde amanecía y me acordé de Lisboa con la certidumbre de haberla soñado esa noche.



FERNÃO MAGALHAES GONÇALVES



Nueve Poemas

Selección, traducción y notas:
Antonio Pamies

Aquel callado viajero que tomaba veinte cafés diarios con agua de Lanjarón (con gas), inescuchado profesor de una lengua que a nadie le interesa, tenía también otra excentricidad: escribir poemas, pero eso es algo que no preocupa a los estudiantes... de letras. Sólo decían que había sido cura y soldado en la guerra de Angola...

Decepcionado por nuestra apática universidad y por las oscuras conspiraciones que la convierten a veces en corte florentina, decidió irse con la música a otra parte y seguir viendo mundo.

Durante su estancia en Granada escribió su segundo libro de poesías y un ensayo sobre su paisano Miguel Torga. De éste heredó el arte de mezclar la irracional erupción de las sensaciones perdidas con la reflexión. Por un lado aborda de una forma nueva las preocupaciones de tipo social y político sin que éstas instrumentalicen la forma a su servicio como en la literatura «militante»; por otro, un curioso tratamiento de los recuerdos emerge de los laberintos de la conciencia, en un ambiguo cruce entre el mundo real, el nombre de las cosas y su huella en la memoria, en una especie de solipsismo memorístico. Todo ello dentro de la engañosa y caótica ruptura de un verso falsamente «libre» cuyas herejías métricas se resuelven a menudo soldando el verso al anterior, al que lo sigue, o a ambos o parte de ambos, realizando para ello sinalefas entre un verso y otro. Más bien se debería hablar de polimetría oculta.

Al traducir esta pequeña muestra de su obra, he suavizado algunos insólitos encabalgamientos, pero los he reintroducido en otro lugar, con lo que *globalmente*, creo haber respetado la heterodoxia relativa del ritmo original *.

* Está prevista la próxima publicación por parte de la Universidad de una antología bilingüe de Fernão Magalhaes, con traducciones de Javier Mendiguchía y de Salvadora Jiménez López.

I SNOWBIRD

caminho que acaba aqui
em ti
e em mim.
no seu fim
no seu começo
(ainda não parti
e já regresso).

mas nada volta ao lugar
que nunca teve.
instante de um olhar
só ele traçou
um caminho tão breve.
brilho de luz na neve
que uma sombra de ave
apagou.

II OS DENTES DO LEITE

Quem matou Jesus Cristo? e a terra
abriu-se
redonda e repetida
o véu do templo rasgou-se-me nos olhos e
cá dentro a infância
dividiu-se

quem matou Jesus Cristo? perguntava o
reitor de mão esticada e
estalada
nas ventas de quem tivesse a fé mal informada

contra mim te escrevo e sobre mim
ao compasso do meu sangue e
à luz da
tua lâmpada de azeite que
me abriu o teu nome e os meus pecados na
letra de cem catecismos rasgados
com os dentes do leite.

I SNOWBIRD

Camino que acaba aquí / En ti / Y en mí / En su fin / En su comienzo / (Pues apenas parti / Y ya regreso). // Mas nada vuelve al lugar / Que no tuvo / Instante de un mirar / Sólo él trazó / Un camino tan breve / Simple brillo de luz sobre la nieve / Que la sombra de un pájaro / Apagó.

II LOS DIENTES DE LECHE

¿Quién mató a Jesucristo? y la tierra / Se abrió / Redonda y repetida / Y en mis ojos el velo del templo se rasgó / Y aquí dentro la infancia / Se quebró // ¿Quién mató a Jesucristo? preguntaba / El cura con la mano estirada / Estrellada / En las mejillas de / Quien tuviese la fe mal informada // Contra mí yo te escribo y sobre mí / Al compás de mi sangre / Y a la luz de / La lámpara de aceite que alumbró / Tu nombre y mis pecados / En la letra de cien catecismos rasgados / Con los dientes de leche.

III ALBAICÍN

Do gosto do teu corpo me ficou na boca o
sabor dos frutos por amadurecer
ágeis se dobraram nos dedos os
mil e um segredos
de os colher

do som da tua voz me ficou nos ouvidos uma
breve melodia interrompida pelo
ritmo monótono da vida
imposto ao sobressalto dos sentidos

da imagem do teu rosto me ficou no olhar
a forma perfeita do teu nome
cova na areia onde cabe o mar
inacabado pão da minha fome.

IV CALLE SAN JUAN DE DIÓS

Quem te trouxe um dia do Alentejo da
saudade da planície sob o luar até às
muralhas de Granada
quem pôs um tal caminho nos teus pés de
aventureiro português

os pobres e os doentes não existem nos
anais da história mas
eles são o esquecimento a que se prendem as
raízes do amor e da memória

pede-se hoje nesta rua um «*par de duros*»
para um «*parado*» com fome
para um velho enlouquecido
para um menino sem nome

e quando a indiferença dos que passam
se muda em desespero num pedinte
no seu rosto raia ainda a esperança de que
tu voltes e sejas o seguinte.

III ALBAICÍN

Del gusto de tu cuerpo me quedó / Ese sabor del inmaduro fruto / Ágiles se doblaron en los dedos / Los mil y un secretos de
cogerlo // De tu voz el sonido me dejó / La breve melodía que interrumpe / El monótono ritmo de la vida / Impuesto al sobresal-
to en los sentidos // De tu imagen me queda en la mirada / Esa perfecta forma de tu nombre / Cueva de arena en la que cabe el
mar / Pan siempre inacabado de mi hambre.

IV CALLE SAN JUAN DE DIOS

¿Del Alentejo un día quién te trajo / De la nostalgia de llanuras bajo / La luna hasta los muros de Granada? / ¿Quién puso este
camino entre tus pies / De aventurero portugués? // No existen ni los pobres ni los locos / En los anales de la historia / Pero son
el olvido al que se agarran / Las raíces del amor y la memoria // Hoy piden en tu calle *un par de duros** / Para un *parado* ham-
briento / Un viejo enloquecido / O un niño sin nombre // Cuando la indiferencia transeúnte / Se vuelve desespero mendigante /
Raya aún en su rostro la esperanza / De que vuelvas y seas el siguiente.

* Las palabras en cursiva están en español en el original (N. del T.).

V
LARGO DA MADALENA

Secou na praça o fontenário românico
o silêncio da água fechou a tarde
num aroma de musgo e limo verde.
Apenas se ouve o pânico
de um corvo rouco
poisado na boca aberta
de um santo barroco
do frontão da igreja
escura e deserta.

E o corvo grasna assim seja.

O resto é o ruído da sombra dos muros nus à roda
tece-lhes o tempo o perfil no chão o puro atrito
do eco agudo de um grito
devolvido à nossa boca muda
pelo gosto salgado do granito.

V
LARGO DA MADALENA

En la plaza secó la románica fuente / Cierra la tarde el silencio del agua / En un olor de musgo y limo verde. / Tan sólo se oye el pánico / De un cuervo ronco / Posado en / La boca abierta de un santo barroco / Del frontón de la iglesia / Solitaria y oscura.

Grazna el cuervo ASÍ SEA

El resto es el ruido de la sombra de muros circundantes / Les teje el tiempo / El perfil en el suelo el rozamiento / Puro del eco agudo de ese grito / Devuelto a nuestra boca enmudecida / Por el gusto salado / Del granito.

VI
QUIMBELE

para que a terra não esqueça os quatrocentos
[cadáveres
sepultados ao longo desta rua outros quatrocentos
ouvirão de noite o cavalo marinho da prisão

para que a terra não esqueça que é negra esta
[terra
cruzada de sulcos profundos de unimogues
outros quatrocentos mantêm abertos
os cem metros por comprido desta rua

para que a terra não esqueça os gritos que afogou
[nas valas
outros quatrocentos precederão
a paz distraída de cada dia

VI
QUIMBELE*

Porque la tierra no olvide cuatrocientos cadáveres / Bajo esta calle duermen otros cuatrocientos / Oirán en la noche el caballo marino de la cárcel. // Porque la tierra no olvide que es negra esta tierra / Que cruza el hondo surco del blindado / Otros cuatrocientos mantienen abiertos / Los cien metros de largo de esta calle. // Porque la tierra no olvide los gritos que ahogó / Y que otros cuatrocientos han de preceder / La distraída paz de cada día.

* Pueblo de Angola célebre por la matanza de negros que efectuó en él el ejército portugués. Los fusilados eran enterrados en las mismas calles del pueblo (.N. de. T.).

VII OS DEUSES

Os deuses movem-se devagar nas suas peanhas
[de calcário
têm cruzadas as pernas e os dois braços
como filhos acabados de parir
sobre altares redondos e secretos

os deuses movem-se devagar com gestos insondáveis
fundidos no seu bronze
e guardam nas duras rugas cinzeladas
a asfixia removida das nossas preces de areia

escrevem nas fragas e nas nuvens o fogo das suas
[vontades

os deuses movem-se devagar atrás do tempo dos
desejos velozes e dos frutos
têm nos redondos olhos salientes
o alarme pontual da nossa morte

os deuses
têm o ventre cheio do barro do
nosso esquecimento.

VII LOS DIOSSES

Lentos se mueven los dioses en su calcáreo pedestal / Con las piernas cruzadas y los brazos / Como hijos acabados de parir /
Sobre altares redondos y secretos.
Lentamente se mueven con gestos insondables / Fundidos en su bronce / Guardan en sus arrugas cinceladas / La asfixia rem-
ovida de plegarias de arena / Escribiendo con fuego sus deseos / En nubes y peñascos.
Lentos se mueven los dioses detrás del tiempo de / Los deseos veloces y los frutos / Y tienen en los ojos redondos y salidos / La
alarma puntual de nuestra muerte.
Tienen los dioses lleno / El vientre del / Barro de nuestro olvido.

VIII A TURISTA DE ABRIL

Era ela.

ia em camisa descalça
e ninguém mais a sentiu.
não olhava
nem levava nada
era ela
partiu de madrugada.

andou por aí estes dias
cabisbaixa e calada.
trazia
pão num saco
e pedia
cenouras e laranjas no mercado.
como tinha um buraco no vestido e
não se penteava diziam
que era turista
ou artista do Reino Unido
não sabiam.

tinha na boca o lume inumerável de uma papoula
da Turquia ou da Tailândia
e nos dentes toda a neve da Sibéria ou da
[Finlândia.

ao pisar era crioula
e no bronze dos ombros
menina
latina

ou africana.
flor de tremço da Califórnia seus olhos de Hera
e a cigana
de Granada
ali à espera
ao ler-lhe a sina
não leu nada.

andava meio nua
deu aos ombros ao polícia
que nem lhe arrancou o nome.
—«deitas as cascas na rua
vai à merda»
disse o guarda
«mata a fome
mas não sujes a cidade
a multa são dois mil paus
que puta de liberdade».

era ela.

dormia nos
degraus das primeiras escadas que
alguém lhe consentia.

era ela.

—«já foi à fava»
disse o guarda que a via
da janela
para os botões da farda.

IX PORCA DE MURÇA

duraremos
a eternidade circular
da sua forma ambígua e
tumular

deusa-mãe do
terror que a fé na pedra copiou
e que o musgo do tempo disfarçou

a nossa condição é o seu rito
criaturas geradas
das suas entranhas geladas
de granito

VIII LA TURISTA DE ABRIL*

Era ella / En camisa y descalza / Nadie más la sintió. / No miraba ni / Llevaba nada / Era ella y se fue de madrugada. // Anduvo por aquí en aquellos días / Cabizbaja y callada / Traía pan / En un saco y pedía / Zanahorias, naranjas del mercado. // Llevaba un agujero en el vestido / No se peinaba y por eso decían / Que era turista / Del Reino Unido / Artista, / No sabían. // En su boca la inmensa / Luz de una mariposa / De Turquía o Tailandia / Y en su boca la nive de Siberia o Finlandia / Y un andar de criolla / Y unos hombros de bronce / Niña / Latina / O africana. // Su mirada, altramuz de California / La gitana / De Granada / A la espera / Al leerle el destino no vió nada. // Iba medio desnuda / Y no prestó atención al policía / Ni le dijo su nombre ni siquiera / No echas mondas al suelo / Vete a la mierda / Dijo el guardia / Mata el hambre / Pero no ensucies la ciudad / La multa son dos mil escudos / Puta libertad. // Era ella. // Dormía en las primeras escaleras / Que alguien le consentía. / / Era ella. // Ya se largó / Dijo el guardia mirándola / Por la ventana / A los botones de su traje gris.

*La revolución portuguesa tuvo lugar en abril de 1974 y la contrarrevolución que segó sus esperanzas en noviembre de 1975 (N. del T.).

IX PORCA DE MURÇA*

Duraremos / La circular eternidad / De esta su forma ambigua y / Sepulcral // Diosa madre / Del terror que la fe copió sobre la piedra / Y que el musgo del tiempo disfrazó // Y es nuestra condición su rito / Criaturas nacidas / De su gélida entraña / De granito.

* Estatuas zoomórficas del neolítico semejantes a nuestros toros de Guisando (N. del T.).

3 poesías de Pablo Luis Ávila

A un amigo toscano

1

Si vieras, Carlo, del tintóreo espino
aquella rama un poco
separada de su adorno, si vieras
lo evasivo, el exceso
de velos en la fronda de la acacia
falsa, el festón del tallo,
el panadizo ocre del aroma
desgranado. Si vieras

la alameda, a lo lejos, adormida,
o desde el Darro, desde
su más naciente orilla, entre las lomas,
vieras el alto pino
negral, la acacia de las miles flores
rosadas, las desnudas
ramas del claro alerce, el pino manso
meneando en la roza

la frescura. Si vieras el almendro
frutado en las afueras
de esta urbe expoliada, el gris secano
y el ensangrado monte,
y entre uno y otro, suave el paso haciendo
su camino la umbria
acequia aderezada con las zarzas,
que sueña —!Oh caudal

de sinos...! Y al querer y no querer
los claros asolados
allá donde los céreos juncos crecen,
deja ver transparentes
sus remansos, que ya son fuente, canto
que tiene la espesura
del indecible mar. ¿O es cielo raso
bajo la nube blanca?

2

Si vieras, tú que de Toscana cuentas
maravillas, si vieras
la albura de mi tierra, la indolente
vega anchurosa y fértil,
el arroyo cantor y la llenura
de las silentes huertas,
si vieras cómo el río, entre dos luces,
lleva el oro y la nieve

con agrado, y las piedras, levigadas,
bajo su agua, parecen
—del blanco el negro, y las rosadas— todas
miradoras escamas,
launas durmientes. Y en la lejanía,
donde el azul y el Oeste
al mismo tiempo unidos se desploman,
vagas hileras de álamos

en incendiados bosques se conceden.
Y en el apagamiento
dulce el soñar enhebra su naufragio,
y despiertas —¡oh mar
sin orillas! Y siempre el mismo sueño:
la misma espina ardiente
que apenas bebe su certero daño,
su breve beneficio.

Si vieras, Carlo, tanto la durmiente
herida en breve se abre
hacia el amor labrando su figura,
su canto, el nuevo engaño,
que, transcurrido el río entre la hoguera,
una lágrima urente
se hace como si, de una fuente fría
brotara, albina y roja.

3

Así, entre tanto agrado, mi lugar
de aquí con dilección
te he ido contando, con glosa medida,
mas si de urgencia un día,
corriendo el mes de mayo, tu ganancia
usara hacia este carmen
su camino, verías la acerada
higuera ensancharse,

el guindo, y el cerezo en rúbea pugna,
el níspero frutado
y en flor la rama rosa del violeto.
Olerías a hombre
coronado de pálidas celindas
y de capullos blancos,
y si tu copla, que tanto novicio
fruto mordido cuenta

de libre acento en canto prisionero
se cambiara, a lo ciego
de tus ojos la lumbre de una senda
contenta se daría.
La noche aquí es cosa descansada
y fresca. De la nieve
a la vega un vientecillo meneas,
de los altos, el pino

plateado. El cancel da a la espesura.
Si amor te guía, entra
sin reparo. Verás que un fruto ardiente
todo el jardín alumbra.
(Una lágrima urente parece como si,
de una fontana fría,
amigo Carlo, brotara, albina y roja).

Hacia el alba

Parece que detenga su impasible
vuelo esa luna
soñadora, que tiembla. Avanza el gris
por su contorno,
se esfuma el blanco, se consume, cae
de lo creciente,
allí, donde la imagen que enamora
es referencia.

¡Cuántas las azulinas cintas vuelan
entre las ondas
que de infinitos llegan definidas
privando arriba
formas! De claro azul se embeben todas
las transparencias.
No pide audiencia el alba. Soñador,
tentando el sino,

el hado de la noche aromas canta
por la calleja
sin salida. La luz primera encala
los altos muros.
Posa la visionaria en el rocío
su imagen. Algo
brilla tras el vencido oscuro —¿Un sueño
roto? En el suelo

la torpe claridad se lleva el ansia
de repetir
el mismo oscuro sueño. En un instante
se hace el acento
y se hace lo diario de lustrados
ámbitos, hartos
conocidos. (Remoto lo innombrable
traza confines).

¡Vastedad! El despierto sueño arguye
rayas en tránsito,
allá, donde el luciente verde mueve,
entre los álamos,
el viento. Lo perlino aun combate
la informe sombra.
Se sobrepone el sol. ¡Cabal despunta
la lejanía!

Amor caminante

A Guido

La fuente cede al canto
del camino.
Si pasa el caminante,
con sus pasos,
las claras aguas pasan,
pasa Amor
y pasa la ventura
con su canto.

Dice la acostumbrada
soledad
de aquel fallido dardo
que bruñía
la luz en los cristales
del engaño:
ayer fue esta mañana
por tu cuarto.

Y la voz de la fuente
—tenso el arco
el alba desmentida—
va entreabriendo,
entre llenura y nada,
su pregunta:
¿De amar Amor, quién muere
caminando?

La herida sin la espina
sus contornos
desangra y organiza,
como el alba,
su trance en el ocaso.
¿Son los ecos
del agua sus canciones?
(Duerme el sueño).

¿Un nuevo día? El sol
se origina.
Es la luz, por las cumbres,
nieve ardida.
¡Calla, soledad! Mira
ese rayo
proyectarse en el negro
infinito.

Angeles Mora



He aquí por qué abro al fin, a medianoche y en la paz de mi conciencia, mi precioso libro de broches, y he aquí por qué me digo frente a frente conmigo misma: ¡Buenas noches, romántica y apasionada Carlota!

(O. Feuillet: *Diario de una mujer*)

Día 13 de marzo

A veces la mano del mar te escupe en otra playa... Así llegué yo a Madrid de pronto, una tarde, como una gaviota mojada.

Quizá abrir hoy este diario sólo sea un gesto dirigido a mí misma, una forma de amarme: el estadio del espejo. ¿No es eso un diario? O acaso sólo un esfuerzo para no sucumbir, para sobrevivir a la palabra soledad. Veinte veces me he sentado delante de sus páginas blancas, deseando, como el barbero del rey Midas, entregarle mis secretos... y veinte veces he arrojado la pluma asqueada por el tiempo robado. ¿Qué hago yo aquí, me dice mi reloj? Qué haces Alicia, asomada a la baranda sin maravillas, al vértigo de verme rodar por el papel en busca de ¿alguna? compañía, un as de corazones, por ejemplo. Son las cosas vueltas de la vida. En otro tiempo crucé sus avenidas con despliegue de blusas y promesas. Hoy vivo de trapillo, mientras oigo a Glenn Miller... He de aceptarlo. No me queda otro recurso que tú, mi silencioso y acogedor diario: ¿Te he hablado ya de que añoro gaviotas?. Sólo en ti podrá descansar el fondo marino de una mujer. Sirena varada. Él está lejos y lloro por su ausencia. Ya no hay rocas donde descansar ese fondo romántico que ahora aúlla, como un lobo perdido en la espesura del METRO. Y esto, querido diario, no es una frase, entre otras cosas porque nadie la escucha.

He aquí por qué abro mi precioso libro de broches. Necesito un amigo esta misma noche: ¿Quieres serlo tú? ¿Sí?
¿Quedamos para mañana?

Día 14 de marzo

Estaba esta mañana en mi cuarto, atormentando mi Olivetti Lettera 32, cuando llamaron a la puerta. Era mi amiga Carol, mi amiga de la infancia y compañera de colegio. Como el mundo es un pañuelo, ahora resulta que vive en mi mismo barrio. Entró como un torbellino, siguiendo su costumbre. Sobre la mesa se esparcían algunas páginas de la novela que intento escribir... un relato desolado ya como yo sola.

Leyó en voz alta:

«Esta es quizá la verdadera historia de una mujer que de sencilla se convirtió en complicada, de sincera en embustera, de valerosa en tímida. Esta es quizá mi propia historia».

Es una historia de amor y desesperación... ya sabes... *lo que cuesta perder el universo / que se ha tenido un día entre las manos*.

«... permaneció un tiempo pensativa, mirando el cuaderno. Sus dedos nerviosos apretaban la pluma. Se sentó ante una mesa de madera negra en un sillón gótico forrado de cuero rojo...».

Es un camino hacia la soledad absoluta, dije. La protagonista se suicidará... La vida siempre se nos escapa entre los dedos.

Noté cómo Carol se alteraba. Sí, mi querido diario, como se suele decir en estos casos, vi que una sombra cruzaba sus ojos mientras decía pensativa... La vida es algo que siempre está más allá o más acá. Quizá lo perfecto sea la muerte. Y me soltó una especie de discurso inconexo, ella que lo-tiene-todo-en-este-mundo: Para mí vivir ha sido siempre un continuo sobresalto... qué hacemos aquí, dónde estamos. Lo que más me duele es lo que no comprendo. Quiero todo lo imposible, quizás porque es imposible. Tengo una nostalgia infinita de lo que no he sido... y me desdoblo. Sufro más porque me doy cuenta de que estoy sufriendo. En mí ha sido siempre menor la intensidad de las sensaciones que la intensidad de la conciencia de ellas...

Yo tampoco he sabido nunca vivir, amigo mío, o he vivido siempre en un mal sueño. Sobre todo porque he tenido que despertar, ay.

Hasta mañana.

Día 15 de marzo

Te lo juro, diario: desde que llegué a Madrid la soledad ha sido mi condena, mi obsesión el Metro. Empiezo a sentir que voy a contrapelo mientras bajo despacio las escaleras. No sé por qué pero de pronto todos suben, todos con prisa: la humillación cotidiana. Madrid o un circuito para 250 cm pasan rozándome apenas y me quedo flotando, sin nada bajo los pies.

Le comentaba yo a Carol esas cosas esta mañana y ella me interrumpió:

Pues yo no llevaba prisa el otro día cuando me pasó lo que ya te he dicho.. Me iba, sin mucho entusiasmo, a una conferencia sobre LA MUJER EN EL SIGLO XIX. Teniendo en cuenta que ya no conozco a nadie en un mundo ajeno, que la tarde en mi piso, al borde de la M-30, se me hacía insostenible, que la nostalgia me arañaba por dentro poniéndome en una disposición, cuando menos, peligrosa, etc. etc. SE ME PUEDE PERDONAR, ¿o no? Llevaba bien estudiado el trayecto. ¿Me equivocqué de dirección? No sé. Sólo sé que inaudita-me-esperaba-aquella-estación-virginiana-en-otro-espacio-geográfico... Un mapa era aquello, con sólo un punto rojo para señalar: yo en el asiento y nadie. Y un vagón sin destino. Puedes reírte de Kafka. Yo sola en un vagón para nada, para nadie y a ningún sitio. Porque entonces ocurrió: vi que mi vagón se movía despacio, lo mismo que el de delante y el de atrás. Yo seguí aún en mi asiento, mirando preocupada por la ventanilla. ¿Qué pasa? Aquello se deslizaba lento y torpísimo hacia la sombra. A mí se me iba apretando el corazón, apretando el corazón... En seco se detuvo —mi corazón y el tren— y quedamos en una penumbra de máquinas de pronto. Infierno de robots, engranajes, bielas, aceites, cadenas. Lo peor era aquel silencio de repuestos, o más exactamente, el sonido del silencio, su presencia absoluta. Era como si todo se hubiera acabado en los tornillos.

Como si me arrastrara la muerte por un negro y único camino. Creo que grité, que golpeé la puerta, la alarma. Luego no sé: las bielas y las rodillas empezaron a rotar, tuvieron compasión de mí: eran insomnes... Después de todo, no estuve mucho tiempo allí. Creo. Cuando al fin volvió el ruido, la luz, cuando saltaron los vagones y se abrieron las puertas, la gente (¡había gente!) que entraba me vio salir como a una aparición. Agotada y sonámbula.

Día 16 de marzo

Querido diario: No quiero mentirme a mí misma. He acariciado una dicha demasiado grande y perfecta para que me consuele de haberla perdido. No soy dichosa, no puedo serlo.

Pero, en fin, ha dejado de ser ésta mi idea fija. Busco trabajo. Contesto a los anuncios que no me contestan a mí. Escribo, escribo, escribo...

Madrid está a un Metro, dice un slogan, y yo en un Metro me pierdo y me encuentro, me levanto, me derrumbo despacio como una hoja que cae de su propio pesar... la tentación de los railes... ¿Hasta qué punto me seduce hoy la muerte? ¿Por qué he cambiado tanto? Antes las ciudades se pegaban a mi piel, pero ahora me siento como una etnóloga frustrada. Soy yo quien me debo pegar a la piel de esta ciudad.

Día 17 de marzo

Carol se ha empeñado hoy. La he tenido que acompañar. Tengo una depresión de caballo, decía, estoy muy mal. HEMOS IDO A UNA VIDENTE. Sí. Me asombro. Lo-tiene-todo, dirían las crónicas.

La mente tiene poderes que no conocemos y el psiquiatra no me resuelve nada. Sólo sabe recetarme pastillas que me dan dolor de cabeza. Mi psiquiatra parece el Muro de las Lamentaciones... yo hablo, hablo y él me escucha sin inmutarse. Se nota que teme la-peligrosa-relación-con-el-enfermo, tanto que me enferma más. Yo le cuento lo más fuerte, lo más íntimo, lo más importante de mi vida y todo pasa por sus oídos sin romperlo ni mancharlo, para al final decirme: tú eres de la derecha, en términos psiquiátricos, o sea, desarrollas más el intelecto que la praxis. Lo que necesitas es interesarte por algo. Para ese viaje...

Cómo contarte, diario, lo que vimos: la señora Rosa estaba en un rincón rodeada de flores y más flores... la gente esperaba fuera, en el hall, tanta que se salían por la puerta de la calle. La señora Rosa bendecía al agua que le llevaban en garrafas, botellas —hay que hacer en casa una disolución, explicaba alguien, tres partes de agua normal por una de agua bendita—. La señora curaba con las manos. Y con rezos. A mi amiga le puso una mano en el pecho, otra en la nuca —hoy sólo voy a hacerle una pequeña cura, a remediarte un poco. Te curaré de verdad cuando te toque. Ya te dirán el día.

Carol le pregunta: ¿Cómo me ve usted?

Te veo como estás: muy mal.

Día 18 de marzo

Querido diario: Esto es más de lo que tú y yo podemos soportar. Carol se ha suicidado. Ha muerto. No, no ha sido en el Metro.

Día 19 de marzo

Resulta, Carol, que lo tuyo fue verdad y yo te veré siempre perdida por la selva kafkiana, en un mundo que ni has sabido ni comprendes, el mundo es ancho y ajeno, Carol, perdida en aquella terminal del Metro, en aquel final de todos nosotros. Vivimos muriendo y eso es mentira. Se supone que hay que vivir. Querido diario: ¿Cómo empezar a vivir otra vez en esta piel, en esta acera extraña?

Adiós Carol. Adiós, diario.

Aquí cierro mi libro de broches dorados para no volverlo a abrir, según creo. Mañana seguro me dolerá la espalda■

M A R I A N O M A R E S C A

MOBY

Para Javier Maresca

—O quizás quiera que seas Mamá.

Moby volvió al desván y rebuscó en los armarios y en los baúles, en cajas amontonadas contra los rincones. Su inmenso cuerpo transpiraba autoridad en cada matiz de sus movimientos. Las manos, abultados finales de brazos blanquísimos, depilados, tomaban los objetos con prisa y los desechaban con desprecio. Cuando elegían, permanecían inmóviles —los dedos como herramientas de un cirujano sucio— los pocos segundos que los párpados de Moby se entornaban; aparecía entonces en su rostro una concentración histriónica que descargaba en los labios, violeta y aplastados como los de un pez muerto e imaginario. En pocos minutos, bajó cargado con un traje y un chal, una peluca, unas pantuflas celestes, unos zapatos de altísimo tacón, complementos como abanicos, un sombrero, un pequeño bolso de mano con incrustaciones de nácar en el cierre de concha, un pañuelo de encaje, una boquilla de marfil.

Lucas seguía en el mismo lugar y en la misma postura, escondido entre las varias generaciones de muebles acumuladas en la habitación, iluminado por los rectángulos encendidos de las cuatro estufas de gas. En aquel sillón tan teatralmente ampuloso, su cuerpo parecía un olvido: las piernas cruzadas se escondían en la oscuridad de debajo del asiento y dejaban a la vista sólo dos rodillas de matadero sobre las que el pantalón gris caía como un pudor conveniente. Transpiraba alcohol, el de esta noche y el de otros días, a horas menos obvias, durante muchos años. En el resumen de lo que había sido su humanidad seguía intacto, sin embargo, lo que Moby siempre temió y aún ahora evitaba, sus ojos tan puramente grises —«¿cómo no se han enturbiado desde entonces?»—, todavía capaces de enviar su indecisa mezcla de ausencia y

atención tirante. La copa de coñac era el centro de gravedad de su manera de estar allí: descansando la mirada en la lente superficie del licor, sus párpados dejaban ver el discreto esplendor rojizo de la irritación, la línea de los labios desaparecía hacia dentro; en ese gesto Moby aprendió a medir, hace años, la distancia entre su torpe agitación de siempre y el misterio reposado del silencio de Lucas, logrado sin el concurso de esfuerzos que a Moby le exigía cada decisión sobre sí.

—Baja un poco la cabeza para que te ponga la peluca. Le faltan mechones, pero todavía puedes ver el color: moreno de siesta. Único, ¿verdad? Moby te transformará, porque Moby tiene para ti algo muy especial. ¡Mira! —Era un traje de noche de satén negro, suspendido de dos tirillas destinadas a reposar sobre unos hombros—. No hay perlas, Lucía me ha dejado sin un mal pedrusco, lo que le valdrán a ella. Levántate. —Moby retiró la copa de las manos de Lucas y le ayudó a incorporarse. Al desabrocharle la camisa, Lucas tuvo una corta oportunidad de sentir algo de alivio; despojarlo de los pantalones fue, sin embargo, un fracaso a la altura de la excitación de Moby, que no pudo apreciar cualquier pequeño detalle de aquel cuerpo —«Dios mío, esto parece el paso del Descendimiento»— que, una vez vestido de negro, con la peluca acomodada y polvo de arroz en las mejillas, volvía a tener la copa de coñac cerca de sí, la misma pasividad sin entusiasmo, el tono de vida de un documental. —Yo tomaré agua, para acompañarte. ¿Sabes que no bebo nada, absolutamente nada? Deberías tomar el coñac en copa de champán, es lo que va bien con tu aspecto, champán y una permanente sonrisa. Pero no espero de ti ninguna de las dos cosas, ni te las voy a pedir, descuida. ¡Una sonrisa de Lucas! —Moby recordaba: el día en que Lucas entró en el Banco por primera vez, «hace dieciocho años, todavía era un hombre joven», y lo vio de lejos; el día en que oyó por primera vez su sorprendente voz, que esperaba oscura y fue débil, hosca y fue educada; las primeras tardes que, conscientes los dos de que los encuentros no eran fortuitos, Lucas aceptaba quedarse a tomar algún vino más, o algo más fuerte; recordaba el día en que Moby se encontró con los ojos de Lucas como si lo hubieran estado esperando, cuando Nati, con una alegría humilde, de amenazada, le dijo que se casaban y Moby, entre los cristales y las espaldas de la gente que llenaba el Banco, miró hacia donde estaba él; el único día en que Lucas se acercó a su mesa, cuando Moby recogía sus cosas y todos sabían que estaba despedido y Lucas le dijo que esta tarde se verían, nunca, recordaba Moby, tampoco esta tarde vio su sonrisa—. No tendrás ahí una foto de la boda, claro. No son cosas que se lleven encima...

—No fuiste.

—Desde luego. ¡Seguro que estuvieron todos!

—Hace mucho calor.

—La casa es muy húmeda, Lucas, aunque ahora está mucho mejor. Quedará bien, ya lo verás.

Moby había cambiado todo. Durante un mes fue durmiendo sucesivamente en las habitaciones que iba despejando de lo que consideraba indeseable y arreglando según un continuo brote de antojos. Ningún cuarto quedaba de forma que pudiera adivinarse su destino, porque cuando la casa estuvo terminada Moby usaba indistintamente cada una de las habitaciones para las mismas cosas o para las más dispares. El gabinete en el que se encontraban había sido cuarto de plancha antes, cuando la familia de Moby vivió allí los primeros años de postguerra y dio trabajo a hombres y mujeres del pueblo que luego fueron muriendo puntualmente; cuando el último de aquellos sirvientes de aluvión apareció tendido en una acequia, con la cara vuelta a la entrada de una topera, lo que quedaba de familia —Moby, su madre y su hermana— marchó a la ciudad. En el piso que tomaron no pudieron entrar los tres grandes espejos del cuarto de plancha, tres lunas verticales que eran las tres puertas de un enorme ropero.

—Pinté la madera alrededor de los espejos porque no quiero tanto blanco. ¿No odias los hospitales? Ese buró estaba en casa de mi hermana Lucía, pero conseguí traerlo. ¿Sabes que todos esos pequeños cajones están llenos de cosas? Las cartas que conservo, porque muchas las he tirado, mi pluma estilográfica y un tintero azul brillante, las fotos de la mili, tan extrañas, posavasos, cajas de cerillas vacías, mis novios de papel recortados de revistas, la barra de lacre que había en mi mesa en el Banco, nunca la usé y la cogí porque era lo único de allí que no me recordaba a aquella gentuza, y más cosas que ya verás, tenemos tiempo. ¿Estás cómodo? Ese sillón estaba en la alcoba de mi madre, las cortinas son del piso de arriba, del comedor princi-

pal. ¡Y todo lo he arreglado yo! En esta casa no ha entrado nadie desde que me vine a vivir aquí. Imagina lo que he trabajado, porque también me ocupo del huerto.

—Los focos...

—¿Los has visto? A ti debe gustarte el efecto, ya lo había pensado. Los enciendo las noches que tengo que hacer algún trabajo en la tierra. Cuando logré quedarme con la casa y el huerto, tenía una idea muy clara de lo que quería: conservarme pálido, estar cada vez más blanco y engordar cuanto pudiera, hasta alcanzar la redondez absoluta. De manera que no podía darme el sol, pero no podía prescindir del huerto porque tampoco quería meter a un hombre a trabajar. Nadie debe verme ya, Lucas, nadie excepto tú, la única persona que ha cruzado, por fin, el umbral de esta casa. Y así inventé lo de los focos. Recordé a alguien de los años de Madrid, después del escándalo del Banco. No era fácil, con cincuenta años, encontrar un trabajo. Pero en los bares, y desocupado, se conoce gente. Así salió lo del anuncio en televisión, yo anunciando un Banco, fíjate, y conocí a Antonio, una especie de chico de los recados que trabajaba en los estudios de cine. Era carne de presidio, pero con un aspecto magnífico. Me di cuenta de que todos los días robaba algo, y acabé siendo su cómplice. Le avisaba si venía alguien o inventaba recados para que alguno de aquellos estúpidos tuviera que estar lejos media hora o el tiempo que Antonio necesitara. Así que fui a Madrid. Yo daba por descontado que no podía seguir trabajando en aquellos estudios, pero sabía donde encontrarlo. ¿Sabes que apenas había cambiado? Imagino que tuvo que extrañarse un poco cuando le dije lo que quería, porque vete a saber lo que pudo pensar cuando me vio aparecer en la bolera. Pero lo hizo bien. Se buscó una furgoneta y fuimos de noche a los estudios. Yo esperé fuera y luego él me fue dando todo por una ventana: los focos, los cables, los pies... Lógicamente, quiso venir conmigo hasta aquí, pero no entró en la casa. Descargamos las cosas en el huerto y él esperó fuera mientras yo le preparaba una cena fría. Es de esa gente que nunca ha vivido en el campo, y yo creo que hasta pasó miedo con todos esos ruidos que se oyen de noche. Se fue y en dos horas hice la instalación. Las alambradas las puse después. El huerto nocturno me da todo, menos la carne. Una vez a la semana viene la hija de Lucía, la tonta que dejaron en el pueblo con no sé quién. Ella sacrifica animales y me los trae limpios y deshuesados. Tampoco entra aquí, me deja las cosas en la nevera que hay junto a la puerta de atrás.

En los últimos minutos, la atención de Lucas había derivado al principio de aquella rigidez en la espalda que anunciaba una nueva punzada de dolor en la nuca. Bebió de un golpe lo que quedaba en la copa y el trasiego del coñac logró atenuar la sombra del final que venía siguiéndolo. La nueva crisis pasó desapercibida a Moby, cuyo parloteo parecía destinado, más que al antiguo compañero de trabajo disfrazado ahora de Mamá espantosa, a un auditorio fantasmal sobre el que ostentara una autoridad indiscutible.

—Mi sobrina es muy extraña. Hay días que, después de dejar la carga de carne en la nevera, viene a sentarse en el tranco de la entrada principal y araña la madera de la puerta y empieza a gemir, me llama de la misma manera que te busca un animal, y eso me da mucho miedo. Me da miedo que un día se vuelva loca y que esa necesidad que tiene y que no sabe de qué es se le convierta en rabia y me mate a mí. Me pasaba igual con los pobres que se me acercaban por la calle a pedirme limosna, no podía mirarlos a la cara y aceleraba el paso porque temía que me hicieran algo brutal, una carnicería... Eso me echó de Madrid. Yo tenía ya mucha soltura para ciertas cosas, y conocía gente. Pero en los cines o en el metro, sobre todo en el metro, sólo con ver esas caras, aunque fueran de niños, empezaba a sudar y a temblar y tenía que volverme a la pensión. Todo puede ocurrir allí fuera, ¿verdad? ¡Pero eso ya no importa! Ahora, durante el día, duermo con las puertas y las ventanas atrancadas. No me levanto hasta que no es de noche del todo, y antes, en la cama, pienso bien lo que me voy a poner. La ropa es la mitad de mi vida. La otra mitad, mi arte, es la luna. Me visto según las fases de la luna. Cuando hay luna llena, busco lo más sorprendente, cada vez una cosa distinta. ¡Es fantástico! El cielo es mi espejo y me veo allí arriba, solitario y oyendo impasible los suspiros de todos los imbéciles de la tierra, redondo, pálido, manchado sólo de recuerdos... Te juro que enloquezco.

Cuando Lucas empezó a bajar desde la carretera hasta la casa de Moby, pudo oír al otro lado de los montes el eco de un primer trueno. Muy pronto estuvo la tormenta

encima de la vaguada donde estaban la casa y el huerto de Moby, y empezó a descargar un aguacero incontenible.

Moby se acercó a una de las ventanas del gabinete y miró hacia fuera. Cuando se volvió hacia Lucas, su gesto era radiante.

—¡Lucas, tengo una idea magnífica!

Encendió los focos del huerto y una luz intensamente azulada inundó el gabinete. Envuelto en ella, Lucas terminaba de ser una momia dolorida que giraba con dificultad el rostro hacia la ventana. Moby esperaba su entusiasmo, o al menos su aprobación; cuando Lucas pudo comprender de qué se trataba, intentó levantarse, pero se encontró sin fuerzas. Moby acudió a ayudarlo: primero lo levantó y luego, llevándolo cogido de los antebrazos, lo acercó a la ventana. La voz de Lucas se oyó delgada:

—Un puerto...

—¡Eso es, Lucas! Un puerto. La lluvia cayendo sobre los muelles y las barcas, el agua negra ahí al lado, como la noche, invisible pero oyéndose. Una sombra alejándose, la sombra de un hombre, un marinero. ¡Tú, Lucas!

Moby volvió al desván, tomado por una excitación creciente. Cuando bajó al gabinete, Lucas seguía cogido al alféizar, adelgazado en el contraluz. Moby le quitó la peluca y luego, como tantas veces había visto en el cine, deslizó sobre los hombros los tirantes del traje hasta que salieron de los brazos y el satén quedó a los pies de los dos como un charco de charol en el que parecían sostenerse ingravidos. Así pudo apreciar Moby la delgadez de Lucas; el dorso de su cuerpo le pareció la grandeza despalmada desde dentro de sí misma, un fardo de tiempo colgando inútilmente de un cuello sin vigor, el fiel documento de la tristeza contra la que él alzaba todos los días sus artísticas barbaridades. Logró convertir a Lucas en un marinero; le mojó el pelo y lo peinó hacia atrás, muy tirante.

—Acércame el tabaco.

Moby prefirió quedarse un poco retrasado cuando Lucas, todavía junto a la ventana, encendió el cigarrillo y el humo completó la estampa. Después, para desprender la primera ceniza, Lucas desplegó un gesto lento y solemne que empezó con un giro suave de la cintura para luego, mirando hacia atrás, hacia Moby, extender ligeramente el brazo, levantar el dedo índice sobre el cigarrillo, mirar su extremo encendido y bajar finalmente los ojos hacia el solar de satén que recibía la mancha tibia de la ceniza.

—Ayúdame. Quiero sentarme.

Esta vez, Lucas no pudo dar más de tres pasos seguidos y Moby tuvo que llevarlo en brazos al sillón. Algo había cambiado en Lucas, pero Moby no sabía si era una sonrisa aquel adelgazamiento de sus labios. Lo miró despacio antes de preguntarle:

—¿Por qué has venido?

—Nati murió hace... debe hacer quince días. Se ahorcó en el dormitorio.

—¿Me has querido alguna vez?

—Nunca.

—¿A algún hombre?

—No.

—... Nati era muy discreta. Todos tenemos nuestras cosas, claro, pero ella era una buena compañera. Estaba en el Banco como si eso fuera lo más lógico, o algo natural. El primer día que te vio entrar a trabajar y llegar a tu mesa envejeció de pronto, quiero decir que ese día el tiempo pasó por ella, por sus manos y por su peinado, como por primera vez, eso nos pasa a todos una vez en la vida. En seguida lo comprendí todo. Ella estaba pendiente de ti, pero sabía no molestarte. Imagino su despiste cuando le hablaras. Cuando tú dices algo, parece que antes has estado pensando la frase más corta. Así que ella tenía que saberse de memoria todas tus palabras, las del Banco, las de los buenos días y las de las buenas noches, las del cansancio y los saludos. Hicisteis bien en casaros. Y vuestra vida ha tenido que ser incluso bonita: ella podía aceptar que tú estuvieras días enteros callado y luego le dieras el calor —áspero, tímido ¿verdad?— de tus caricias. Conocerse sin darse explicaciones, necesitar a alguien sin más..., ¡qué bonito! Era lógico. Podías haber sido tú. Ella hubiera seguido yendo al Banco, de luto, y habría guardado bien tus cosas, dobladas y metidas en plásticos pequeñitos. Tú has venido aquí...

—El coñac.

—... para que yo hable y hable...

—Sí.

—... Toma tu copa.

—Hace mucho calor, Moby.

—No estás bien, Lucas, puedes enfriarte más aún. Tranquilízate. Yo te contaré historias. Historias de marineros, si quieres. O me duermo, como prefieras.

—No.

—Lucas, por favor...

En el tiempo que siguió, los dos guardaron silencio. A veces, Lucas parecía dormido, pero algún gesto —para fumar o beber— daba señal de una vida sin rastro de ansiedad. Cesó la tormenta y en la noche se oyeron, extraños como aparecidos, perros y búhos. En la confusión de Moby, una certidumbre empezaba a alzarse. Sin ocultarse de Lucas, bebió de la botella de coñac. Y cuando fuera, en el horizonte, hubo una primera franja violeta por la que el tiempo se abría paso, Lucas volvió el rostro al lado contrario de los espejos y de Moby. Moby no vio la señal de la última punzada en la nuca, pero sí el coñac derramándose desde la copa tendida hasta bañar, en el suelo ardiente de las cuatro estufas de agosto, los pies descalzos del marinero. Las cejas de Moby se enarcaron. Con una voz que no parecía la suya, dijo:

—Hemos hecho todo a destiempo.

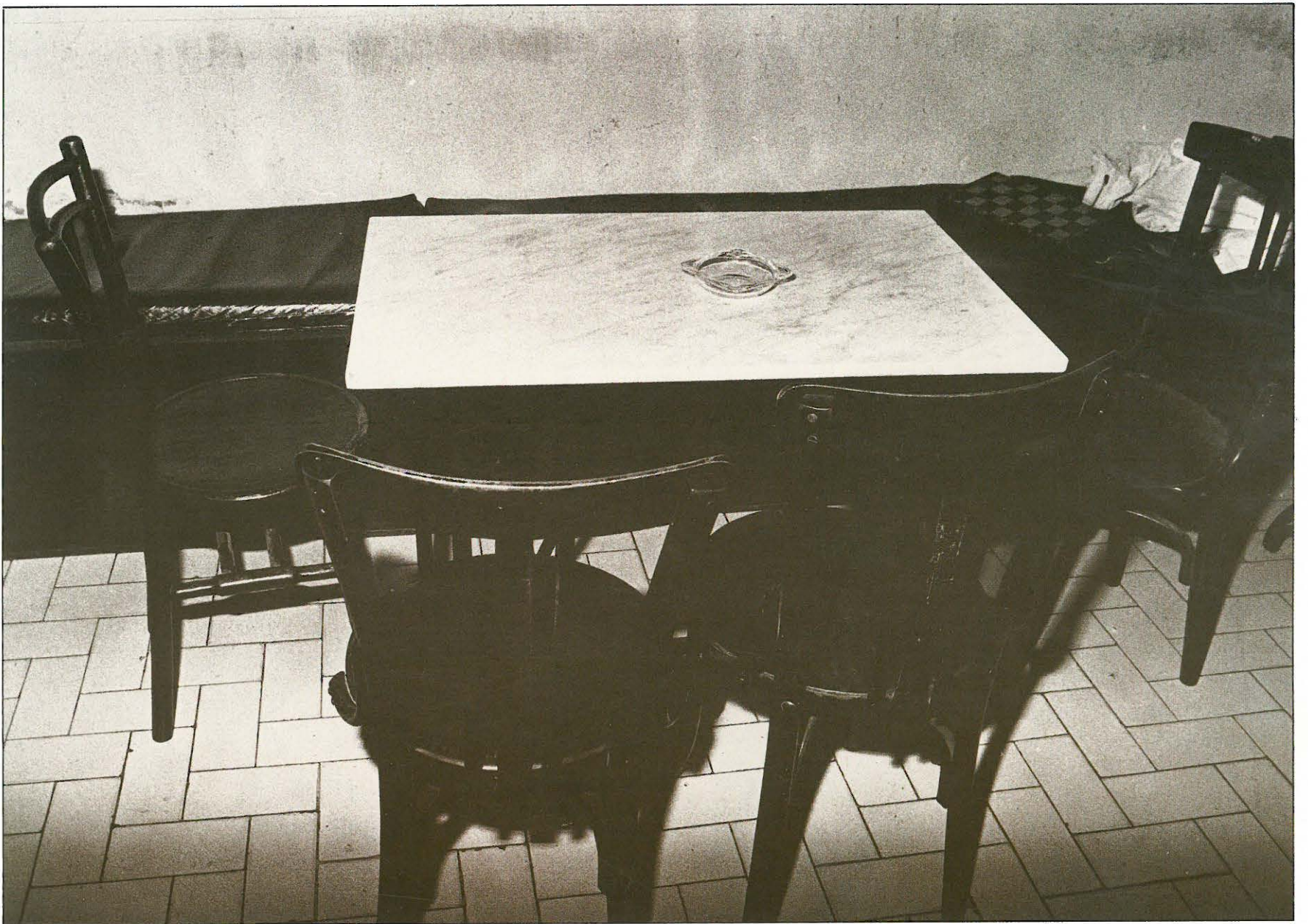
Mientras duró la noche, siguió sentado frente al cadáver de Lucas. A medida que la luz del día entraba en la casa, una sombra negra iba envejeciendo los ojos de Moby; inmóviles, sus manos eran muñones de trapo colgados de un propósito inútil. Cuando se levantó, no había en sus movimientos el menor rastro de feminidad. Fue llevando al gabinete todas las estufas de gas que ardían en la casa. Tomó del buró las medallas del colegio y eligió la más brillante para ponerla en el pecho de Lucas. Luchando contra el llanto, rozó con los suyos sus labios.

Trajo gasolina y roció todo, también sus cuerpos. Antes del fuego, miró a Lucas y musitó:

—En fin.

Fuera había terminado de amanecer. La llamarada se alzó sucia en un cielo que la lluvia había limpiado. Los restos del traje de Moby —cuatro enormes piezas de tul superpuestas, con un roto en el centro para sacar la cabeza— parecían granos de arroz quemado. El olor de la carne que ardía atrajo a una bandada de pájaros, que llegaban con el sol.

INVENTARIO de tabernas



Fotografías de Gilberto González

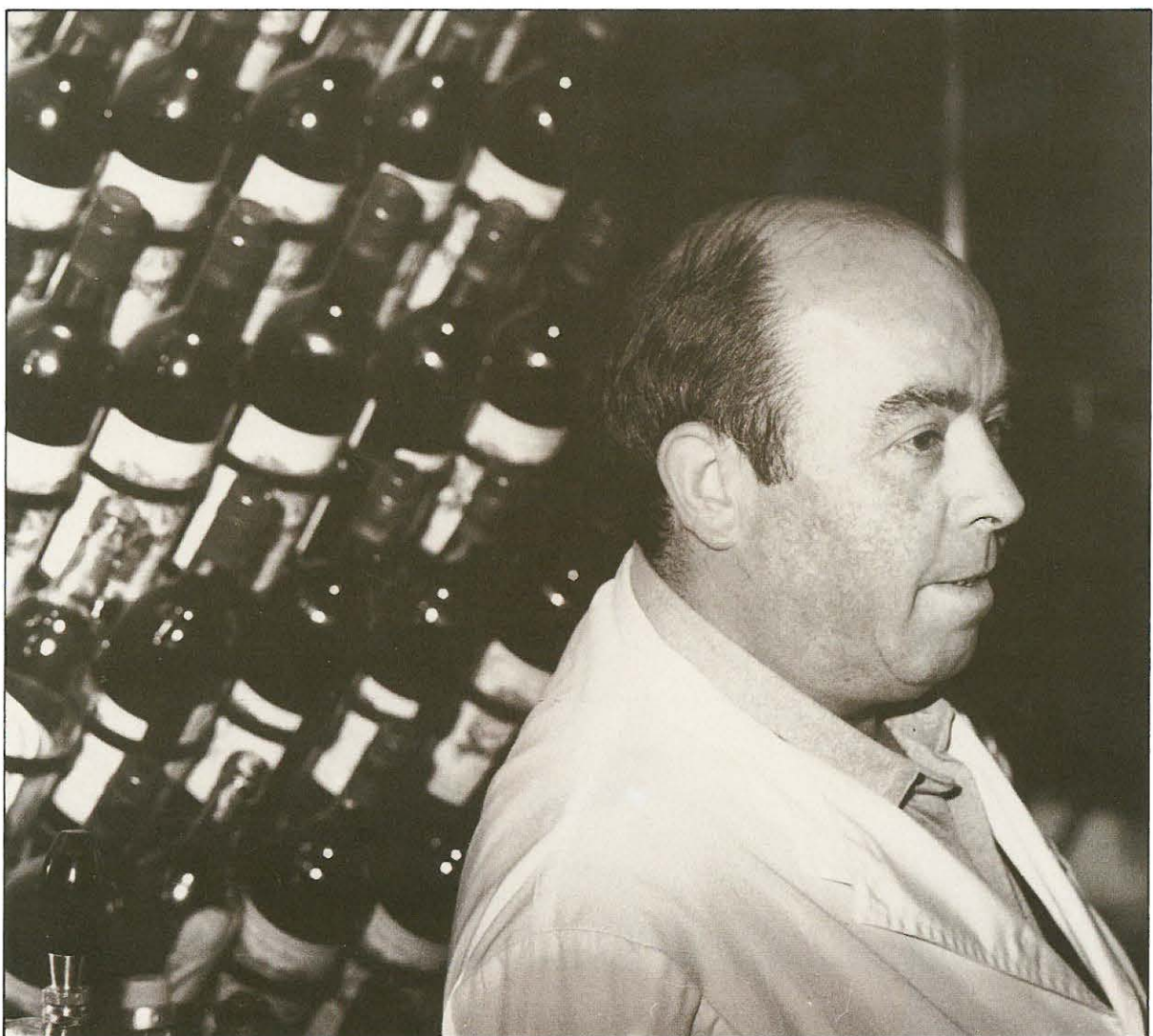
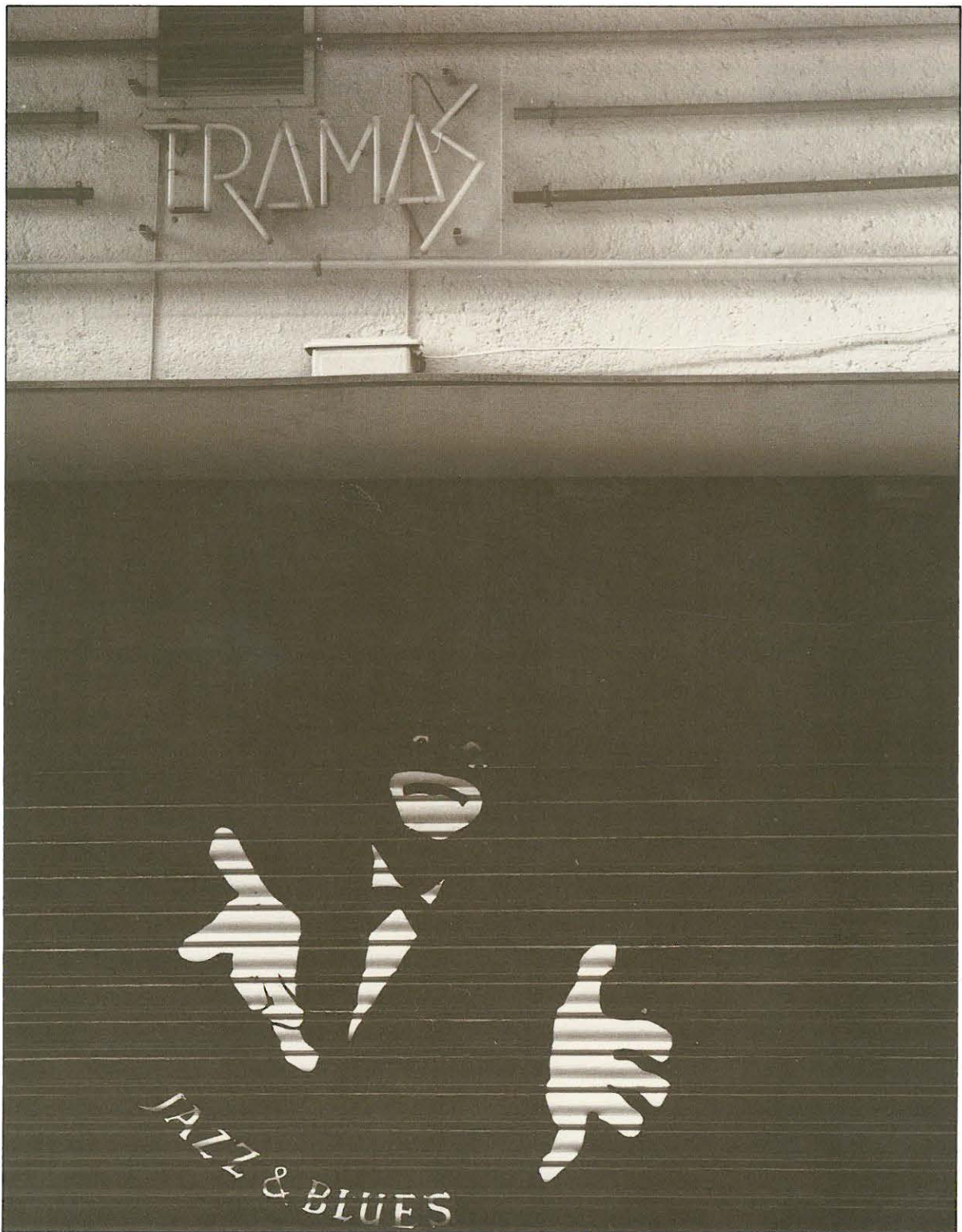


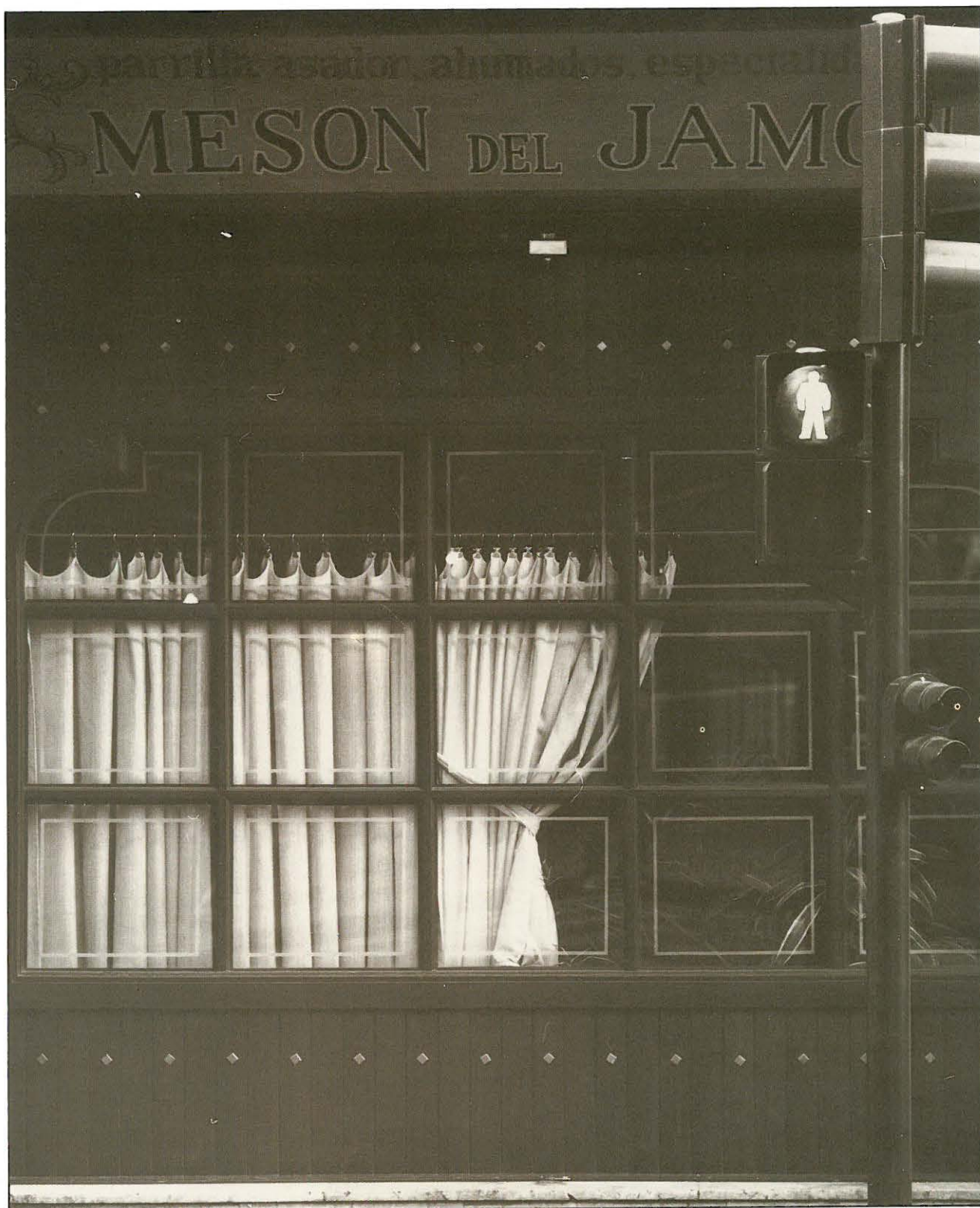
100	COMBINADO	90	SALCHICHÓN
100	ALCACHOFAS CON MAHONESA	65	CHISTORRA
65	ESPARRAGOS	90	SOBRASADA
65	" CON ANCHOAS	115	MORCILLA
75	VEGETAL DE LA CASA	70	- RACIONES -
95	ENSALADILLA RUSA	65	ESPAÑOLA CON PIMIENTOS
65	AFRICANO	80	MORCILLA CALIENTE
85	FOIGRAS	50	SALCHICHÓN CASERO
55	" CON PEPINILLOS	70	H RIZ REVILLA
70	MIGAS DE ATUN	70	MAGRETA CALIENTE
85	ANCHOAS CON FOIGRAS	115	ENSALADILLA RUSA
110	" CON SOBRASADA	115	L A IZA FRITA
110	ATUN TRONCO	100	JAMÓN SERRANO
115	MEJILLONES EN ESCABECHE	90	" YORK
70	SARDINAS EN ACEITE	60	QUESO MANCHEGO
120	ANCHOAS	90	" ROQUEFORT

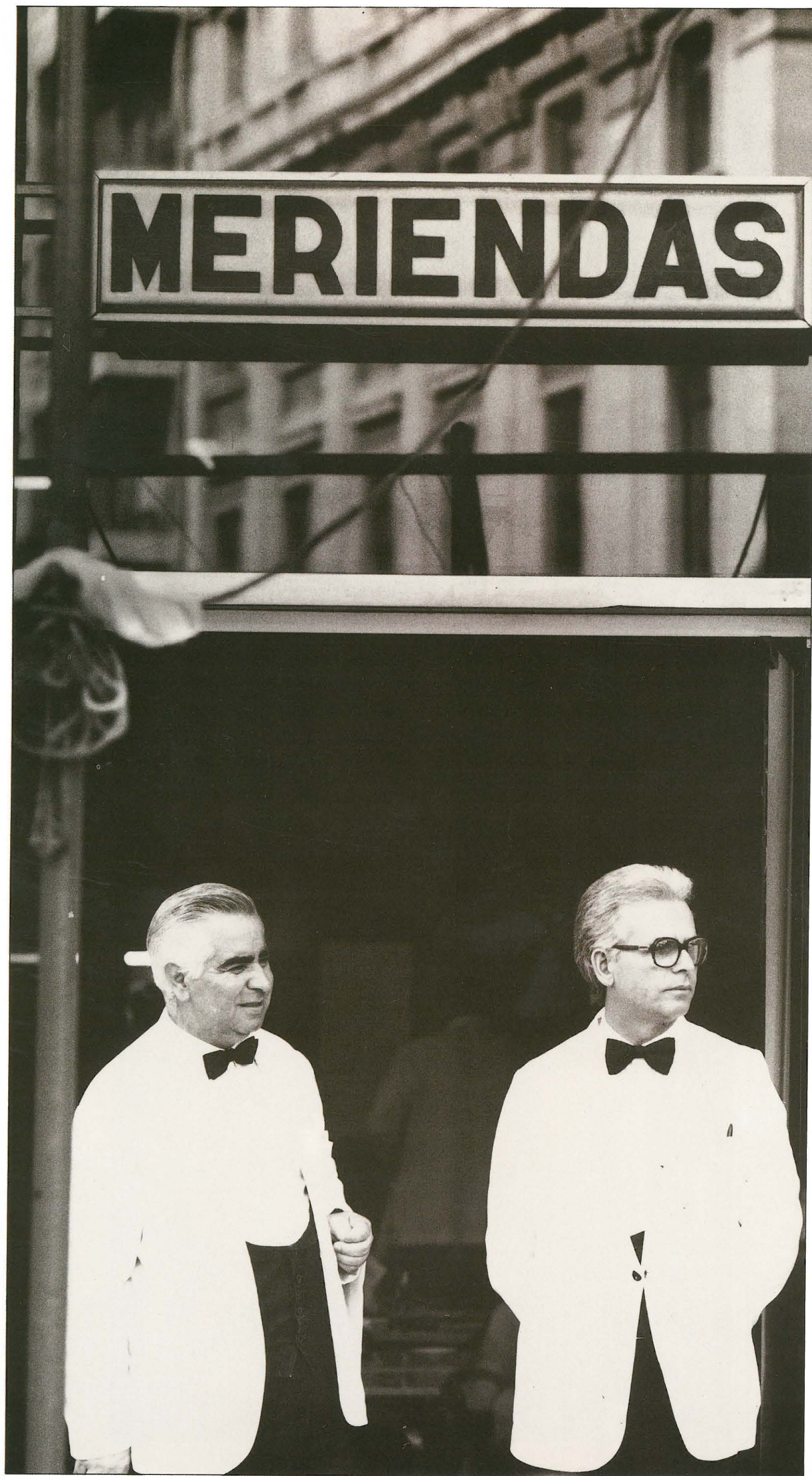


TAPAS VARIADAS

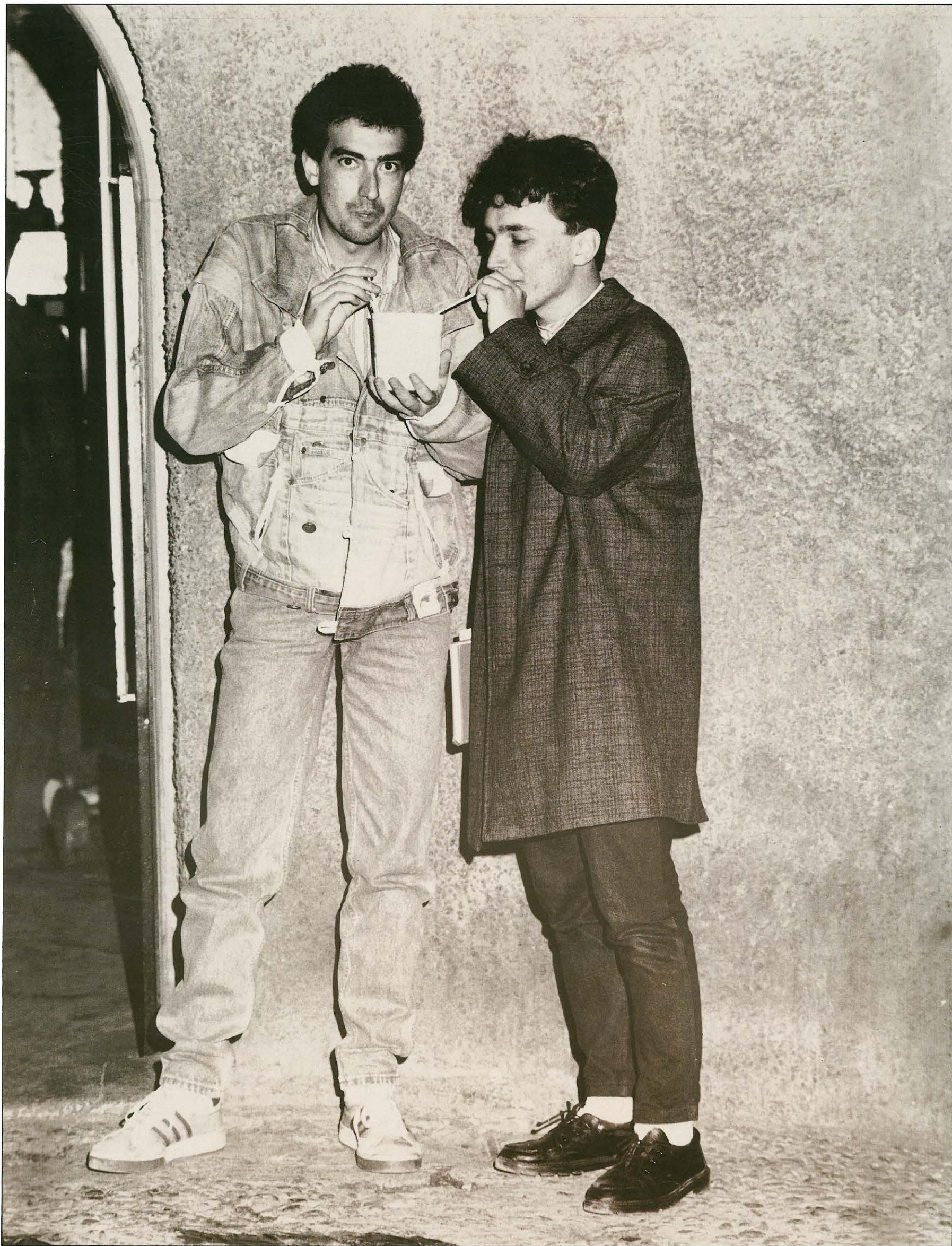






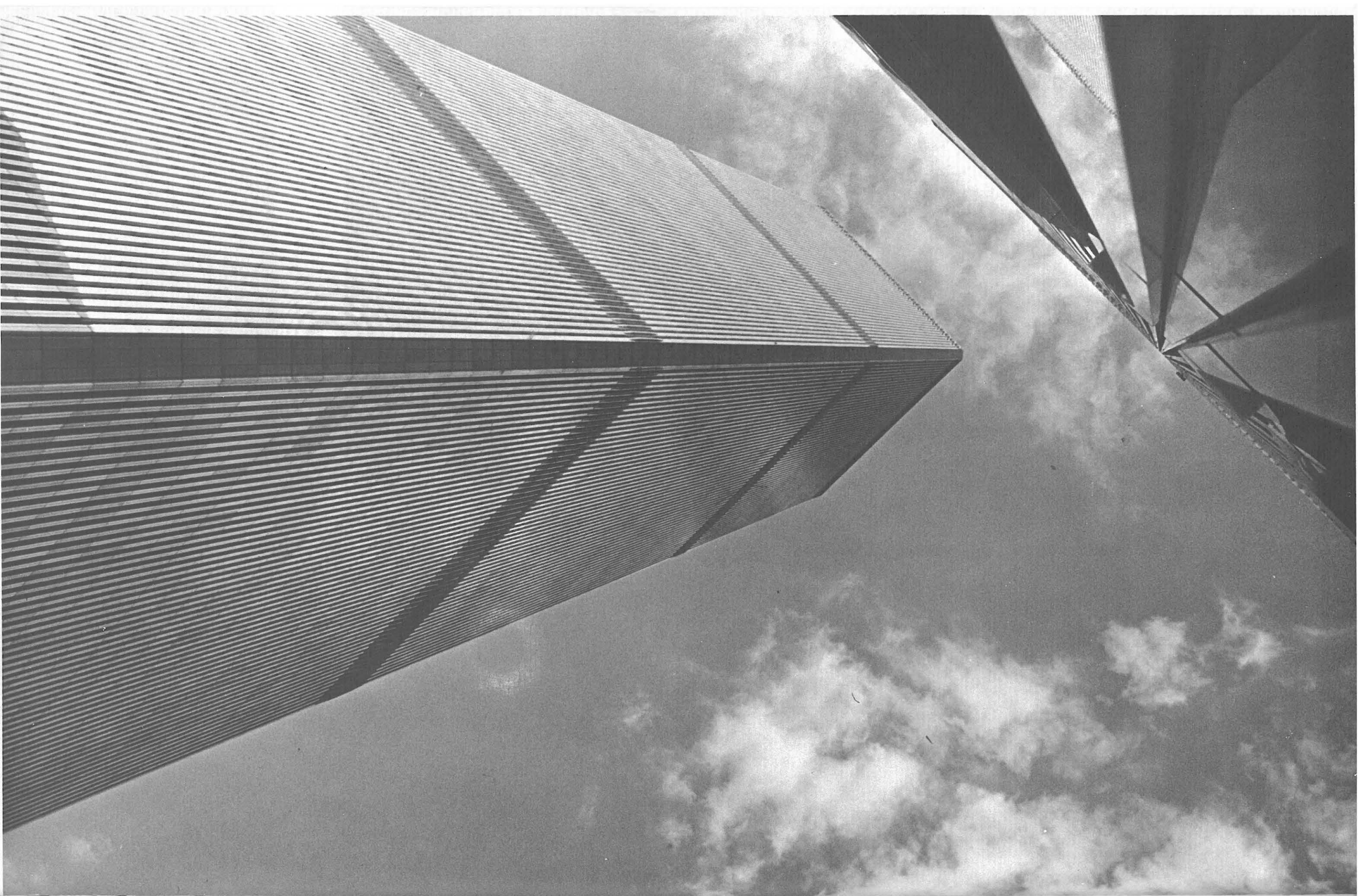






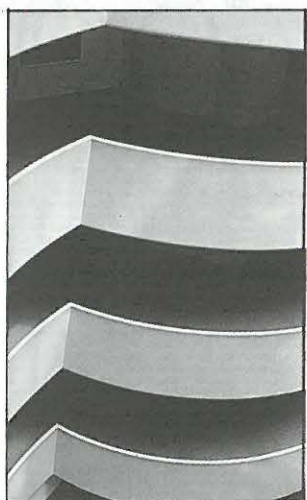
EL CURSO DE LOS ASTROS





EL CUARTETO DE ALEJANDRIA

UN LIBRO SENCILLO



En *La posmodernidad explicada a los niños* se reúnen diez cartas, escritas entre 1982 y 1985, que Lyotard dirigió a personas relativamente jóvenes. De ahí su tono didáctico en ocasiones y, también, el pretexto para un título que significa, de hecho, más cosas.

A través de estos textos Lyotard busca aclarar su situación; más exactamente, hay en ellos la intención explícita de disipar muchos malentendidos que, sobre todo a partir de la publicación en 1979 de *La condición posmoderna*, se han suscitado en torno a su pensamiento. Efectivamente, para muchos, su postura y otras semejantes se hacen sospechosas de enunciar un deseo, más allá de la mera constatación de un hecho. Lyotard hace, en la primera carta, un recuento de las acusaciones contra él dirigidas. La mejor exponente de todas ellas procede de Habermas y queda resumida en los siguientes términos: «Bajo el estandarte de postmodernismo, lo que quieren es desembarazarse del proyecto moderno que ha quedado inconcluso, el proyecto de las luces» (1).

Sin embargo, la vinculación de Lyotard con el acontecimiento de la posmodernidad tienen el carácter fundamentalmente notarial que definía la de Nietzsche con la *Muerte de Dios*: se trata, al fin y al cabo, de dos cuestiones estrechamente emparentadas. Nietzsche no decretó el deicidio, se limitó a dar cuenta de un acontecimiento en la cultura occidental, acontecimiento que aparecía como independiente de su propia valoración del significado de los ideales trasmundanos, por muy negativa que fuera ésta. En el caso de Lyotard no se da este segundo elemento, su valoración del proyecto moderno no presenta la virulencia crítica de la genealogía nietzscheana; por ello es difícil comprender la acumulación de denuncias que, partiendo de la idea de que se trata de liquidar el proyecto moder-

no, tratan de poner en evidencia el carácter supuestamente neoconservador del discurso sobre la posmodernidad. Todo esto obliga a recordar lo que Freud, en 1915, escribiera en las *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* acerca del escándalo que la buena conciencia europea sentía en aquellos momentos ante los horrores de la guerra en las trincheras: a la pregunta ¿cómo hemos caído tan bajo?, sólo es posible responder recordando que, en realidad, nunca nos habíamos elevado tanto como nos hacemos la ilusión.

En Kant, uno de los padres del proyecto moderno, si estaba claro el carácter de *ilusión trascendental* de reconciliación final que se proponía; pero en otras versiones, a partir de Hegel, ese aspecto ilusorio es enmascarado y la identidad de la realidad con la racionalidad ideal pasa a ser tenida como algo de cuyo cumplimiento efectivo no cabe dudar. La garantía de esta creencia ha corrido a cargo de los grandes metarrelatos históricos que han dotado de sentido la representación del mundo para la conciencia occidental en los dos últimos siglos. Pero la fuerza de tales instancias ha cesado. En parte, Lyotard hace hincapié sobre ello en varias de las cartas, refutadas por el propio curso del acontecer histórico: «Kant sabía también que esta ilusión se paga con el precio del terror. Los siglos XIX y XX nos han proporcionado terror hasta el hartazgo. Ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable» (2).

Para Lyotard no tiene sentido afirmar que el proyecto moderno corre el peligro de ser olvidado o abandonado (y mucho menos por causa de un trabajo ideológico, suyo o de otros). Por el contrario, se trata de tomar nota de su fracaso y de pensar a partir de éste.

En este punto cambia sensiblemente la dirección de la polémica. Junto con los restos del linaje moderno, hay entre los *niños* a los que la explicación se dirige otros tantos representantes de las tendencias jubilosamente posmodernas. Ya se ha sugerido que la posición de Lyotard no coincide tampoco con la de quienes dan por absolutamente enterrados los fines del proyecto moderno.

La cuestión queda particularmente bien iluminada en los pasajes del libro que se ocupan de las vanguar-

dias artísticas. Ahí encontramos, por ejemplo, una clara negativa a suscribir la paralización del proyecto de la Bauhaus en arquitectura o el rechazo del eclecticismo, que es calificado de grado cero en la cultura general contemporánea. Frente a ello, Lyotard reclama explícitamente la continuación del trabajo de las vanguardias históricas, a las que acaba considerando como mejor exponente de su concepto de posmodernidad y de la tarea que éste implica: reelaboración, *anamnesis*, revisión crítica de los propios presupuestos de la modernidad. Porque lo posmoderno, para Lyotard, forma parte de lo moderno en este preciso sentido; un momento de reflexión sobre el propio proyecto en la medida en que éste se ha mostrado como insuficientemente elaborado: «si abandonamos esta responsabilidad con seguridad nos condenamos a repetir sin desplazamiento alguno la *neurosis moderna*» (3). El riesgo lo halla Lyotard más en la posibilidad de repetir que en la de olvidar.

Por lo demás, el destino no parece depender demasiado de la reflexión o de la experimentación estética; el cambio de decorado hacia una sociedad complejizada por el desarrollo tecnocientífico es descrito, en un tono nada entusiasta pero tampoco apocalíptico, como irreversible. El nuevo siglo se está estructurando según una lógica que no coincide idealmente con las expectativas humanas. Lo único que cabe es tratar de instalarse en él buscando las opciones adecuadas para, de ser posible, no abandonar demasiadas cosas en el traslado. ■ IGNACIO MENDIGUCHÍA.

Notas

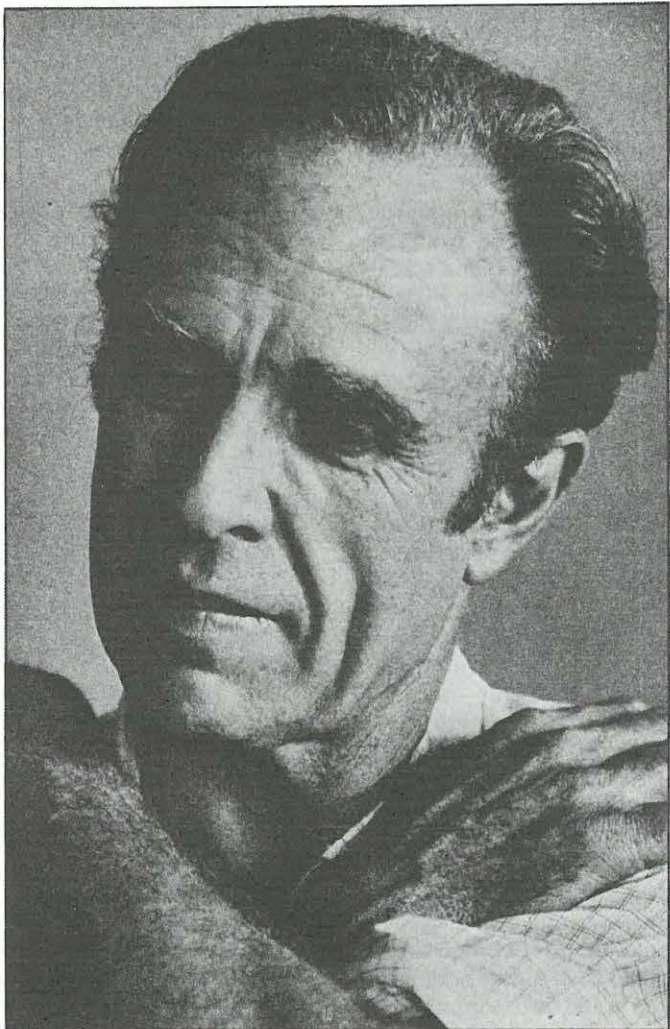
(1) Jean-François LYOTARD, *La posmodernidad explicada a los niños*. Gedisa. Barcelona 1987.

Respuesta a la pregunta ¿qué es lo posmoderno?, p. 12.

(2) *Ibid.* p. 26

(3) *Ibid.* Nota sobre los sentidos de *post.* p. 93.

EL SACRIFICIO DEL MUSICO DE JAZZ



Abstente lector cobarde, o mejor ponte una máscara y lánzate a la huida, todavía tienes tiempo, aún no se sabe si la policía sospecha que la sirena previene al fugitivo. Pero no te moviste de la línea de salida, sólo prolongaste el acorde, embustero, soñar con barcos desde la ventana es más atractivo y libre de molestias.

Desde luego, no esperabas llegar a Venecia después de tanto vagar por las calles de Buenos Aires, buscándola, en el Packard, como Rodolfo Valentino, *El Sheik*, te acordarás, a través de la tormenta de nieve y las curvas de la montaña rusa y el lago encantado...

Seguro que no es feliz con ese tipo, un escapado del Open Door que se piensa que el límite del Universo se puede encontrar en una casa que soñó en el Berlín Este, cuando era aprendiz de electricista, *amateur*, cochino pedante, antiguo profesor de Literatura, seductor de alumnas del Liceo. Imposible desembarrar este carro.

Y ya sabes, las mujeres no se cansan nunca de bailar, ni se confunden en los sueños, incluso son capaces de inventarse trucos para no llorar cuando pelan cebollas, malditas, se disfrazan.

Siempre pensó en volver

a sus brazos, pero como ambos eran personas razonables, a fuerza de conversaciones francas llegaron a la ruptura. Entonces fue que apareció aquel falso diablo, inexperto timador chapado a la antigua, y le propuso la venta de su alma. No tuvo ningún inconveniente, buscó el número del doctor en la guía y se presentó a la cita:

—«Bien. Le haré el planteo inevitable. ¿Qué razón me da para que le alarguemos la vida?».

Los primeros síntomas fueron enseguida evidentes, se enamoró de su enfermera perdidamente, como un pibe recién operado de apendicitis. Lástima que el elixir sólo le devolviera el deseo.

Te imaginas dónde estará ahora, en una casa de baños turcos de mala fama, o en un balneario, estilo morisco, en el sur de Francia; por teléfono no parece la misma, y ya que más da que te pasen cosas si no se las, podés contar.

Hace rato que se viene oyendo algo en el piso de arriba, seguro que no te atreves a mirar, pero por si acaso, en ciento setenta y dos páginas tienes la llave de la conducta. Abre la puerta. ■ ROSARIO ALONSO.

Adolfo Bioy Casares. *Historias desafortunadas*. Madrid, Alianza Tres, 1986.

NECESARIAMENTE ASI

UNA VERDAD CAMUFLADA



Aunque en los poemas de JN la realidad aparezca rodeada de un clima transparente, no es cierto —creemos— que desde las líneas de *Un aviador prevé su muerte** se nos proponga asumir como veraz (o verosímil) la unívoca existencia de un mundo claro, obvio, exento de confusión; nos parece más bien que lo que se nos propone es precisamente la observación de aquellas situaciones que, por su frecuente presencia en nuestro entorno y habiendo perdido —total o parcialmente— su valor originario, rebosan ambigüedad y desorientan siempre: pensemos en los poemas titulados «Lolita» y «Fuera del mundo». Amigüedad y desorientación contenidas pues se intuye con exactitud cuál es el sentido apropiado de lo que se nombra y qué grado de desorientación puede ser admitido. Por eso muchas veces la mirada que se nos propone conlleva inevitablemente un análisis, en apariencia rápido y casual, cuyo objetivo más evidente quizá consista en el vago deseo de restituir a las cosas aquello que les pertenece; pero el convencimiento de que dicha restitución es posible, necesaria o deseable, no es firme: primero, porque la mayoría de los asuntos que retienen la atención de JN se localizan en el territorio de la memoria y es improbable entonces que puedan repetirse; segundo porque las tareas de restitución se nos revelan desproporcionadas al tenerse que llevar a cabo en un contexto en el que la muerte ha sentado sus dominios: recordemos los últimos versos de «Viernes por la tarde» («Parecerá la vida / una muerte mimosa y asumida»), «Plano de fumadores» («... Soy yo, y era verano. / Nuestra muerte tomaba una cámara lenta») o «Lo fatal» («...La muerte / así de dulce brinda naípe a los jugadores»); y son sólo ejemplos casi tomados al azar.

El análisis del que hablamos se ejecuta pues sin convencimiento, pero sí con el entusiasmo que da estar convencido de la certidumbre de los resultados: de ahí la transparencia en la que flotan, el rumor inapreciable que abriga cada uno de los poemas. Conviene de

este modo, antes de proseguir, fijarse al menos en dos o tres constantes de esos resultados a los que nos hemos referido: por un lado hay que reparar en el silencio perturbador que impregna todo lo que recoge JN en sus composiciones; sólo excepcionalmente (por ejemplo, en el poema «La dulce vida») el silencio se rompe para dejar libre el camino a la *banda sonora* que falta de manera obsesiva, pero imperceptible, en las páginas de *Un aviador prevé su muerte*. Y decimos *banda sonora* porque la lectura de este libro nos recuerda a veces la contemplación que hacemos en la fachada de un cine de los fotogramas que tan sólo hace un momento se movían en la oscuridad de la sala. Y en este mismo sentido se debe destacar el uso de la luz que JN nos ofrece: baste citar «Tregua extinguida, Principio» y «El viajero» para ver cómo las cosas muestran la precisión de sus contornos, es decir, de sus limitaciones, gracias a la acción azarosa de luces y de brillos. Pero, ya lo hemos dicho, esta transparencia sirve fundamentalmente para percibir con claridad lo oscuro del designio que nos obliga a permanecer indefinidamente en una zona llena de aburrimiento y tedio, apreciación que JN nos expone en el penúltimo poema del libro:

«así de oscuro el tedio,
bajo el influjo blanco / de
un domingo de nubes, / os
alarga la vida»

Constatemos por último el riguroso despliegue formal de estos poemas, la exactitud léxica, la aliteración concisa en el momento justo, la obligada sencillez de la sintaxis, la rima imprescindible que aparece sin hacerse notar, la estricta distribución de los acentos, la infalible utilización de imágenes derramando nostalgia. Todo esto nos hace ver que cuando en abril pasado el Premio Nacional de la Crítica correspondió a este libro las cosas tenían que ser necesariamente así: no podía ser de otra manera.

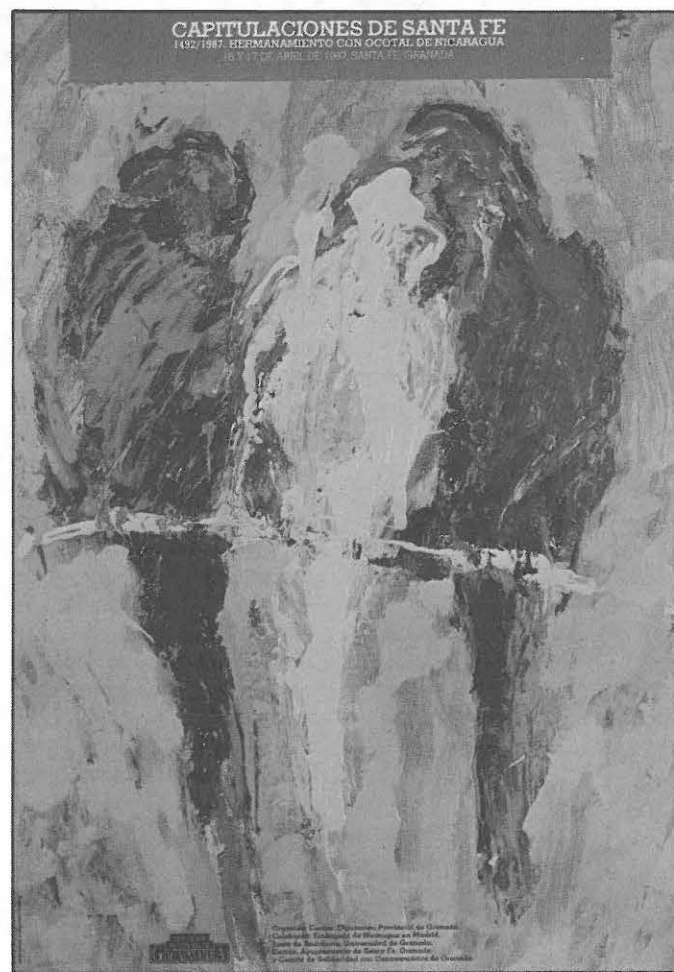
Volvamos a leer el libro ahora y deseemos a su autor un futuro repleto de sabores, una mañana llena de sabiduría. JOSÉ CARLOS ROSALES.

Justo Navarro, *Un aviador prevé su muerte*, Colección Maillot Amarillo n.º 9, Diputación Provincial, Granada, 1986.

Muy afortunado se sintió Cristóbal Colón al descubrir que los pobladores de sus nuevos dominios no eran negros, ni tenían el pelo rizado, ni frecuentaban el trato con más de una mujer, porque ese lujo carnal pertenecía solamente a personas reales. Y así se apresuró a exponérselo a los Reyes Católicos en sus primeros informes como buena noticia para la cristiandad, ya que ser blanco y de pelo dócil suponía distancia de los negriscos demonios indígenas del África y no tener abundancia de esposas demostraba mejor natural que el de los recién vencidos musulmanes de Granada. Los problemas vinieron después, cuando América no resultó el paraíso colombino, sino un campo abonado para las cuadrillas de notarios, clérigos guerreros, buscadores de fortuna, encomenderos y demás oficios coloniales.

La mejor vía para hacer negocio estaba en el encubrimiento, no en el descubrimiento; la duda sobre la existencia de alma y razón en los indígenas era a secas la duda sobre el derecho a la existencia, es decir, la existencia de seres diferentes. Buena parte de la tarea política estuvo encaminada a encubrir más que a descubrir, a negar lo diverso. Así que desde entonces América es una asignatura pendiente para los españoles que se ven en la obligación de festejar el aniversario de un evento que sólo se puede festejar por ser exactamente lo contrario de lo que fue, una conmemoración del pasado que sólo tiene sentido en cuanto futuro.

¿Y yo qué digo del Quinto Centenario?, se habrá preguntado más de un obligado articulista o algún director de revista decente. Dejando a un lado la oportunidad que se le ofrece a los alcaldes dispuestos para cortar cintas de protocolo y darle lustre a sus instituciones, la respuesta es necesariamente difícil y resulta molesto ver a tanto mediocre con el *noventaydos* en la boca sin el más mínimo asomo de duda en los labios. Pues bien, los que han tenido el corazón suficiente para dudar hasta ahora, ya no hace falta que duden, porque Eduardo Galeano acaba de publicar un libro de artículos bajo este título sugerente: *El descubrimiento de América que todavía no fue*. Celebramos el descubrimiento que no fue, ese que se quedó más allá del encubrimiento, el viaje que respeta la diferencia. No se trata de un problema de leyenda negra; mientras haya un imperio que cinco siglos después se está portando peor que nosotros, ningún español debe sentir vergüenza. Los problemas de la raza quedan sólo para los que suponen que aquello fue un asunto de raza. En realidad, nues-



tros conquistadores se limitaron a hacer allí lo que habían visto que se hacía aquí, negar la existencia de todo lo que no se amoldaba a las sagradas normas del Cardenal Cisneros, no importa si judíos, moros o gitanos.

Pensar en América es tanto como pensar en nosotros, por eso resulta tan difícil y tan asignatura pendiente. Vamos a dejar, que sea un latinoamericano, Eduardo Galeano, quien pase la consigna de que estamos celebrando el descubrimiento que no fue. ¿Maneras de hacerlo? Los capítulos de su libro pueden servir de guía, sobre todo si nos damos cuenta de que la situación de los países hispanoamericanos parece resumible en dos estados: la dictadura o la libertad conquistada que tiene que defenderse de provocadores internos o externos. ¿Qué opinión tenemos los españoles del exiliado latinoamericano, ese mismo hombre que de niño aprendió a cantar las canciones de los republicanos españoles que cambiaron de domicilio para seguir viviendo? ¿Qué opinión nos merecen la falta de respeto frecuente a la independencia política y económica de los hispanoamericanos? Parece como si quejarse fuese cosa del tercer mundo y a veces tenemos miedo de que nos confundan. Otro viaje, otras alforjas, otras carabelas para llegar a tierra: pero vamos a ponérsela por una vez delante de la vista.

Eduardo Galeano también habla de literatura. La celebración del Cuarto Centenario, en 1892, tuvo al menos la virtud de darle la ocasión a Rubén Darío para que viniese a España como delegado nicaragüense y armase la que armó.

Presumiblemente esta vez no venga ningún Rubén Darío, pero al menos nosotros tenemos la oportunidad de reflexionar sobre las diez mentiras que constantemente se repiten respecto a la literatura hispanoamericana. Según Eduardo Galeano, estas diez mentiras son: 1) Hacer literatura consiste en escribir libros. 2) Por cultura se entiende la producción y el consumo de libros y otras obras de arte. 3) La cultura popular reside en las tradiciones típicas. 4) El escritor cumple una misión civilizadora. 5) Una verdadera democracia es la que garantiza la libertad de expresión a los artistas. 6) No puede hablarse de cultura latinoamericana, porque América Latina no es más que una realidad geográfica. 7) La gran tarea de la literatura latinoamericana consiste en la creación de un lenguaje. 8) América Latina tiene una naturaleza exuberante: su literatura, por lo tanto, es barroca. 9) La literatura ayuda también a transformar la historia. 10) La literatura política trata temas políticos, la literatura social temas sociales.

En fin, entre estas diez mentiras se encuentra camuflada una verdad. El lector avisado que la encuentre habrá cumplido ya su compromiso con el Quinto Centenario. ■ LUIS GARCÍA MONTERO.

Eduardo Galeano, *El descubrimiento de América que todavía no fue y otros escritos*, Laia, Barcelona, 1987.

De la literatura africana lusófona, de una cultura tan vasta y compleja como la de Angola y Cabo Verde, la de Guinea-Bissau y Mozambique, la de Santo Tomé y Príncipe, ex-colonias portuguesas que sólo en 1975, después de casi cincuenta años de dominación, proclaman en la lengua del colonizador su propia independencia y que utilizan dicha lengua para construir su realidad nacional; de esa literatura resulta aquí imposible ofrecer un cuadro completo. Es imposible también detenerse en consideraciones sobre los diversos procesos de aculturación que han caracterizado a estos países y las distintas culturas que de ellos han derivado. El que en las islas de Cabo Verde y Santo Tomé se haya formado espontáneamente un registro lingüístico propio —la lengua criolla— originado de la fusión de los colonos portugueses con los pueblos africanos, desarraigados de sus territorios y transplantados a aquellas tierras despobladas, constituye una de las peculiaridades culturales de estas dos naciones. Pero sobre este tema volveremos en otro momento. Me limitaré, pues, a una breve y esquemática exposición que, a grandes rasgos, enfoque los momentos más significativos y a las figuras más determinantes que contribuyeron a modificar el cuadro cultural y político de estos territorios, que con eufemismo el régimen salazarista había dado en llamar *Territorios de Ultramar*.

Por otra parte considero que cualquier indicación, por breve que sea, contribuye a despertar en España, como en Italia, el interés por estas culturas que otros países desde hace tiempo han empezado a estudiar y divulgar. Recuerdo que en los años 60 hubo un reconocido interés por la suerte de estos países, un animado fervor en torno a las figuras representativas de la lucha de liberación: Agostinho Neto, Mário de Andrade, Costa Andrade; hombres todos ellos unidos por una intensa actividad literaria. Sus nombres y sus obras empezaron a aparecer en algunas de nuestras antologías de literatura africana: *Letteratura negra*, a cargo de Pier Paolo Pasolini y Léonard Sainville (Editori Riuniti, Roma, 1961) y *Poesía africana di rivolta*, a cargo de Giuseppe Tavani, con unas consideraciones finales de Mário de Andrade (Laterza, Bari, 1969).

Los primeros textos literarios en lengua portuguesa que tratan de África se remontan al siglo XVI, testimonio de un colonialismo emergente en el Continente Negro. Se trata de obras de carácter político, geográfico y etnológico. De 1453 es *Cronica da Guiné* de Gomes Eanes de Zurara; de 1594 *Tratado dos rios da Guiné* de Alfonso Alvares, nacido en Évora pero de origen caboverdiano y, quizá por este motivo, considerado el primer autor africa-

no que escribe en una lengua europea. Pero sólo desde finales del siglo pasado se puede hablar de literatura disfrazada con los colores locales del Continente africano; una literatura, como quiera que sea, circunscrita a Angola ya que en las demás colonias aún no se habían creado las condiciones culturales suficientes para el desarrollo de una actividad literaria. A principios de nuestro siglo y dentro de la continuidad de una literatura colonial centrada en el mito del colonizador, totalmente incapaz de penetrar en la realidad africana, anticipadora de ese filón espectral que va a ser la literatura oficial del Imperio, se registra el nacimiento de una literatura de denuncia. El escritor Castro Soromenho, mozambiqueño de origen, con las novelas *Terra morta*, *Viragem* y *Chaga*, introduce por vez primera en la narrativa angoleña una visión abiertamente anticolonialista. Como quiera que

sea, en los años 30, con la aparición de la revista caboverdiana *Claridade*, germina la literatura regional cuya influencia no tardará en sentirse en Angola incluso y en Mozambique. Jorge Barbosa, cuyo nombre aparece en el comité de redacción de la revista, en sus colecciones poéticas *Arquipélago* y *Ambiente*, dirige su atención al drama social en que vive el hombre caboverdiano obligado a aislarse, a pasar hambre y a emigrar como única salida para sobrevivir. Sin que se pueda hablar aún de una ruptura completa con los arquetipos literarios europeos y sin que ello signifique ni mucho menos una actitud anticolonialista, a partir de ahora se va a poder hablar ya del final de una literatura «en África» y del nacimiento de una literatura «de África».

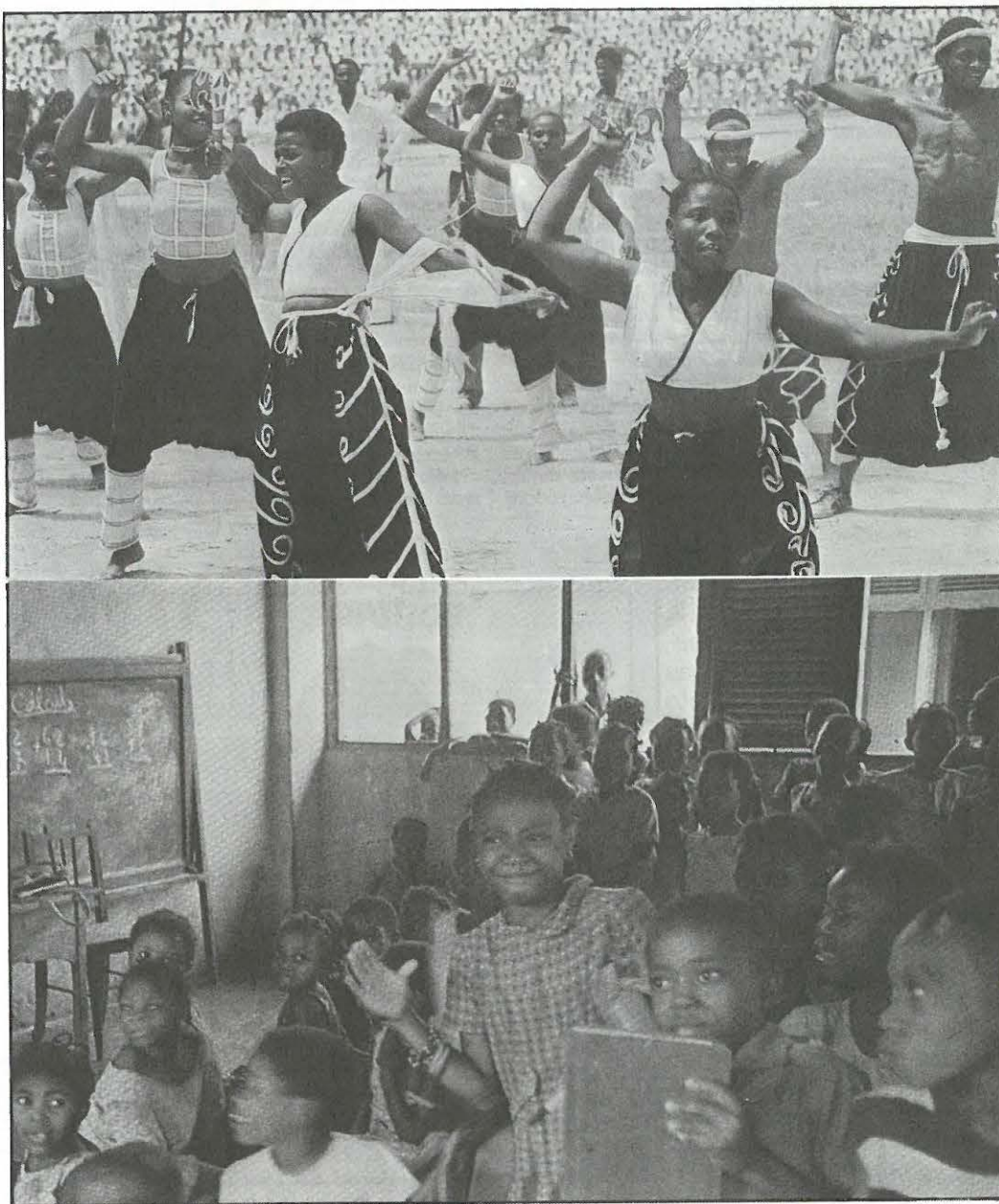
Los sentimientos regionalistas que se van afirmando poco a poco en todo el África lusófona se tradujeron durante los años 40 y 50 en

sentimientos nacionalistas, que fueron alimentando las actividades políticas clandestinas y sobre los que se va a afirmar una literatura militante. Además de presentar algunas afinidades con el neorrealismo portugués emergente en aquel entonces, son filtraciones directas del modernismo brasileño que entre 1915 y 1945 reclamaba una independencia cultural, lingüística e intelectual para su propio país. Al nacimiento de nuevos movimientos culturales, de una vanguardia ideológica y literaria, reformista y protonacionalista, activísima sea en la Metrópoli como en los territorios africanos, contribuyeron numerosos escritores. Son poetas y novelistas, negros, mestizos y blancos (estos últimos considerados escritores africanos con todas las de la ley, al estar integrados en un persistente replanteamiento cultural que sigue aún hoy siendo activo; es el caso del escritor

angoleño Luandino Vieira), los cuales se prestan con todo su empeño a la divulgación de una nueva cultura. Siguiendo el ejemplo de Leopold Sédar Senghor y de su *Antologie de la nouvelle poésie noire et malgache de langue française* (1948) (aunque las teorizaciones sobre la «essence noir» expuestas por Sartre en el prefacio de *Orphée noir* fueran ya desde entonces diametralmente opuestas), empieza a surgir con visos tipográficos mucho más humildes, una serie de antologías poéticas. En 1950 se publica en Luanda *Antologia dos novos poetas de Angola*, promocionada por el Movimento dos Jovens Intelectuais de Angola. El lema será: «¡Vamos descubrir Angola!» Al año siguiente sale en Lisboa, bajo la égida de Casa dos Estudantes do Império, una nueva antología colectiva con el título de *Poesia em Moçambique*. En 1953 Mário de Andrade, junto con el poeta de Santo Tomé Francisco José Tenreiro se hace cargo de la edición de *Caderno da Poesia Negra da Expressão Portuguesa*, primera antología de la literatura del África lusófona. Todavía en 1953 un periódico de Mozambique, *O Brado Africano*, empieza a publicar las poesías de Rui Nogar, Orlando de Albuquerque, Marcelino dos Santos y José Craverinha. La imagen de la *Madre-Africa*, de la *Madre-Negra*, que se repite en la poesía de estos escritores, se erige como símbolo de amor y exaltación de su propia tierra. Se funden en ella los recuerdos de la niñez, de la fraternidad racial, de la identidad étnica y cultural. En sus versos el sentimiento de amargura y desilusión va acompañado del orgullo racial. De 1963 es la antología *Poetas de S. Tomé e Príncipe*, a cargo de Alfredo Margarido. Gracias a estas publicaciones y a la aparición de numerosas revistas culturales: *Mensagem*, *Cultura* (I), *Cultura* (II) en Angola, *Claridade* en Cabo Verde, *Msaho* y *Paralelo 20* en Mozambique, se van a divulgar los nombres y las obras de los poetas más representativos de la nueva literatura. Es imposible hacer una lista de todos ellos. Me limitaré a indicar los nombres de Agostinho Neto, António Jacinto, Viriato da Cruz, Mário António, Costa Andrade, António Cardoso, Jotro Rocha, Arnaldo Santos, Jorge Macedo (Angola); António Nunes, Aguiñaldo Fonseca, Onésimo Silveira, Ovidio Martins, Yolanda Morazzo (Cabo Verde); Amílcar Cabral (Guinea-Bissau).

Durante la guerra colonial la represión fue muy dura. Muchos escritores fueron detenidos, a otros muchos no les quedó más remedio que el exilio. En Angola la policía secreta (PIDE) impuso el cierre de la editora Imbondeiro, activísima publicando literatura militante, mientras en

LITERATURA AFRICANA LUSOFONA

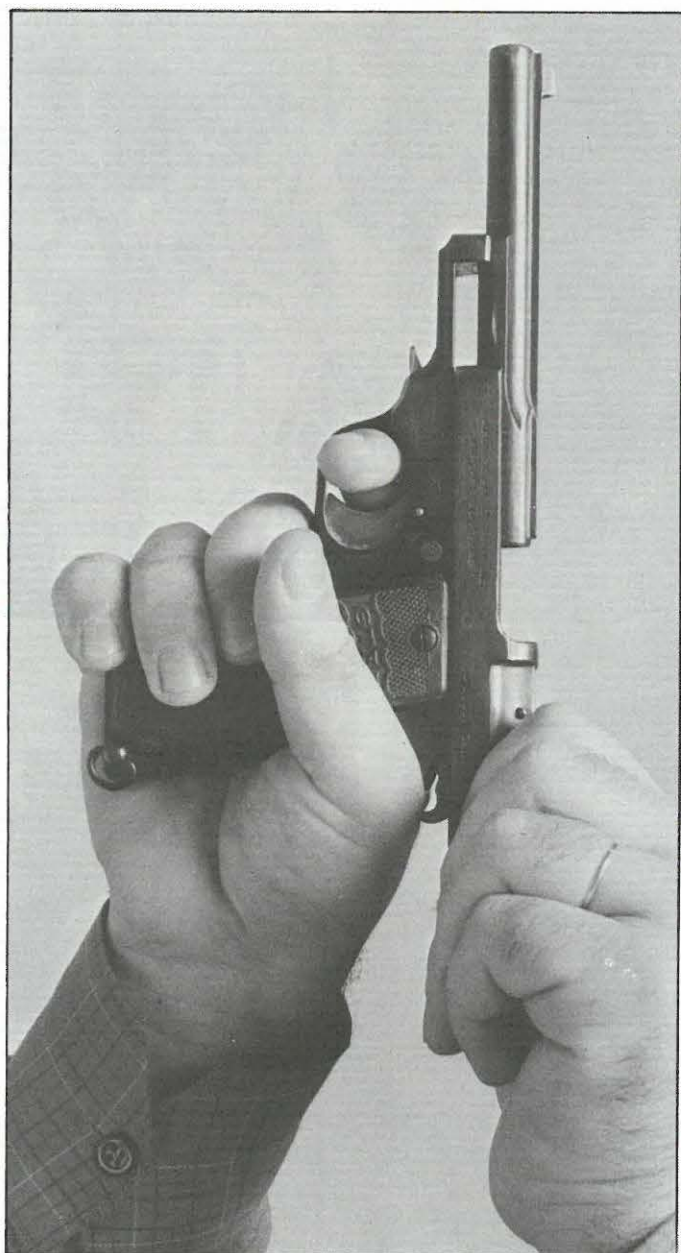


Lisboa se suspendía la Casa dos Estudantes do Império, que ya durante los años 40 se presentaba más africana que imperial, habiéndose transformado en un lugar de gran actividad cultural muy relacionado con la causa africana. Igual suerte le tocó a Sociedade Portuguesa de Escritores, considerada por el régimen como la responsable de haberle otorgado el Grande Prémio de Novelistica al escritor angoleño Luandino Vieira por su libro *Luuanda*. El escritor en aquel entonces estaba cumpliendo una condena de catorce años en el campo de concentración de Tarrafal (Cabo Verde) junto con los escritores António Cardoso, António Jacinto, Manuel Pacavira y Mendes de Carvalho. Unánime fue la protesta, procedente incluso de muchos países extranjeros, condenando esta enésima vejación.

Luandino Vieira es sin duda una de las figuras más representativas de la narrativa africana y resulta chocante que ni en Italia ni en España se haya traducido ninguna de sus obras. Con singular sencillez y un estilo peculiar habla de su propia tierra, sea recurriendo a una especie de autobiografía de una realidad deseada, más que vivida (*Nós os do Makulusu*), sea deteniéndose en la descripción de una vida vivida colectivamente, contada con el ritmo de la narración oral y popular. En cada gesto, en las palabras de cada uno de sus personajes perviven los lejanos orígenes de la civilización africana. El encuentro entre dos memorias: la literaria del colonizador con la oral del colonizado, está regulado en el espacio textual de *Luuanda* por la presencia de una escritura caracterizada por frecuentes y reiteradas inversiones sintácticas, fascinantes y numerosos neologismos, así como por la presencia de numerosos préstamos semánticos de las lenguas Kimbundo y Umbundo. A través de una finísima labor de reconstrucción cultural otros novelistas angoleños, caboverdianos, mozambiqueños (no se puede eludir el nombre del escritor mozambiqueño Luis Bernardo Honwana, autor del libro de cuentos *Nós matamos a Cão Tinhoso*) que, como Luandino, se han servido de la expresión literaria africana como legitimación. Manuel Pedro Pacavira replantea en su novela *Nzinga Mbandi* (1975) la figura legendaria de la reina Jinga que habiendo luchado valerosamente en el siglo XV contra la invasión europea ha entrado en la tradición oral como símbolo de autodeterminación y de nacionalismo. Agostinho Mendes de Carvalho, que firma bajo el nombre kimbundo de Uanhenga Xitu, en las páginas de *Maka na Sanzala* (1979), *Bola com Feitiço* (1974) y *Manana* (1974), lleva a cabo la operación de transformación de

los valores convencionales de la tradición literaria occidental acomodándolos a la estética africana. En esta misma línea de transformación y renovación de los modelos temáticos y expresivos se caracteriza una vasta producción de la narrativa angoleña. *As aventuras de Ngunga* (1976) y *Mayambe* (1979) de Pepetela, *Estórias de Musseque* (1976) de Jofre Rocha, *Memória de Mar* (1980) de Manuel Rui, *Fizeste Fogo à Viuvinha* (1980) de Octaviano Correia, son sólo algunos ejemplos de una conciencia artística operante todavía circunscrita a una fase transitoria. Fase de reconstrucción cultural que no elude los problemas de la alfabetización y del plurilingüismo, consciente de que la nueva dimensión de la palabra que se obtiene con la libertad debe poder ser reconocida de todos. ■ GIANCARLO DE PRETIS.

EN TORNO A LA NOVELA POLICIACA ESPAÑOLA



Atance/Ferrol

Desde que Emilia Pardo Bazán, que en esto también como en otras muchas cosas fue precursora, y no sólo con sus estudios críticos sino con su propia praxis literaria, introdujo en España la novela policiaca (1) hemos podido contar con traducciones de las obras más importantes del género, desde Poe, Conan Doyle, Agatha Christie, Ellery Queen o Simenon hasta los últimos clásicos de la llamada «novela negra» como Dashiell Hammett, Raymond Chandler o Ross Mac Donald, pero sin que exista, desde luego, una tradición autóctona y un cultivo por parte de nuestros autores.

Segregada directamente del racionalismo, al menos en su primera fase, conocida como «novela-enigma», y después, a partir de los años 30, cuando se produce el famoso *crack* americano y toda la serie de fenómenos que desembocan en lo que, siguiendo la terminología francesa, se denomina «novela negra», de la ideo-

logía romántica pequeño burguesa, la novela policiaca se concibe siempre como una legitimación de la ideología jurídica burguesa. Expresada como producto del racionalismo, como resolución racional de un enigma lógico, o como crítica social, realismo urbano y culto a la violencia, alcanza su significado en el juego de los términos del binomio crimen/justicia, bien sea la JUSTICIA, con mayúscula, o el concepto que tiene de ésta la ideología burguesa.

Por eso en España, al margen de otras razones como pueden ser la consideración general de subliteratura y literatura popular a que se ha visto sometida, la continua imitación de los modelos extranjeros o, si se quiere, los fenómenos de orden estilístico (2), no podía existir una tradición de este tipo de narrativa. Sencillamente porque aquí no se había producido la revolución industrial y, por consiguiente, no había necesi-

dad de legitimar una ideología que no existía.

Sin embargo, en la década de los 70 se producen toda una serie de fenómenos políticos y sociales, centrados fundamentalmente en el periodo de la transición, el desarrollo de los grandes centros urbanos y el capitalismo, que pueden justificar el cultivo de un tipo de relato policiaco, de signo marcadamente crítico y social, homologable al que se produce en Estados Unidos.

Aunque tal vez su máximo representante, Manuel Vázquez Montalbán, confiese, como además ha querido dejar patente en la conferencia que cerraba el ciclo sobre «La novela policiaca española» organizado por el Aula de Narrativa de la Universidad de Granada, que nunca ha practicado el género policiaco, cuya existencia niega en España, sino que simplemente se ha servido de ciertos elementos de la llamada «novela negra» para hacer un discurso realista de la España de la transición, otros autores, como Juan Madrid, que inició el ciclo con una conferencia sobre «Sociedad urbana y novela policiaca», consideran, desde estos mismos postulados de crítica social, la literatura policiaca como reflejo de las relaciones de dureza y desencanto absoluto del capitalismo avanzado. Andreu Martín, otro de los máximos representantes que defiende precisamente el derecho de la novela policiaca a no precisar defensa, ha preferido hablar de la novela policiaca «como hecho lúdico», mientras Jorge Martínez Reverte ha centrado su interés en «La novela policiaca como novela», es decir desde el punto de vista de la estructura, y Julián Ibáñez, en «El oficio de escritor: con el corazón en la boca» ■ JUAN PAREDES NÚÑEZ.

Notas

(1) Vid. nuestro trabajo «El cuento policiaco en Pardo Bazán», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. III, Granada, 1979, pp. 7-17. Incluido, con algunas variantes, en *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, 1979, pp. 262-274.

(2) Vid. J. Fernández Montesinos, «Mitos imperfectos: Observaciones de un lector continental en torno a la novela policiaca», *Revista de Occidente*, 55 (1967), p. 10.

EL LIBRO KRAZY KAT. THE COMIC ART OF GEORGE HERRIMAN de Patrick Mc Donnell, Karen O'Connell y Georgia Riley, publicado por Harry N. Abrams, Inc. (New York, 1986) incluye en su final una cuidadosa cronología de George Herriman (1880-1944). Su atento estudio nos demuestra que este año, 1987, no se cumple ni el cien, ni el cincuenta, ni el veinticinco aniversario de ningún hecho notable de su vida. Nada que diera pie, como es usual, a un homenaje a su obra. Muy traído por los pelos me parecería invitar a cualquier institución para que celebrara el 65 aniversario de su traslado de domicilio familiar al 1617 de la calle North Sierra Bonita en Hollywood, California, o el 77 aniversario de la primera aparición de una gata y un ratón bajo la entrega diaria de *The family upstairs*. Apoyaría sin embargo, con todas mis fuerzas, cualquier iniciativa de ese tipo. Mientras ocurre aportamos material para el conocimiento de una de las más insólitas, originales y bellas producciones de la historieta del siglo XX. Hablamos por supuesto de *Krazy Kat*. De la Gata Loca.

PRINCIPIOS DE SIGLO. En los periódicos americanos crecen como la espuma las páginas de historieta. En tiras diarias, en secciones dominicales. Viejos ilustradores, humoristas gráficos, jóvenes dibujantes, entraron a saco en el nuevo medio. Inventando, necesariamente, sus recursos. Creando lenguaje.

ERAN TIEMPOS DE CONFUSIÓN. DIOS NOS ASISTA. Por suerte para ellos la historieta carecía de historia. La suerte era tal que conocían incluso que estaban dando vida a uno de los medios de expresión más característicos del siglo XX.

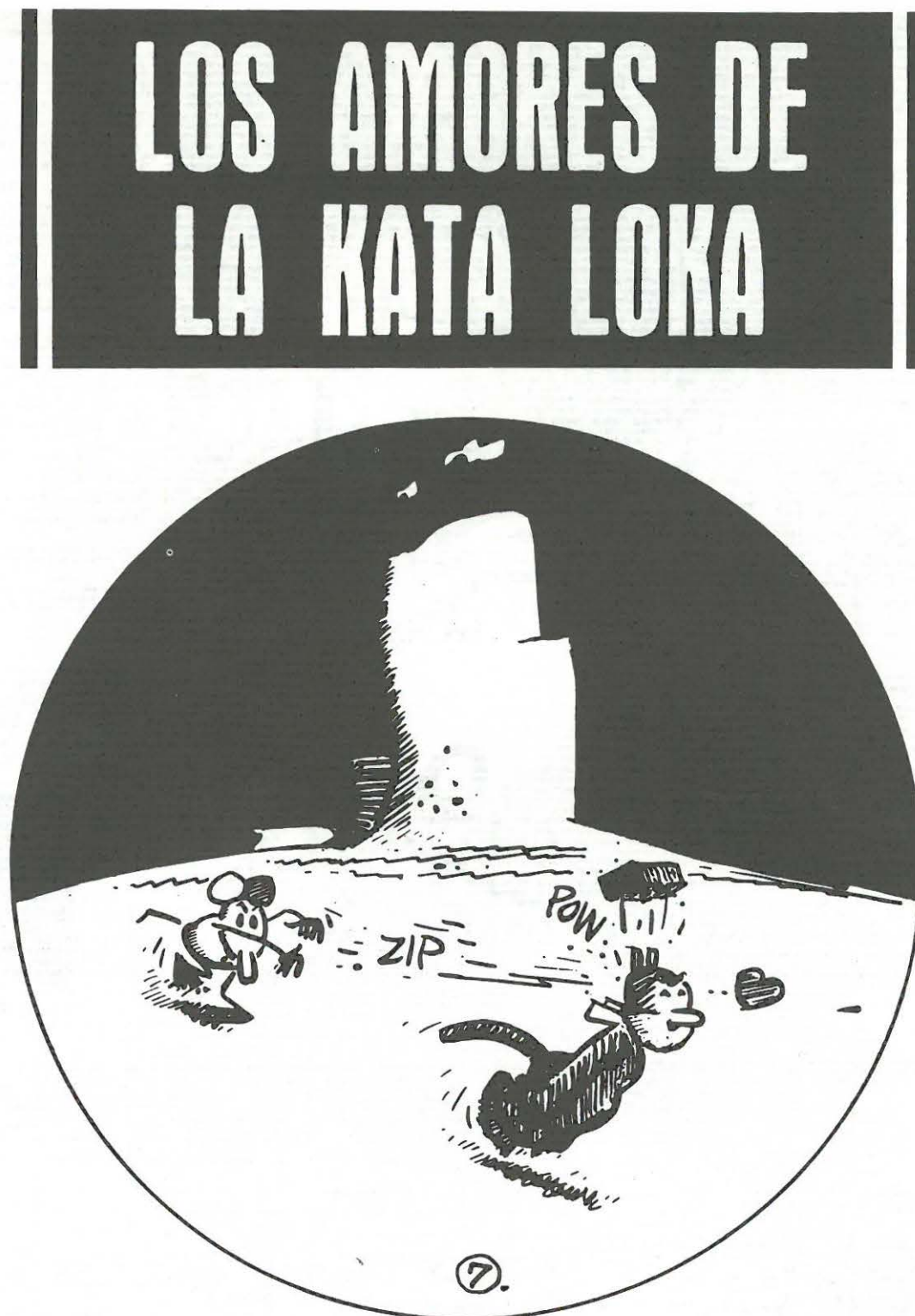
Viejos chisteros, ilustradores mimados por los periódicos, rebosantes de mala uva, a ambos lados del Atlántico, los dibujantes de prensa, día a día, inventaban un nuevo lenguaje. Por suerte para ellos.

Por desgracia para nosotros la historia sólo es como fue.

Aclaremos esto antes de volver a oscurecerlo.

En las últimas décadas del siglo XX la prensa había tomado sólidas posiciones. Para cumplir su función de medio de la agit-prop burguesa necesitaba extender su dominio. La imagen impresa en sus páginas, la historieta también, era una de las bazas a jugar para llevar su consumo-influencia a capas sociales más amplias, más allá del reducido núcleo de los lectores cultos de sus orígenes. Todo el mundo lo sabe.

La historieta es hija de esa estrategia. Pudo haber nacido de otro modo, pero no lo hizo. La balbuceante



aparición de narraciones gráficas, rastreada con curiosidad por los historiadores amantes de la teoría del primer paso y por los eruditos, acaba a fines del siglo pasado ofreciendo un panorama curiosísimo y variopinto. Los periódicos, y a partir de ahora miraremos casi exclusivamente a los USA, muestran historietas para todos los gustos. En su mayoría series de corte satírico y humorístico, herencia y servidumbre de su corta historia.

Lo cierto es que en esas fechas el registro del lenguaje de historietas era aún muy deudor de las antiguas ilustraciones no seriadas. No existían códigos rígidos, convenciones establecidas, tabúes. No tardarían en llegar. Por desgracia para casi todos los dibujantes. Por suerte para George Herriman que se encargaría de saltárselas a la torera. Como vamos a ver muy pronto.

CUANDO KRAZY KAT APARECE, PONGAMOS EN 1910 AUNQUE NO SEA CIERTO; la situación es bien distinta. Por dos razones.

Primera: con la rapidez esperable el nuevo medio ha encontrado sus formas clásicas. El bocadillo, los palos de viñeta, el ritmo en las narraciones —un deter-

minado modo de entender el tiempo—, los planos, los encuadres, la planificación y, casi, los temas. En pocos años se realizan de forma colectiva, aunque siempre hay quien busca el «este lo hizo primero», los hallazgos expresivos que canalizan la evolución futura. Incluyendo no sólo los hallazgos, también los olvidos. Entre ellos alguno feliz —el olvido del teatro en favor del cine— y alguno funesto —el divorcio entre la concepción de lo gráfico en la historieta y la concepción de lo gráfico en las artes plásticas—.

Cuando *Krazy Kat* aparece las lindes de la historieta están ya muy marcadas.

Segunda: existen los *Syndicates*. Para entendernos, las grandes agencias de producción y distribución de historietas. Empezaron como un medio de rentabilizarlas. El dibujante entraba en nómina del periódico y este se encargaba de vender su trabajo a otros. El *Syndicate* es una baza más en la lucha por la hegemonía de las cadenas periodísticas. En pura coherencia con la etapa del capitalismo en que se movían (oligopólico, usando el feísimo término tan amado por Parmio cuando habla de esto).

Cuando *Krazy Kat* aparece los *Syndicates* han

cambiado el sistema de producción de historietas. El autor, además del corsé de las convenciones recién creadas, cuenta con una nueva limitación. El *Syndicate* determina los temas a tocar, la forma de tocarlos, sus estéticas, sus referencias.

Gata Loca nace y vive en oposición a esa doble limitación. Rechaza los cánones del lenguaje de la historieta y rechaza las directrices marcadas por su sindicato, la *King Features Syndicate*. Ello bastaría para convertirla en el único clásico irreverente de la historia de los tebeos. Para personal disfrute de los elegidos, hay más razones.

HIJO DE UN EMIGRANTE GRIEGO, EL PADRE DE LA GATA LOKA, George Herriman, nace en 1880, en Nueva Orleans. En el 86 su familia se traslada a Los Ángeles donde, a los 16 años, entra como grabador en el *Herald*. Cuatro años más tarde, ya en New York, colabora con asiduidad en los periódicos de Pulitzer. En 1909 ya tiene a sus espaldas una amplia serie de colaboraciones, es en realidad primera figura de uno de los nacientes sindicatos, la *World Color Printing Company*. Ese año de 1909 pasa a las manos de

los periódicos de William Randolph Hearst, propietario de la que a partir de 1914 se llamaría *King Features Syndicate*.

Aquellos que conozcan algo de la historia del tebeo recordarán sin duda esos nombres. La misma imagen de Pulitzer y Hearst disputándose dibujantes y series suele ser el llamativo comienzo de muchas historias del medio. Herriman trabajó para ambos. Como casi todos los dibujantes famosos del cambio de siglo.

Cuando comienza a trabajar para Hearst ha creado ya series de éxito. Desde el curioso ecologista en ciernes *Major Ozone's Fresh Air Crusade* (1904), a un curioso gato *Alexander, the Cat*, último trabajo de Herriman para la *World*. Ese mismo año comienza sus entregas con Hearst. La primera un personaje, *Gooseberry Spring*, precursor directo del mundo de *Krazy*, de hecho él y sus colegas de serie pasarían a engrosar el *hoozoo* de Coconino County.

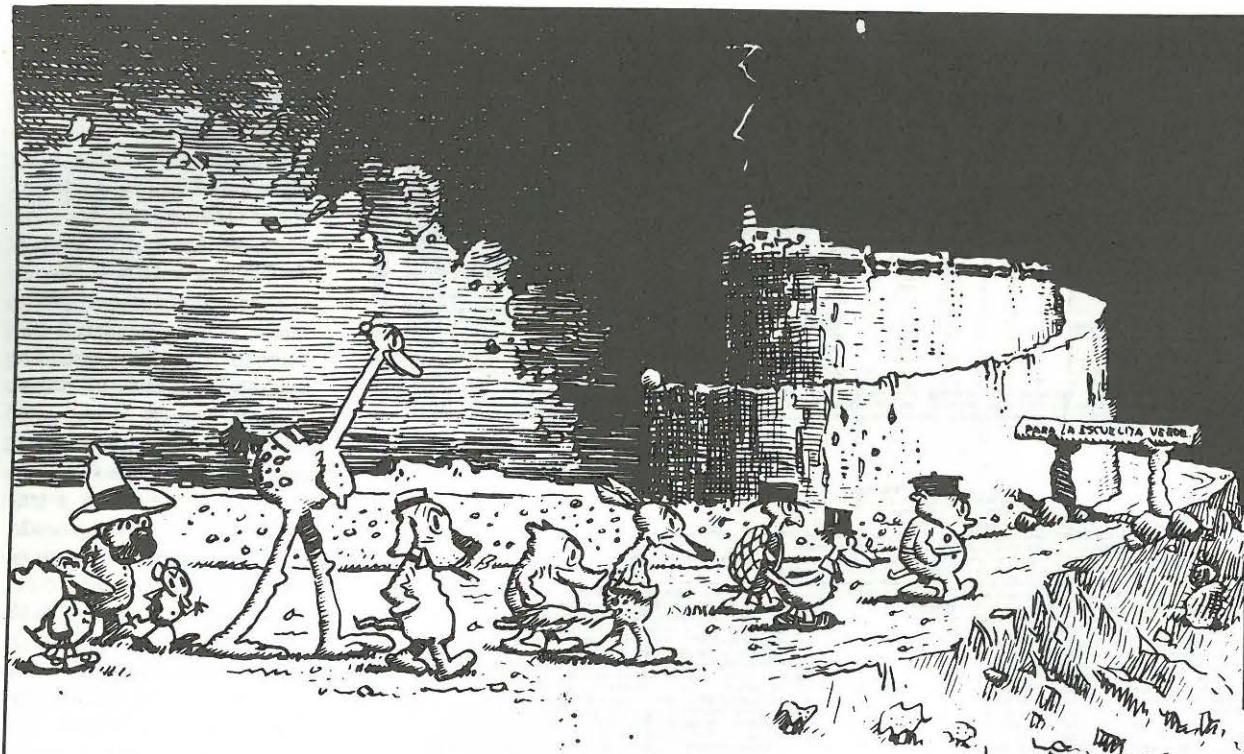
LA GATA ASOMA EL HOCICO EL AÑO SIGUIENTE, 1910. Tímidamente y de forma poco convencional. Veamos. La primera serie de importancia para Hearst es *Dingbat Family*, retitulada rápidamente *The Family Upstairs*, según referencias una serie familiar con las típicas disputas conyugales. El 26 de julio de 1910 la serie se adorna abajo con una escena minúscula. Una escena insólita, un ratón se acerca taimadamente a un gato y le tira un objeto a la cabeza. Acababa de nacer el más fértil personaje de la historieta. De forma modesta, como tira de complemento, algo usual en las *daily strip* de la época, muy del gusto por otra parte de Ted Logan, uno de los maestros de Herriman.

Krazy Kat conocería un lento proceso de asentamiento. Pronto sería una tira con capacidad para sustituir esporádicamente a los *Upstairs*. Durante algún tiempo se pasea por los suplementos dominicales y las páginas diarias con formatos condicionados por los huecos de las series de mayor entidad. A veces como tira horizontal, otras en vertical estrecha, incluso como página completa.

En 1913 se estabiliza como *daily strip* y en 1916 como página dominical. Siempre, hasta 1935, en blanco y negro. Con algunas restricciones debidas a su escaso éxito comercial.

Hasta su muerte en 1944 Herriman dedica toda su atención a *Krazy*, siendo pocas, y de escasa duración, las series que le acompañan. Algunas tan interesantes como *Baron Bean* (1916-1919) o *Bernie Burns* (1932).

KATA LOKA ES SOBRE TODO UN TRIÁNGULO PERVERSO, a caballo de los su-



"JOE STORK" HE OF THE "ENCHANTED MESA" HAS ANNOUNCED THAT IN THE NAME OF "CHARITY" HE WOULD BE PLEASED TO MEET THE BENEVOLENT CITIZENS OF COCONINO IN THE LITTLE GREEN SCHOOL-HOUSE ON THE MESA ESPIRAL.

NOW, IN THIS GENERATION OF GENEROSITY (AND GENERALS) IT IS ONLY OUR BEST PEOPLE WHO DEAL IN "CHARITY" WHICH IS WHY WE SEE THE ELITE OF THE DESIERTO PINTADO BETAKING THEMSELVES TO THIS INSTITUTION OF LEARNING.

"HOOZOO, BY (HOLLY KOKANINO)".

OFFICER B. PUPP - LAW, AND ORDER.
GOOSEBERRY SPRIG - THE DUCK DUKE.
TERRY P. TURTLE - DIAMOND BROKER.
DON KIYOTI - CASTILLIAN NOBLEMAN OF A MOST SOAPY NATURE.
"SANCHO PANSY" - HIS AMANUEUSIS.
KOLIN KELLY - THE BRICK MAGNATE.
WALTER CEPHAS AUSTRIDGE - A "DICKEY BIRD".
IGNATZ MOUSE - POSSESSOR OF OBSCURE WEALTH.
BARNEY BORRACHO - PROPRIETOR OF THE PALOMA BLANCA PULQUERIA.
MOCK DUCK - LAUNDERER DE LUXE.

WHERE IS EVERY BODY TO-DAY LIL KETTAPILLA?

JOE STORK IS HAVING A BIG CHARITY AFFAIR IN THE SCHOOL HOUSE ON THE MESA, AND THEY'RE ALL UP THERE.

BEFORE I BRING FORTH THE LITTLE ORPHANS WHO WILL BE THE BURDEN OF YOUR BENEVOLENCE, DEAR PEOPLE, I WILL SAY THAT THEY BE TWINS - AND THEY ARE NAMED "NORTH" AND "SOUTH" - I WILL NOW PRESENT THEM TO YOU -

NORTH AND SOUTH SOUNDS LIKE MR. STORK WAS GIVING A LESSON IN JOGGRAPHY.

"KRAZY KAT" AND "KRISTOPHER KATAPILLAR" A WORM, BOTH HARDLY CONSIDERED "PERSONAGES" ARE NECESSARILY NOT AMONG THOSE PRESENT.

BUT IF "SOCIETY" INVITES HIM NOT HIS "KURIOSITY" BIDS HIM GO.



ONE SIDE -

MAS PRONTO, "PUERCO" MAS PRONTO.

WA-AL, AINT I MAS PRONTOING, Y' BIG "CHOLO".

MORE SPEED, "DUCK".

I'M DOING MY BIT, "DON".

EXCUSE ME.



THEY BE TWIN KATS OF THE POLE VARIETY, "KRAZY," WHICH IS WHY WE CALL THEM "NORTH" AND "SOUTH" - THEY ARE ORPHANS, AND THERE BE NONE IN "COCONINO" TO GIVE THEM SHELTER.

OH, YES THERE IS MR. STORK - YES THERE IS - Y' BETCHA.



AND SO THEY LIVED HEPY EVVA EFTA-WIDS.

AND SO, "CHARITY," TO WHOM MAMMON ERECTS SUPER-TEMPLES FINDS SANCTUARY IN THE HEART OF THE PROLETARIAT.

Página del 5 de mayo de 1918. Reproducción de Krazy Kat. Harry N. Abrams, Inc. (New York, 1986)

—Juan Cigüña, el de la «Mesa Encantada», ha anunciado que en nombre de la «Caridad» estaría encantado reuniéndose con los benevolentes ciudadanos de «Coconino» en la escolita verde sobre la «Mesa Espiral».

Ahora en esta Generación de Generosidad (y Generales) es tan sólo nuestra mejor gente la que comercia con la «Caridad», es por eso que podemos ver a la élite de Desierto Pintado acudiendo en persona a esta institución de enseñanza.

«Zooloco» de «Santo Coconino»

Oficial B. Pupp, ley y orden.

Ramita Ganzamora, el duque pato.

Terry P. Tortuga, corredor de diamantes.

Don Quiyoti, noble castellano de muy untuosa naturaleza.

Sancho Sarasa, su amanuense.

Kolin Kelli, el magnate del ladrillo.

Walter Cabeza Avestruzt, un pajarito.

El ratón Ignatz, poseedor de una oscura salud.

Barney Borracho, propietario de la Pulquería Paloma Blanca.

Pato Burlón, lavandero de lujo.

—¿Donde ezta hoy todo el mundo, pekeño orruguilla.

—Juan Cigüña tiene un gran asunto caritativo en la escuela sobre la Mesa y están todos arriba.

—Kata Loka y Buldozer Oruga, un gusano, ambos difícilmente considerados «personajes» no están necesariamente entre los asistentes.

—Pero si la «Sociedad» no la invita, su Kuriosidad le empuja.

—Antes de que muestre a los huerfanitos que serán la carga de vuestra benevolencia, querido pueblo, diré que son gemelos y que les hemos llamado Norte y Sur. Ahora os los presentaré.

—Norte y Sur, suena como si el Sr. Cigüña estuviera dando una lección de Jogografía.

—Abran paso, abran paso.

—A un lado.

—«Más 'pronto, puerco', más pronto».

—Güeno, no puedo masprontear, cholazo.

—Más velocidad, Pato.

—Hago lo que puedo, Don.

—Perdone.

—Son gatos gemelos de variedad polar, Loka, y por eso les llamamos Norte y Sur. Son huérfanos y no hay nadie en Coconino que les dé cobijo.

—Si lo hay, Sr. Cigüña, si lo hay. Lo va'vev.

—Y azi vivievon felizes, pava ziempve jamaz.

—Y así la «Caridad» a quien Mammón erige super-tempos encuentra su santuario en el corazón del proletariado.

Nota a la traducción: Dada la dificultad de traducir los múltiples juegos de palabras de la gata loca se ha optado por una traducción muy libre, guardando más en lo posible la intención del autor que el sentido de los juegos de palabras concretos. La traducción ha sido realizada por César Rodríguez, junto con el autor del artículo y la inestimable ayuda de Miguel Haggerty.

realistas y del *Huis clos* de Sartre.

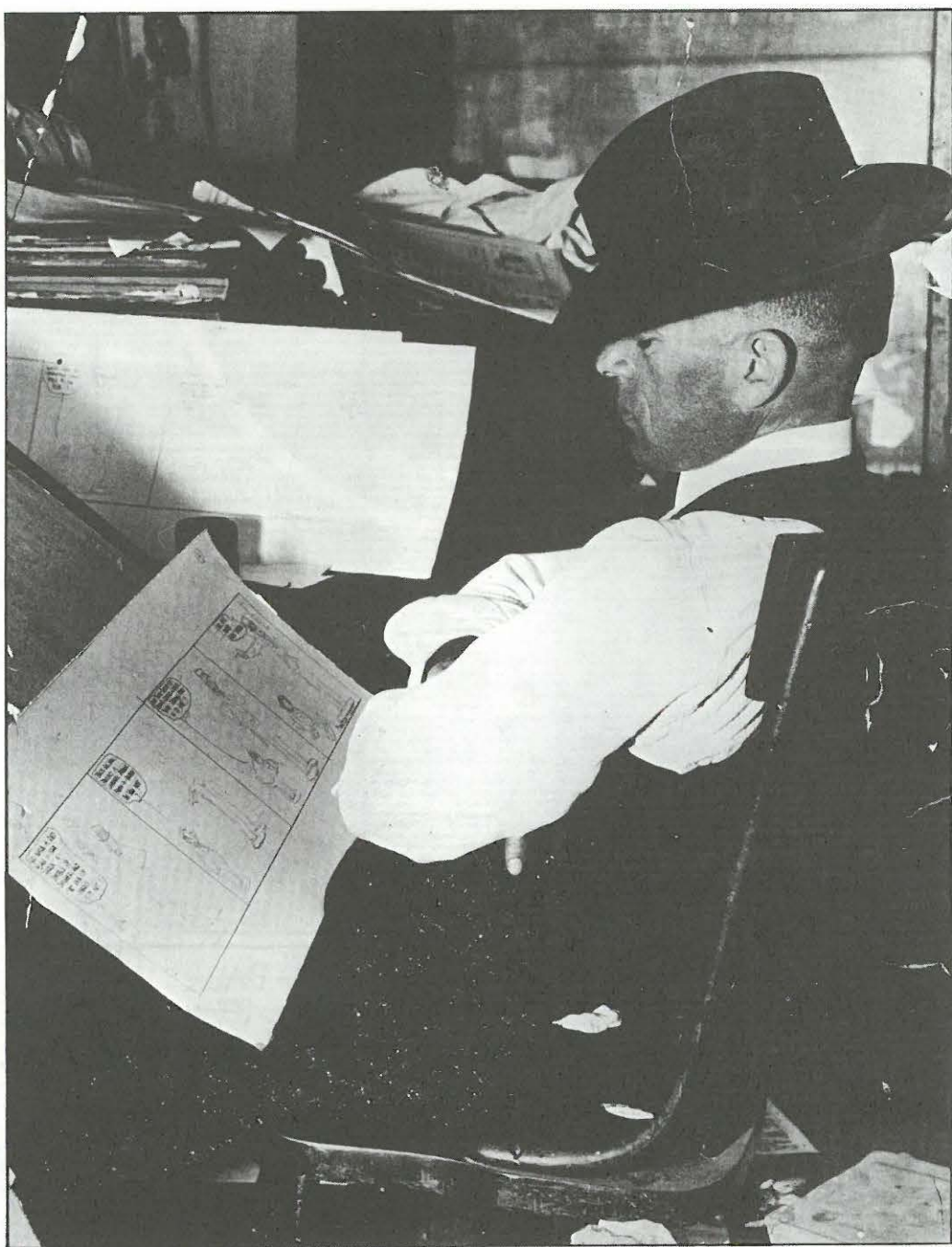
El personaje central, Krazy; ama al ratón Ignatz. Entre ellos se establece una única relación, indudablemente amorosa. El ladrillazo. Ignatz disfruta estrechando ladrillos en su cabeza. Una fijación enfermiza nunca explicada. Compra ladrillos, los fabrica, los roba, los dibuja. Sólo para estamparlos en la cabeza de la gata. Ella lo interpreta como un signo de amor. El deseo de Krazy se ha fijado en el ladrillazo. Cada choque de ladrillo en su occipital es recibido con un estallido de corazones. Es, además, su único deseo. Si la vemos tocando un raro instrumento o paseando sabemos que espera la aparición del milagro. El misterioso ladrillo que, no sabe desde donde se estallará en su cabeza.

El tercer personaje del triángulo es el Oficial Pupp. Guardián de la Ley y el Orden. Lo adivinamos enamorado de Krazy. Trata de impedir, por todos los medios legales a su alcance, que Ignatz alcance su objetivo, ante la anonadada mirada de Krazy que no comprende cómo Pupp le priva de su personal placer.

EL ESQUEMA DE LA SERIE PARECE BIEN SIMPLE.

Una página modelo consistiría en lo siguiente: Krazy pasea inocente cantando una canción con una flor en la mano. Pupp espía para ver si Ignatz quiere hacer de las suyas. Ignatz espía a ambos, y al menor descuido de Pupp dispara su ladrillo. El oficial lo descubre y le mete en la cárcel.

No conocemos, posiblemente no exista, una página con dicho esquema literalmente reproducido. Sería imposible por razones estrictamente funcionales. Se agotaría en sí mismo. Hay otra razón. La estructura matriz de la serie está siempre ausente. Kata Loka, el conjunto de historietas de la Kata Loka, una a una, carece de desciframiento racional. Son una suma de sinsentidos. El lector carece de pistas que le permitan reconstruir el significado de las historias. La lectura de *Krazy Kat* se produce pues como un proceso iniciático. El lector ha de soportar la dura prueba de leer infinidad de páginas absurdas para descubrir que la arquitectura que dibujan tiene un hueco en el centro. Ese hueco es el esquema matriz, el único que permite dotar de sentido, irracional por supuesto, a todo lo leído. No existen puertas. Sólo pistas sin ningún nexo de unión, sin ningún hilo conductor. Radicalmente distinto a los tebeos habituales en que, página a página, se repiten todos los datos necesarios para que el lector sepa de qué va la historia. En Krazy es necesario leer una gran variedad de entregas para comprender sus claves. Se advierte entonces que se trata de una his-



toria de amor. Loco, ingenuo, imposible. El trabajo de Herriman, meridianamente claro para los «iniciados», puede parecer en sus primeras lecturas una carrera de obstáculos.

COCONINO COUNTY Y SUS HABITANTES son el decorado de las historias. Coconino es un lugar irreal, no podía ser menos, habitado por una serie de animales discretamente antropomorfos. El género de cada uno suele guardar relación con su papel. Ya se advertía en los tres protagonistas. El policía es un perro. Cosa a todas luces razonable. No un perro policía. Eso haría el chiste más fácil. Un perro a secas, eso sí, un cachorro (*pup*). Su amor por Kata le salva de la adultez.

La loca enamorada es una gata. Elegir a un ratón como su objeto de deseo parece lógico. Es sin embargo, muy ilustrativo de las intenciones del autor que sea el ratón quien torture al gato, y que este olvide su naturaleza depredadora y felina para convertirse en símbolo de la bondad (tan perversa como se quiera) y de la ingenuidad (tan perversa como se quiera).

HABLANDO DE FISIOLÓGIA ANIMAL este puede ser el lugar adecuado para citar la divertida polémica respecto al sexo de la angélica Krazy. Estuvo de moda un tiempo jugar a filólogo recordando el carácter neu-

tro de los animales ingleses. Se trataba de introducir un elemento de duda en la femineidad de Loka. Filología aparte es seguro el carácter masculino de Ignatz. Existe su mujer, Matilda, fregantina y gruñona, adornada de lazo en el pelo y delantal, acompañada siempre de sus tres hijos que no comprenden las escapadas de su padre para tirarle los tejos (ladrillos) a esa gata cualquiera. Actitud sin duda ilegal que les obliga a recibir la visita frecuente del policía que recibe su entusiasta apoyo en las pesquisas.

El ratón es pues macho y de masculinidad «probada». La existencia de su familia tiene sin embargo otra función más probable, añadir un elemento más de inmoralidad pública a su comportamiento con Krazy.

Krazy por otra parte se comporta siempre en femenino, en alguna ocasión porta incluso carteles de *Woman suffrage* (25-4-1920), y por supuesto si fuera macho incluiría en la estructura connotaciones incoherentes con los relatos. Por otra parte es innecesario, porque los roles de los sexos en el esquema matriz es secundario e intercambiable.

Los personajes secundarios, aun subordinados a su definición en función de los principales, gozan de vida propia perfectamente diseñada. Destaca entre todos Kevin Kelli, el magnate de los ladrillos, proveedor de Ignatz. Comerciante de armas, pues. Perro también,

como el policía. Su actividad es perfectamente legal. Pupp le mira con desconfianza. Al fin y al cabo sabe que el destino de los ladrillos es la cabeza de su adorada Kata. Pero nada puede hacer. A lo sumo vigilar sus negocios.

En Coconino habitan amas de casa, cigüeñas, cursiles perritas con pedigrí y, muy significativamente, un chino (pato por supuesto), lavandero de lujo y multitud de hispanos. En su mayoría animales domésticos. No podía ser menos.

Los habitantes del condado hablan un jerga intraducible, mezcla del inglés hablado en los estados del Sur con el español. Con juegos de palabras continuos que recuerdan el uso del lenguaje en Alicia. Multiplicada su incomprensión en la jerga particular de Gata, melosas deformaciones maliciosas que la mayoría de las traducciones han optado por obviar.

MÁS IMPORTANTE SI CABE ES EL CONDADO. COCONINO COUNTY. En pleno desierto. Arizona por más señas. Tierra de navajos. Con las peculiares estructuras geológicas del Monument Valley, sus chimeneas volcánicas aisladas por la erosión. Navajos como el territorio son los adornos cerámicos, las macetas de las que salen los escuálidos y fantásticos vegetales. Árboles en maceta rechonchos y con un penacho en su ápice.

Las viviendas de Coconi-

no suelen ser de doble planta. Con fachada y balcones a la mejicana. Con una construcción eminente, la cárcel, el destino de Ignatz. Siempre se ve de la misma forma. Una fuerte puerta, sobre ella la palabra *Jail* (la única en inglés, las demás señas suelen ir en castellano: taberna, escuelita) y una enrejada ventana con el frecuente adorno de Ignatz tras las rejas con una mano fuera.

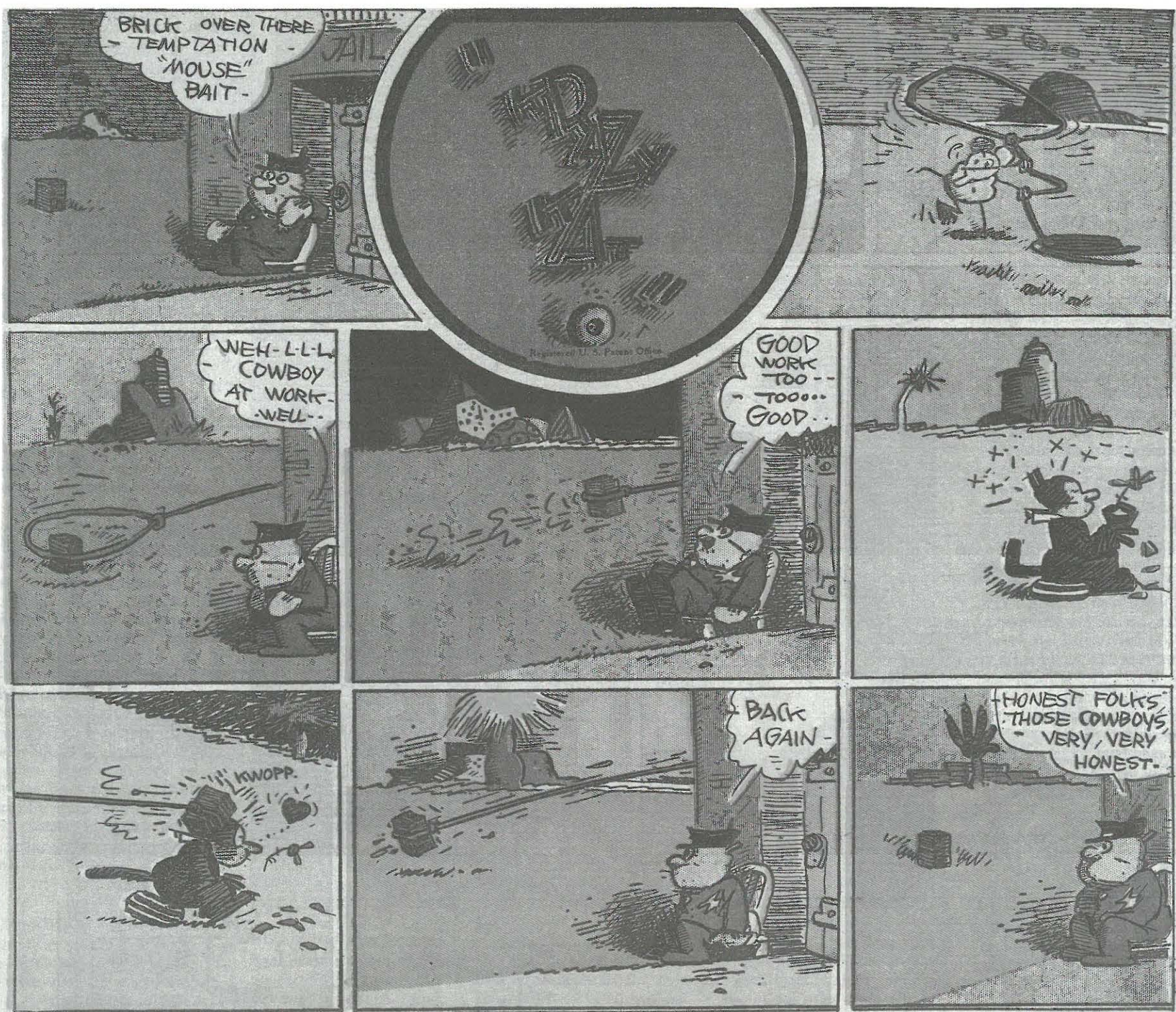
Y las tapias, en general de paredes lisas. Con uso múltiple. Cómplices de la caza de Ignatz y soporte de carteles propios de Magritte, con objetos cotidianos nombrados en castellano (callo, hueso por la sopa, burro).

Todos los elementos paisajísticos tienen un punto común. Su esencia evanescente. Un uso sistemático de la ausencia de «racord» en las viñetas. Los montes, la luna, las macetas, son distintos en cada dibujo. Aunque se trate del mismo lugar en el mismo tiempo y con el mismo encuadre. Con un resultado de múltiple efecto. El mero estético incluido. Crea una atmósfera de irrealidad en los relatos. De lugar otro. Ajeno a las leyes de la lógica humana (como los amores de Krazy). También marca distancias con el lector. Le pone trabas y le da pistas. El juego de leer a Krazy no es un paseo.

ESTA LEJANÍA DE LA LÓGICA tiene la virtud de abrir la obra a lecturas muy diversas. Cualquiera de ellas, si es totalizadora, falsa. Como falsas son las lecturas que aquí hemos esbozado. Son ciertos sus matices, erróneo cualquier intento de erigirse en «la explicación de Krazy Kat».

E. E. Cummings ironizaba en 1946 sobre ello, con justicia, en su prólogo a la primera edición de un libro unitario de la Kata. Cualquier parábola política y moral corre el riesgo de olvidar la contradictoria coherencia de la serie. Sus personajes son gente. Humanos. Irreales. Esa es su grandeza. En ese sentido la lectura el papel de Pupp es ilustrativa. Recordemos que es un perro, policía. Pero también un cachorro. Simboliza la represión de pasiones individuales. Reprime el morboso deseo de Ignatz de dañar a Krazy. Reprime también el morboso deseo de Krazy de ser dañada por Ignatz. Pero lo hace porque la ley y el orden coinciden con su ingenuo amor por Loka. Y ese amor lo hace bondadoso. Krazy lo ama por ello y lo respeta. Precisamente por eso, y por su ingenuidad, no entiende su actitud represora. Ignora sus motivaciones, las legales y las amorosas.

El personaje de Pupp, así leído nos resume la ambigüedad moral de la serie, más cercana a *Le Chien Andalou* y a King Kong que a *Little Nemo* o a *Felix the Cat*.



Copy. 1943, King Features Syndicate, Inc. World rights reserved.

5-9

Publicada el 9 de mayo de 1943, reproducida de la edición original en el New York Journal.

- Allí, un ladrillo, señuelo para «ratón».
- Bieeen, un cowboy trabajando, bien.
- Buen trabajo, bueno, bueno...
- Vuelve de nuevo.

- Tipos honrados esos cowboys. Muy, muy honrados.
- El mundo, como es, mi querida «K», no es como era cuando solía ser.
- Y conforme siga peor será, ¿verdad?
- El Mal camina con la Belleza, la Belleza con el Mal...Y sin embargo, y sin embargo...

EL ÉXITO DE TAN EXTRAÑO PRODUCTO DEBÍA SER TAMBIÉN EXTRAÑO. Entusiasmo a unos pocos —adictos— y dejó fríos a la mayoría. Le eran fieles muchos miembros de la inteligencia americana, conoció en algunos momentos cierto predicamento comercial, se hicieron varias series de dibujos animados, un ballet-pantomima de jazz, pero la serie no vendía.

¿Cómo, sin éxito comercial, pudo sobrevivir? La respuesta forma parte de una leyenda, muy repetida y nunca documentada. Lo cierto es que mientras la mayoría de las series se imprimían en centenares de

periódicos *Krazy Kat* se vendía sólo a 35. La King, que no era una entidad caritativa y benéfica, debería haberla cerrado. O haber impuesto a Herriman cambios radicales. O haber cambiado a su autor. Recordemos que los personajes, a raíz de un famoso juicio, eran propiedad de los *Syndicates* y no de sus creadores.

LA LEYENDA AFIRMA QUE WILLIAM RANDOLPH HEARST, el magnate de la prensa, visceral anticomunista y abuelito de la *Krazy-Patri-*

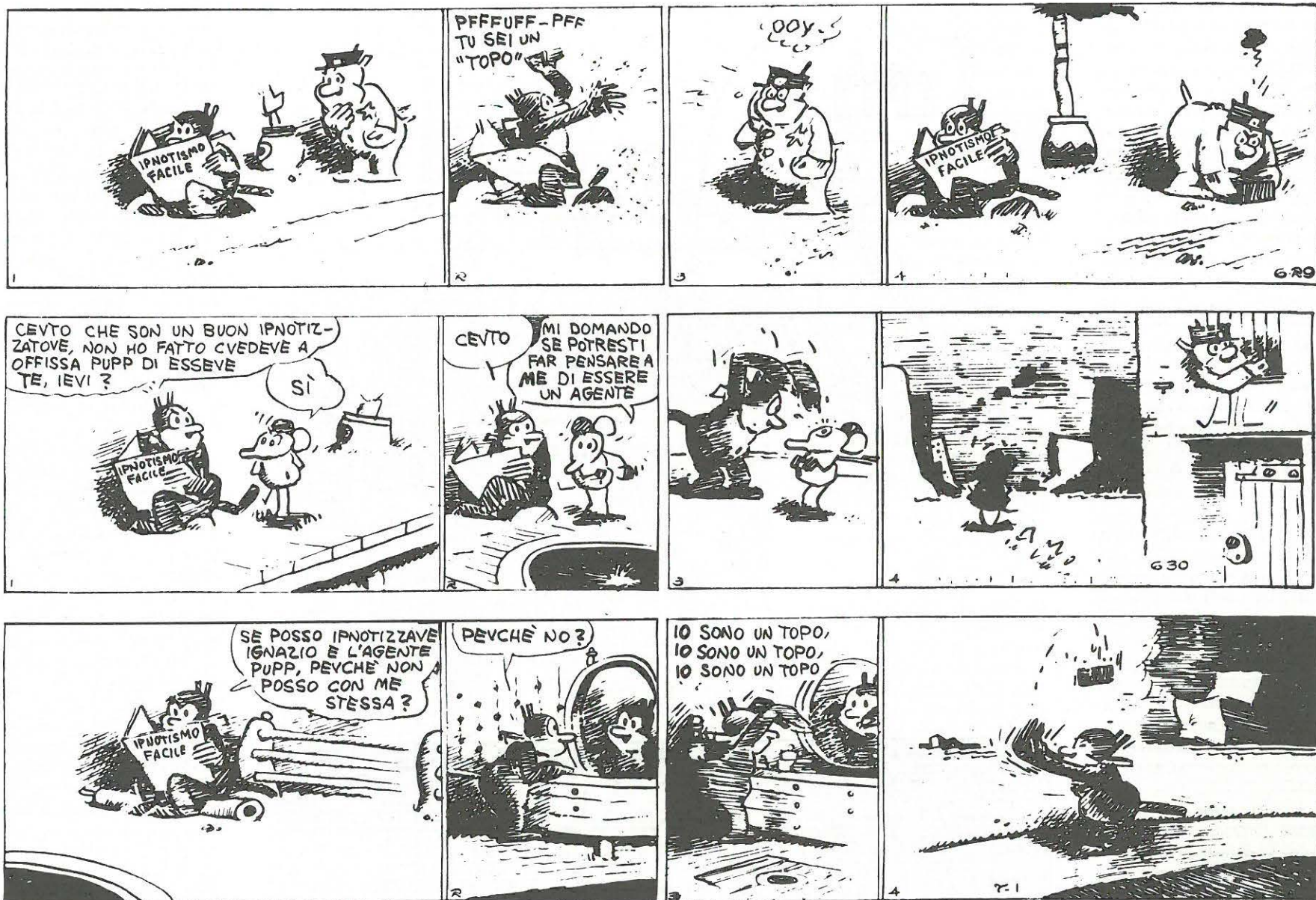
cia-Hearst, impidió que la King ejerciera la más mínima presión sobre el autor. Las palabras que se atribuyen son: «No puedo concebir la vida sin leer por la mañana un tira diaria de la *Gata Loca*». Se cuenta que en una ocasión, tras leer una página dominical ordenó que se le subiera el sueldo. Herriman devolvió el dinero alegando que hacer *Krazy Kat* no le significaba ningún esfuerzo.

Fue obligado a aceptarlo. Se cuenta también que cuando alguien de la King le preguntó por qué se vendía *Krazy* en tan pocos periódicos contestó que podía deberse a que cobraba por

ella demasiado dinero (el sueldo era la mitad del de los más famosos dibujantes).

La historia del amor de Hearst por *Krazy* concuerda con lo que conocemos. Herriman disfrutó siempre de absoluta libertad durante los 34 años del personaje (hubo algunas restricciones en 1925 pero sin importancia). Con otra circunstancia, extraña pero lógica, a la muerte de su autor desaparece *Krazy Kat*. No podía ser de otro modo. Su carácter radicalmente personal y anticonvencional impedía cualquier continuación.

EL INMENSO POEMARIO DE *KRAZY KAT* es algo más que un clásico de la historieta, muchísimo más que una de las pocas demostraciones prácticas de que la historieta es un medio capaz estético y éticamente. *Krazy Kat* es un clásico de la cultura del siglo XX. Imprescindible para conocer la estética de nuestros días. Y para aquellos que han traspasado el umbral difícil de su lectura, imprescindible para conocer y disfrutar la realidad. Con su corte de sublimes miserias. Con su catálogo de amores frustrados, locos, imposibles y gozosos. JOSÉ TITO ROJO.



Tiras correspondientes a los días 29-6, 30-6 y 1-7 de 1942. Tomadas de una edición italiana de *Krazy Kat* (Milano Libri Edizioni, Milán, 1974). En la reproducción se ha respetado el texto de la edición italiana.

Tira 1.ª:

- Hipnotismo fácil.
- Pffuff, Eres un ratón.
- Ooy.

Tira 2.ª:

- Charo que zoy un buen hiznotizadoz, ¿no he hezzo czeez a Ofiziah Pupp que ezra tu, ayez?
- Si
- Zievto.
- Me pregunto si podrías hacerme creer que soy un agente.

Tira 3.ª:

- Si puezdo hipnotizav a Ignatz y al agente Pupp, ¿povque no puezdo conmigo?
- ¿Povque no?
- Soy un ratón, soy un ratón, soy un ratón.

1. EL ASEO MODERNO

El baño forma parte inseparable de nuestras vidas. Hay una cita diaria con nuestro cuerpo, en un recinto pulcro y ordenado en el que las referencias espaciales varían muy poco con el tiempo. Los aparatos nos miran desde sus cuencos fijos, inmóviles, esperando que nuestro cuerpo actúe ante ellos; generalmente, no tienen nada que reprocharnos, no hacen caso de nuestras deformidades, asisten impávidos a unos movimientos a los que solemos llamar íntimos.

La máquina de limpiar que ha confeccionado nuestra civilización tiene una historia enormemente atractiva, hasta llegar a nuestro baño, usado, por lo general, de manera individual y de acuerdo con el rito del aseo corporal, que, concebido así, tiene un trasfondo malféfico o perverso, por cuanto se convierte en el lugar en el que expulsamos las inmundicias hacia el mundo exterior, convertido en el gran colector de la empresa humana.

Esta parte de la casa asumiría así un cierto sentido apocalíptico, como lugar donde se elimina la suciedad, más o menos edificante, para contaminar de manera concentrada y sistemática el exterior. Tengamos en cuenta que los baños se unen a las tripas de la ciudad a través de los desagües, para acabar en los ríos o en el mar, de manera que los bañistas de cualquier playa en cualquier verano encuentren los detritus que le obliguen a volver a su casa para encontrar el agua salvadora de la ducha.

Esta es pues, la historia de la civilización de la basura, que cada vez vuelve más cerca de nuestras casas a pesar de los refugios higiénicos que nos fabricamos.

Los aparatos higiénicos tienen forma de cuenco en el que se deposita o discurre el agua; por esta razón nos miran por las mañanas como extrañas palanganas que esperan a que comience la función. La razón está obviamente en el agua, que es el vehículo de todas las operaciones de limpieza corporal. No sabemos cómo serán los aparatos del futuro, que quizá limpien con aire, polvo o chorros de electrones, pero los que hoy nos acompañan a diario tienen una forma, resultado del acuerdo entre las propiedades del agua y nuestra anatomía, que los hace especialmente descriptivos cuando es el trasero el que se aposenta; éste es el caso del retrete y el bidé, que representan los momentos culminantes del aseo moderno en una clara situación de rotura con las tradiciones antiguas.

En el cuarto de baño moderno se dan varias circunstancias determinantes respecto a la tradición. En primer lugar, el aseo corporal adopta formas individualizadas, desinhibidas por lo solitarias. En segundo lugar,

EL BAÑO

Historia de una máquina moderna

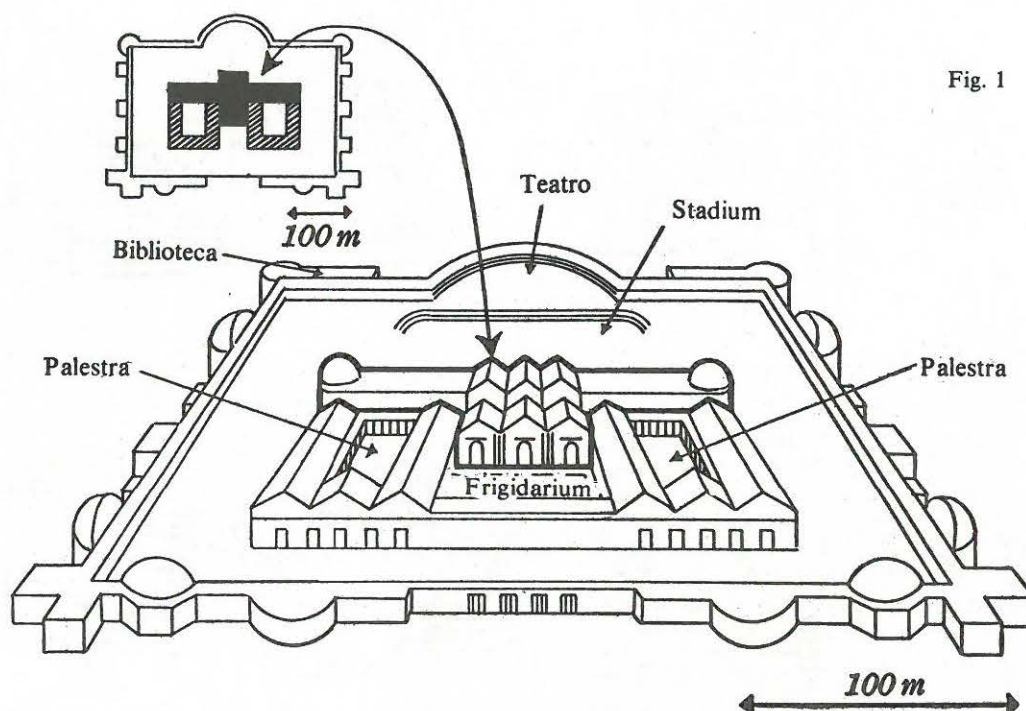
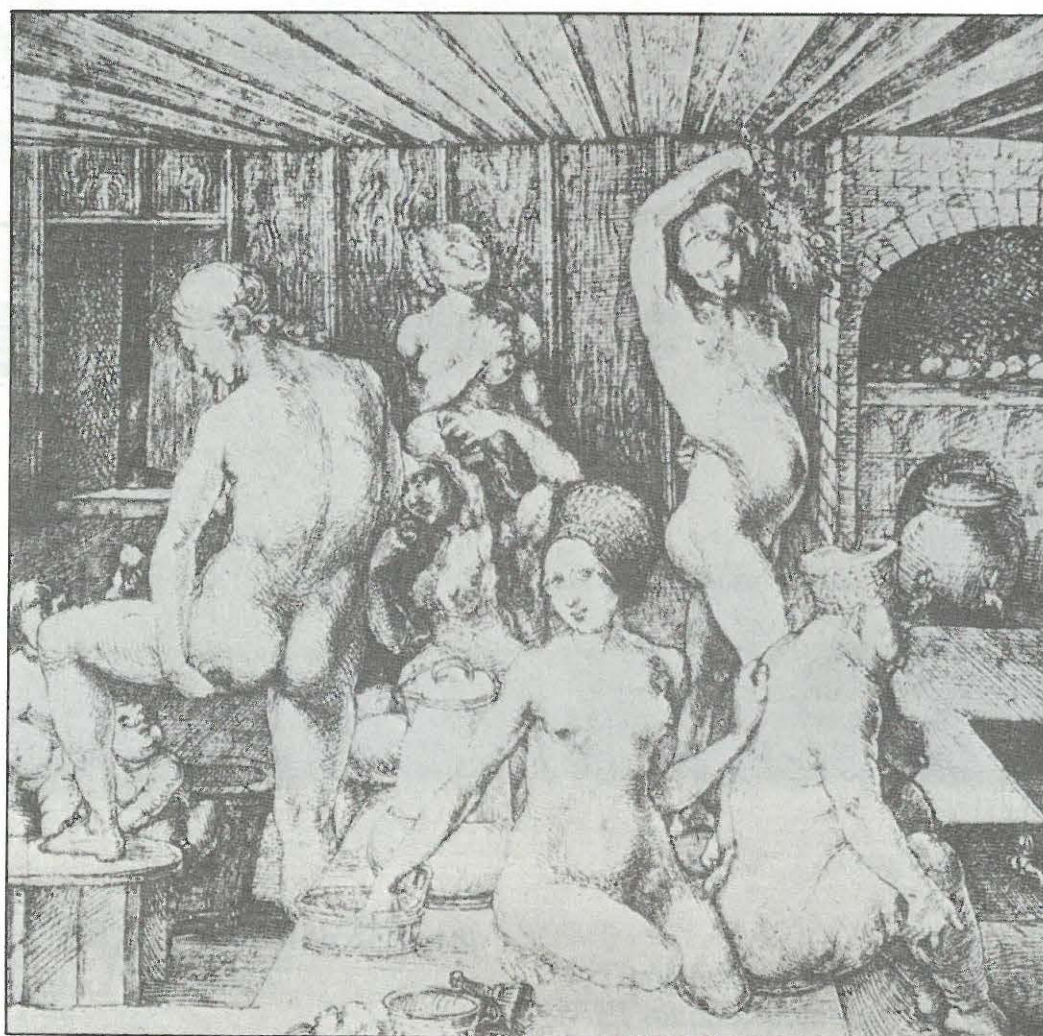


Fig. 1

- 2



Las ilustraciones de este artículo han sido tomadas de los libros *Pulcro y decente*, de L. Wright, y *La mecanización toma el mando*, de S. Giedion.

las instalaciones de agua y de desagüe permiten que el agua llegue con facilidad a todas las piezas que se nos ocurra crear, la dispersión ya no es un inconveniente y cada casa puede tener uno, dos o más baños.

Probablemente, en la antigüedad el baño estaba muy determinado por la necesidad de concentración de las instalaciones, lo que los convirtió en los lugares de encuentro social por excelencia. La excepción estaba en las mansiones y palacios, donde el baño de las clases privilegiadas, cuando lo había, pudo sustraerse a la curiosidad pública.

La otra clave de nuestra cultura del baño es la presencia pulcra y lustrosa que se le exige a nuestro cuerpo en las relaciones laborales. Una persona puede perder fácilmente el trabajo por oler a sudor o por la caspa, con lo cual se comprende la utilización masiva de la ducha para no poner en peligro el empleo. En una oficina trabajaba en turno de noche un ingeniero que no se lavaba nunca, lo que obligaba a dos secretarías a ventilar de manera desusada el local cada mañana, completando la higiene con vapores pulverizados de ozonopino; en este caso el ingeniero duró bastante porque sabía mucho, pero una de las secretarías se despidió de la empresa.

Las excelencias del baño como parte del rito amoroso proceden en buena parte de una literatura que ha apoyado la escenificación de la limpieza mediante el encuentro de los cuerpos en sábanas de seda, y por supuesto del cine, que tantas veces ha mostrado a la mujer con los pechos tapados por una toalla mullida, como prelude del abrazo final. La realidad es que los amantes prefieren que sus cuerpos se deslicen mórvidos, sensuales y frescos, ayudados por jabones olorosos y aceites reconfortantes; por eso se bañan y, a veces, incluso hacen el amor en la ducha, en el baño y sobre el lavabo, enamorados de los espejos y del contacto frío y edificante de los azulejos.

2

LA REGENERACIÓN DEL CUERPO

El baño como institución pública ha tenido, a lo largo del tiempo, una relación directa con el confort y la búsqueda de la relajación del cuerpo, dentro de un proceso de comunicación social.

El mundo antiguo dedicó grandes esfuerzos al baño. Roma instituyó la terma como lugar de encuentro, apoyándose en los precedentes de la Europa oriental y en el baño griego, más primitivo, con duchas y baños fríos unidos indisolublemente a un ejercicio físico muy intenso. De la época minoica nos han llegado datos de bañeras y baños conceptualmente muy avanzados dentro de un ritual privado del baño.

La terma romana, en su

configuración final, no tiene precedentes ni sucesores suficientemente dignos. Es probablemente la edificación más brillante de la antigüedad, tanto en recursos estructurales como en organización. Expresa de una manera clara lo que significó el baño como punto de encuentro. La jornada de trabajo, que empezaba al amanecer, terminaba al mediodía en el baño público, en el que se pasaban largas horas. Las termas de Diocleciano eran en realidad una pequeña ciudad del ocio que encerraba el baño propiamente dicho, la palestra, un teatro, un estadio y una biblioteca (Fig. n.º 1).

El baño consistía fundamentalmente en una gran caldera de la que salía aire caliente que se hacía discurrir por el hipocausto, suelo elevado por pilares de ladrillo; el aire seguía su curso por conducciones practicadas en las paredes, consiguiendo un caldeo completo de las estancias divididas en salas calientes, templadas y frías según su alejamiento del núcleo calefactor. Generalmente el rito del baño comenzaba en la sala templada, muy grande, en la que se empezaba a sudar a la media hora, pasando a continuación a la sala caliente, donde, con una temperatura próxima a los 100º, en un ambiente seco, se producía una vasodilatación intensa, pasando después al *frigidarium*, donde, tras recibir un masaje intenso y un enjabonado se sumergían en una piscina.

Los grandes ventanales de las termas estaban orientados al sur, de manera que el sol colaboraba en el caldeo del edificio, combinando los efectos del baño atmosférico, tan de moda y tan mal dosificado en nuestra época. La terma es posible gracias a la utilización masiva del agua traída por los acueductos, una de las obras civiles más apreciadas por los romanos, de tal modo que con el destrozo del acueducto de Campagna por los invasores del norte, en los últimos días del Imperio, se acabó con una institución refinada, al servicio de un amplio espectro de la población, e imposible de recuperar en los siglos posteriores.

En la Europa oriental, concretamente en Rusia, y en Finlandia que tantas raíces culturales tiene en común con aquel país, se practicaba —desde tiempos tan antiguos que no parece fácil encontrar el origen— un baño de vapor en recintos muy sencillos cerrados por paredes construidas con unos toscos troncos de madera, en cuyo centro colaban piedras al rojo vivo sobre las que se echaba agua con un cazo. El cuerpo se golpeaba con unas ramas finas que estimulaban la circulación de la sangre, y después de permanecer un tiempo en el local se daban una ducha de agua, se revolcaban en la nieve o se bañaban en el agua de un lago o de un río. Estas pequeñas cabañas, construidas cerca

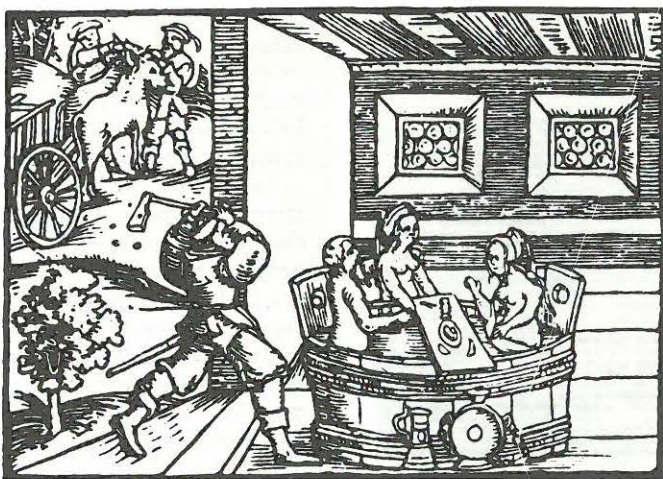


Fig. 3



Fig. 4

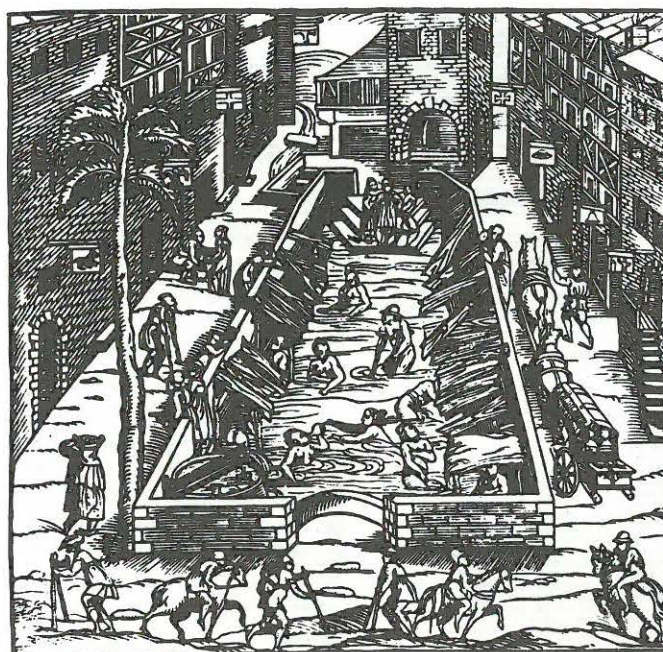


Fig. 5

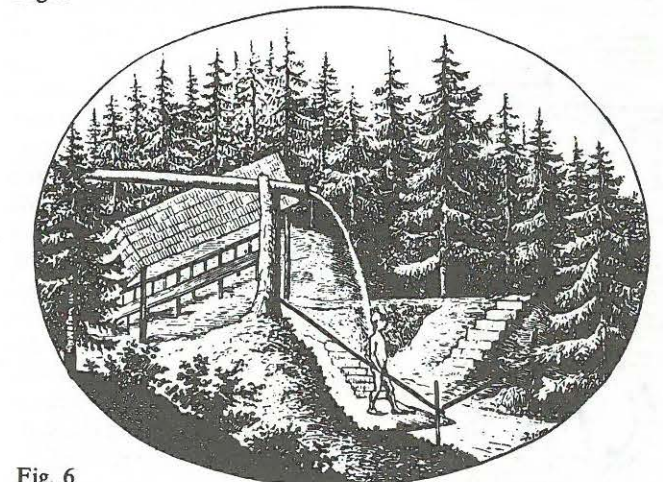


Fig. 6

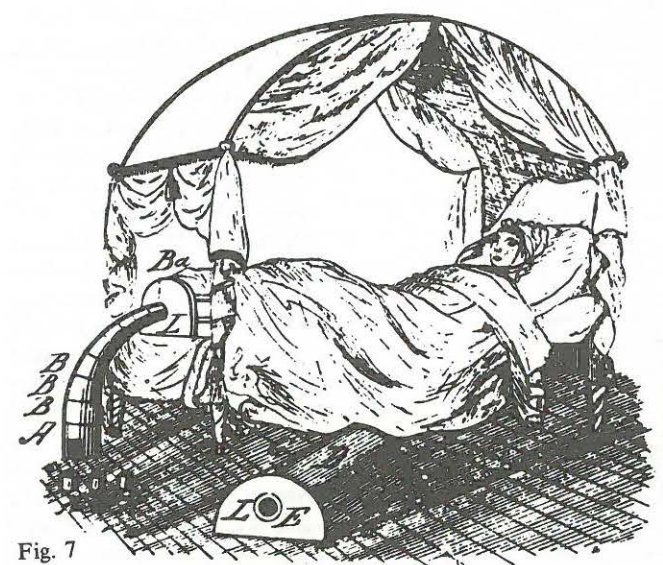


Fig. 7

de los cauces de agua, tenían una división interior para distinguir la zona de hombres de la de las mujeres, si bien el baño se hacía con frecuencia sin distinción de sexo, al igual que otros sitios de Europa donde, hasta la Contrarreforma, se practicaba la costumbre del baño público.

Este baño de calor y vapor permite una distribución sencilla en el territorio y tiene la ventaja de su bajo coste, lo que explica también su permanencia en el tiempo. La sauna colectiva finlandesa actual es el resultado, tecnológicamente más avanzado, de este sistema, con la diferencia del empleo de un radiador eléctrico sobre un recipiente o estufa que contiene las piedras; el bañista lleva su toalla, un tablero de madera para asentar sus posaderas sobre el banquillo y un cazo para echar agua sobre las piedras. Algunos hoteles tienen su instalación de sauna para uso de los clientes, de manera que los extranjeros pueden disfrutar de ese insoportable calor en un recinto pequeño y después experimentar el placer de la ducha o de la piscina.

Estas instituciones que velan por la regeneración del cuerpo, a base de una higiene lenta y metódica basada en la activación de la circulación de la sangre y en la experimentación de temperaturas extremas, no son un recurso sádico, como alguien ha querido ver haciendo hincapié en la flagelación; en realidad se trata de una diversión con el propio cuerpo en la que participan dos de los agentes naturales más apreciados por el hombre, el agua y el fuego, y ello en una atmósfera desinhibida en la que participan otras personas de ambos sexos. Estas invenciones, que nada tienen que ver con *La higiene del jabón*, exigen una participación pública. Los baños árabes se basan en el ejemplo romano, pero desaparecen la sala fría y la palestra con la piscina, ya que se juzga poco conveniente bañarse en compañía de los propios residuos; de cualquier forma el baño público permanece como un servicio usual en la ciudad.

En contra de lo que se cree, en la Edad Media el baño no rompió del todo con la tradición del baño público romano, encontrándose ejemplos detallados de baño colectivo, como la estampa de Dürero que trata el desnudo femenino de una manera espléndida en el cuadro *El baño de las mujeres*, de 1.496 (Fig. n.º 2).

El baño familiar o aplicado a un círculo restringido de personas no fue ajeno a la época; en una ilustración es posible ver a personas de sexo diferente compartiendo el baño y la comida, con la sola intromisión de un caballero provisto de un hacha con la que pretende acabar con el hombre que le da la espalda, lo que señala a aquél con toda probabilidad como el marido (Fig. n.º 3). El baño priva-

do también aparece descrito en la iconografía medieval: en un espléndido grabado anónimo se representa a un caballero con armadura dispuesto a introducirse, con no se sabe qué intenciones, en la bañera donde está su amada (Fig. n.º 4).

La Contrarreforma y la Reforma acabaron sistemáticamente con la costumbre del baño público, despertando un decoro mayor con el propio cuerpo por la vía represiva que asociaba maldad y pecado con el cuerpo y con el sexo propio y ajeno. Estas actitudes regresivas no aparecen de una manera tajante, como casi siempre, sino que se van instalando paulatinamente, hasta reducir de una manera drástica la higiene corporal durante los siglos XVII y XVIII.

Para Lawrence Wright, no se abandonan del todo algunas prácticas del baño público durante estos años, manteniéndose e incluso creándose como alternativa algunos baños medicinales o «manantiales fecundantes», como les llama dicho autor (Fig. n.º 5). En el último tercio del s. XVII existían en la ciudad inglesa de Bath, famosa por sus baños romanos, unos baños públicos con propiedades curativas, y al parecer no eran los únicos que existían en Inglaterra. Los baños eran normalmente comunes para ambos sexos, y se decía que las mujeres entraban al agua por una compuerta especial, ataviadas con una especie de túnica de lona amarillenta que se elevaba sobre las aguas como un pompón. En una descripción calenturienta de la época se dice: «Aquí se llevan a cabo todas las formas de desenfreno imaginables; beldades famosas, senos jadeantes y formas extrañas casi expuestas a la vista del público: ojos lánguidos, miradas matadoras, actitudes amorosas provocativas, acompañadas de una música suave, suficiente para incitar a una Vestal al placer prohibido, cautivar a un santo y seducir a Júpiter: hay aquí personas de sexo diferente desde las de calidad a los Honorables Caballeros, toscos campesinos y damiselas de ciudad... Las señoras con amplias batas japonesas flotantes, cargadas de adornos, esencias y perfumes, vadeando de un lado para otro como las cortesanas de Neptuno, haciendo ejercicio para dar agilidad a sus articulaciones. Los vigorosos petimetres las presentan en diversas actitudes antiguas, tales como cabalgando sobre sus espaldas; y luego, abrazando el líquido elemento, se zambullen arrobadas».

La medicina, con su reconocimiento de las propiedades curativas del agua como tónico y estimulador de la circulación, y sobre todo la influencia de las nuevas ideas de retorno a la naturaleza representadas por Rousseau, hicieron posible la vuelta a hábitos más libres y a la formación de un ideal romántico simbólico.

zado por el noble salvaje al encuentro de los placeres naturales. Los esfuerzos pedagógicos del s. XVIII se dirigieron a una mayor libertad de movimiento del cuerpo a través de los ejercicios gimnásticos, en cuya preparación influyó de una manera notable J. B. Basedow (1723-1790), que propugnaba tres horas de ejercicio físico en cada ciclo de seis horas de clase. Los principios morales, no doctrinales, hacían el gesto un tanto edificante al popularizarse las abluciones vigorizantes con agua fría, el despertar temprano, la alimentación ligera, etc.

La hidroterapia tuvo en Priessnitz, en el s. XIX, un impulsor eficaz que proponía una ducha un tanto especial, en entornos naturales, mediante un grueso caño de agua que se lanzaba sobre el bañista desde varios metros de altura. Este invento era parte de un tratamiento completo de vida al aire libre acompañada con una dieta especial en la que intervenían la leche fría, el agua y otros alimentos frugales (Fig. n.º 6).

De alguna manera se había abierto una fractura en las costumbres de casi dos siglos, dando lugar a una vuelta a los usos del baño ritualizado, momento en el que apareció con renovados impulsos el baño de vapor pero como recurso individualizado ante la imposibilidad de llevar el agua hasta la bañera. Los baños de asiento se popularizaron al difundirse las propiedades del vapor de agua como regenerador y sedante, se llegaron a patentar inventos como el lecho-baño, en el que se generaba vapor de agua dentro de una especie de bolsa en la que se metía el bañista (Fig. n.º 7).

Al mismo tiempo, Arnold Rikli (1823-1906) abogó por las propiedades del baño atmosférico, en el que el aire y el sol eran los protagonistas. Esto representaba en definitiva, la presencia de un nuevo agente, la helioterapia, que exigía también el recurso de lo natural como vía de bienestar, propugnando ropas ligeras que dejaran parte del cuerpo al descubierto, tales como las que usamos en la actualidad. La idea no alcanzó una popularidad tan grande como la hidroterapia, pero ha sido inspiradora de la nueva adoración por el sol, que tomada sin la sabiduría de Rikli produce ese olor a asado tan característico de las playas veraniegas de este siglo.

3. DE LA BAÑERA A LA DUCHA

El siglo XX había enfocado de manera definitiva el tema del baño a través de unos aparatos colocados en una pieza independiente o vinculada al dormitorio. Los aparatos tenían misiones específicas y se parecían a muebles con aspecto desaliñado. El baño inglés (Fig. n.º 8) fue la creación más lujosa para el aseo cor-

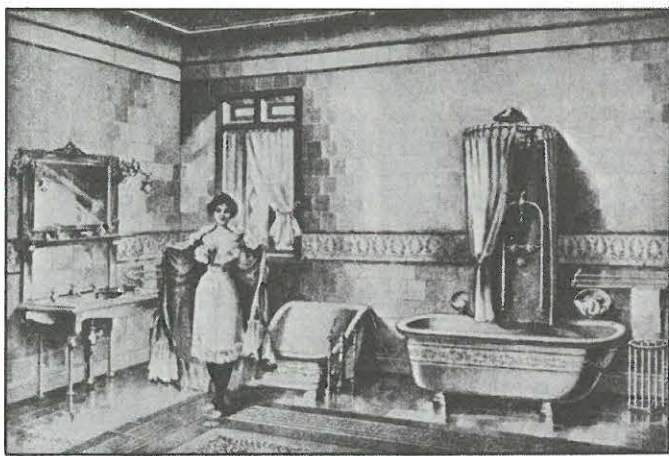


Fig. 8

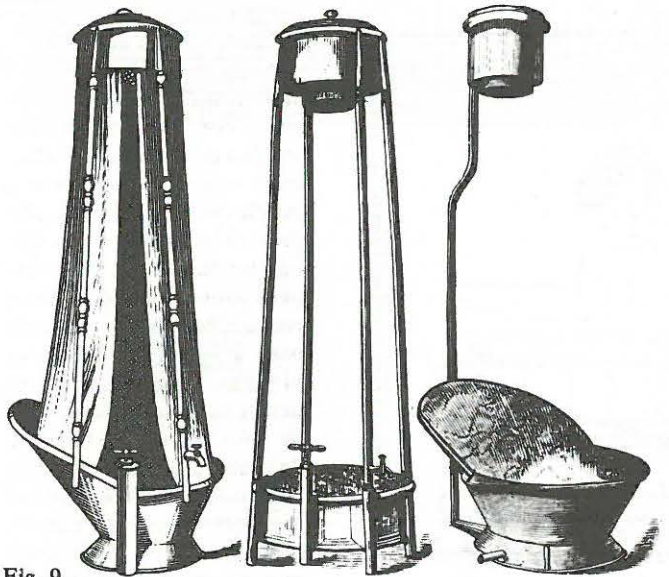


Fig. 9

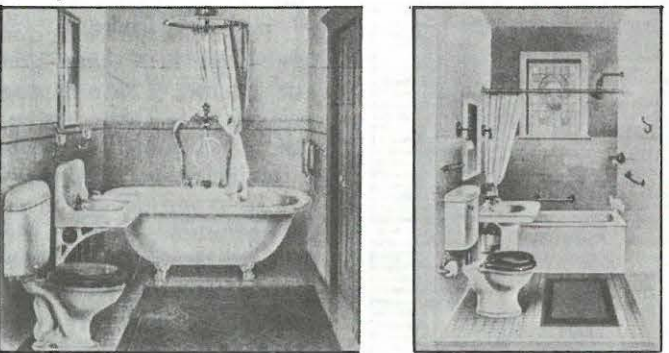


Fig. 10

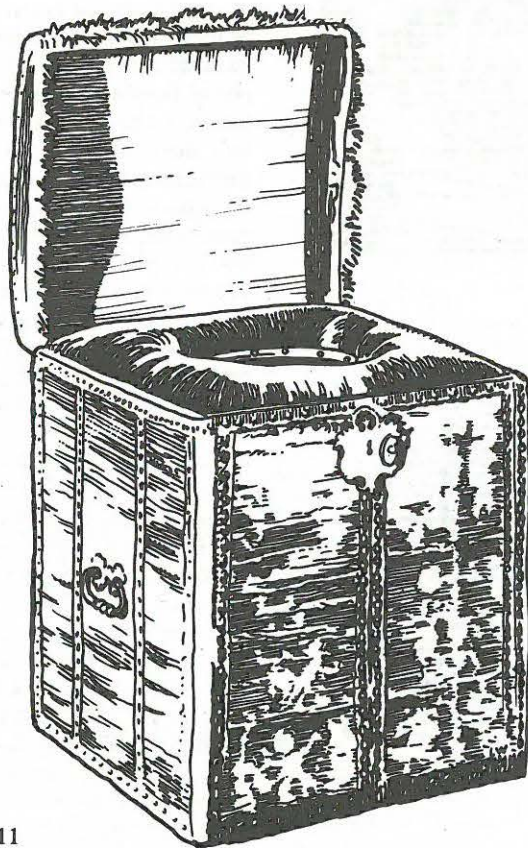


Fig. 11

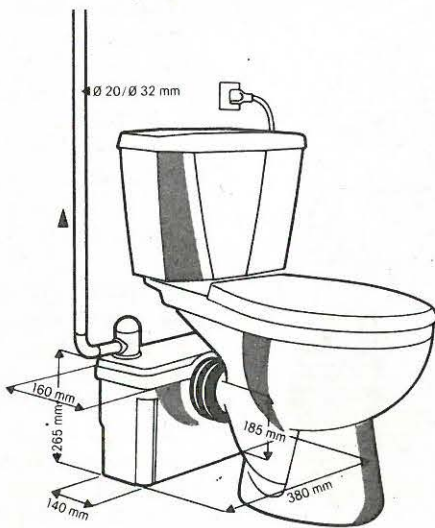


Fig. 12

poral del mundo contemporáneo, resuelto en amplias estancias bien iluminadas y ventiladas, con aparatos a los que llegaban las instalaciones aún poco perfeccionadas. La bañera reunía al mismo tiempo la tina y la ducha, haciendo fija la bañera portátil que llevaban los ingleses en sus largos viajes y en la que por cierto, se incluían una ducha y un recipiente o depósito elevado (Fig. n.º 9). El retrete había incorporado también un depósito elevado y el lavabo había liquidado a la jofaina y la palangana. Pero el baño como rito social se había empobrecido definitivamente, para quedar individualizado, cerrado entre paredes frías y satinadas, pervertido en definitiva.

El hotel americano es para Gideon el molde decisivo del baño que se extiende por todas las edificaciones del s. XX. Al principio eran cabinas individuales asociadas en batería en la planta baja; con el desarrollo de las instalaciones de fontanería y de saneamiento se transformaron en baños asociados, de manera individual, a la habitación-dormitorio, haciéndose mucho más compactos, con lo que acabaron por ser una máquina de lavar y no un baño propiamente dicho, con una ventaja obvia: la limpieza se había democratizado y el *shampoo* puede resbalar desde entonces por los cuerpos de las clases medias (Fig. n.º 10).

El resultado de esta transformación iba a anular la bañera en favor de la ducha. Todo el rito asociado al agua con su presencia en masa o en forma de vapor iba a ceder el puesto al chorro de agua finamente dividido, recuerdo fiel de las duchas de algunos tratamientos hidroterápicos que hemos descrito, ligados también a principios morales muy elevados; por eso, dicen algunos, la ducha tiene algunas connotaciones represivas, especialmente si es fría. Lo cierto no es eso: la ducha es una versión económica y sucinta del baño ritual, del que ha quedado como una meada que lava al ejecutivo de manera rápida y eficaz todas las mañanas.

Actualmente se están desarrollando unos sistemas de ducha múltiple y activa que lanza chorros de agua desde posiciones diversas sobre el cuerpo del aguerrido ciudadano; el agua golpea a impulsos desde diversas aberturas practicadas en una cabina produciendo, según se dice, un inmediato bienestar. Esta asociación de la ducha con la grifería de vanguardia va a rematar a la bañera como elemento relegado ya en casi todas las casas a una mera reminiscencia simbólica del baño de la Reina de Cnosos. Los fabricantes de bañeras no se dan por vencidos y están lanzando modelos extravagantes en forma y en tamaño, adicionando chorros de burbujas que recorren el cuerpo produciendo cosquillas y des-

tellantes estímulos. Del resultado de esta guerra entre la bañera y la ducha podemos predecir que saldrá ganando ésta en favor de la productividad, que es nuestro destino irremediable.

4. FILOSOFÍA DEL RETRETE

El campo, las corrientes de los ríos, los despeñaderos y sobre todo los gallineros, han servido como evacuatorio desde los tiempos más remotos. La eficacia del sistema llegó a su punto culminante cuando la casa se elevaba sobre una acequia o un riachuelo sobre el que se practicaba un simple agujero, pero las aglomeraciones urbanas acabaron por desestimar estas opciones. El Támesis era una alcantarilla a la que daban directamente todos los retretes, haciendo insoportable el hedor, hasta el punto de obligar a la práctica de los pozos ciegos que, como tales almacenes de detritus, debían limpiarse sistemáticamente configurando un nuevo oficio.

La práctica del retrete en el medievo supuso unos avances considerables en cuanto a la concentración de la instalación y a su elevación del plano del suelo. La costumbre era elevar el grupo de retretes en una especie de torreta que formaba parte de las construcciones; en el interior de la misma se fabricaban unas conducciones verticales que iban a parar a los pozos ciegos o a los cauces públicos.

Según L. Wright, los ingleses evitaban mencionar la palabra retrete prefiriendo la de *necessarium* o *casa de necesidad* y también la de *garde-robe* (guardarropa), igual que aquí se emplea la de *excusado* o la más refinada de *water*, *aseo*, o *inodoro*. Esta especie de huida hacia delante en la denominación de tan práctico dispositivo, contrasta con la de *sillico*, aplicada al retrete más imaginativo que jamás se haya fabricado, a modo de sillón portátil en el que las egregias personas hacían sus necesidades mientras recibían visitas o despachaban negocios de Estado. El *asiento* real con tapadera en Hampton Court en 1600 (Fig. n.º 11) constituye un documento inapreciable de esta construcción, que iba a tener una cierta réplica en los retretes de los artefactos móviles del s. XX, y en especial, en el retrete con depósito de residuos que son tratados químicamente y que puede instalarse en cualquier casa, en cualquier sitio, sin necesidad de conectarlo a la red de saneamiento (Fig. n.º 12).

El primer diseño de retrete verdaderamente avanzado se produce en 1596. Se trata del retrete de Harington (Fig. n.º 13) en el que están todos los elementos del retrete moderno, tales como el depósito de agua, el accionamiento de la cisterna, el tubo de sali-

da, etc. En una estampa antigua (Fig. n.º 14), este retrete aparece usado por un fraile que es tentado por el demonio: toda una escena cargada de elementos simbólicos y que, en cualquier caso, resulta de lo más divertida. L. Wright pone al pie de dicha estampa los siguientes versos, que parece del todo oportuno copiar aquí:

«Un padre piadoso, sentado en un sillico / para hacer sus necesidades como nos ha enseñado la naturaleza, / musitaba, como era su costumbre, ciertas oraciones, / y entonces, se le aparece el demonio, / y comienza a injuriarle osadamente, / alegando que tales oraciones eran un pecado mortal, / y que mostraba ser un hombre muy impio, / al hablar a Dios en un sitio tan impropio. // El hombre reverente, aunque al principio acongojado, / firme, sin embargo en su fe, a Satán dijo así: / Espíritu maldito, perverso, falaz y mentiroso, / desesperado ante nuestro propio bien y que nos envidias, / asuma cada cual su deuda, a mí no puedes dañarme, / a Dios va mi humilde oración, para ti la inmundicia. / Las oraciones puras ascienden hacia Él, en lo alto sentado, / y caigan las heces, sobre los malos espíritus que en el infierno están».

Los retretes diseñados en el s. XVII, de los cuales presentamos algunos ejemplos ilustrativos (Fig. n.º 15) eran verdaderas máquinas muy desarrolladas en las que se han inspirado los artefactos modernos, realizados en porcelana vitrificada con formas simples, que no siempre se vieron así; bastaría ver como demostración los retretes plagados de decoración o representando a animales a finales del s. XIX.

La innovación más importante consiste también en la localización del retrete en el cuarto de baño, haciendo imposible la versión inglesa inicial del baño-dormitorio. Nunca se había visto el retrete asociado al lugar en el que se desarrollaba el rito virtuoso del baño, pero resulta que este había sido reducido a la condición más banal de la limpieza, desarrollada de manera individual, por lo que ya no resulta tan necesaria la segregación. Los intentos de esconder el retrete y el bidé mediante divisiones parciales en el cuarto de baño, no se sabe nunca si llevan la intención de esconder aquellos aparatos, o permitir funciones simultáneas de la pareja, que por lo que sabemos, procura no coincidir en estos trabajos.

Así, reducido el baño y dignificado el retrete, estamos empeñados en un diseño cada vez más moderno de los aparatos de limpieza corporal, haciendo pensar, al que utiliza diseños italianos avanzados, en un viaje interestelar sentado en un trono de porcelana»PE-DRO SALMERÓN ESCOBAR.

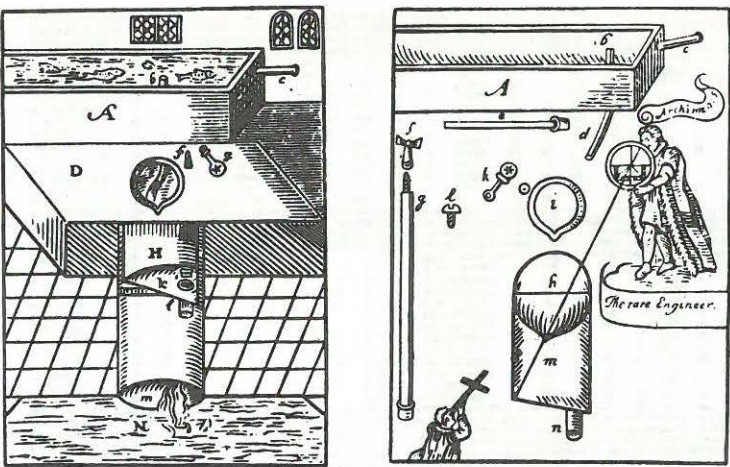


Fig. 13

LAWRENCE WRIGHT



Diseño del «Magnolia Azul», 1895

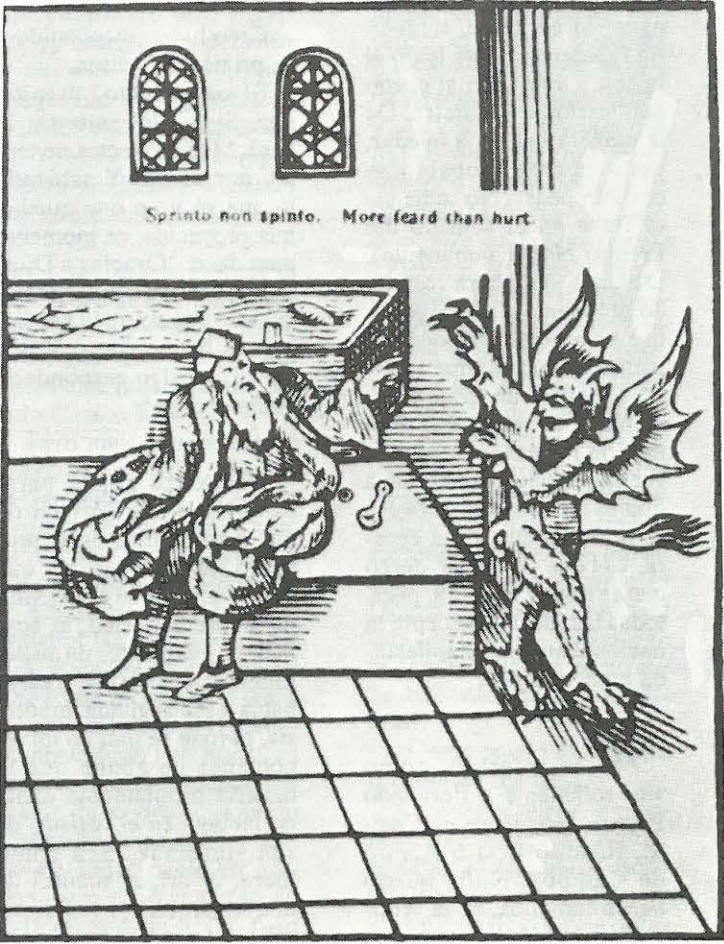
Modelo alto de Acanto, 1895



«El Lambeth», 1895

Retrete decorado con moreras, 1890

Fig. 14



Mi estimado camarada:

Agradezco mucho su carta, a la que respondo de inmediato e íntegramente. Antes de comenzar, quiero pedirle disculpas por escribirle en este papel de copia. Se me terminó el bueno, es domingo, y no puedo conseguir otro. Pero más vale, creo, el mal papel que el retraso.

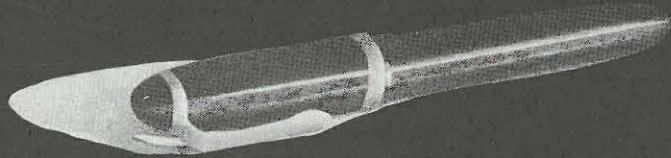
En primer lugar, quiero decirle que nunca vería «otras razones» en cualquier cosa que escribiese, discrepando, por lo que me concierne. Soy uno de los pocos poetas portugueses que no decretó su propia infalibilidad, ni toma cualquier crítica que se le haga como un acto de lesa-divinidad. Más allá de eso, cualesquiera que sean mis defectos mentales, es nula en mí la tendencia hacia la manía persecutoria. Además, conozo ya suficientemente su independencia mental, que, si se me permite decirlo, mucho estimo y alabo. Jamás me propuse ser Maestro o Jefe. Maestro, porque no sé enseñar, ni sé qué podría enseñar. Jefe, porque no sé ni siquiera freír unos huevos. No le importe, pues, comentarme en cualquier momento lo que usted crea conveniente. No busco cavas en los pisos nobles.

Estoy absolutamente de acuerdo con usted en que no fue feliz el comienzo que de mí mismo hice con un libro de la naturaleza de *Mensagem*. Soy, de hecho, un nacionalista místico, un sebastianista racional. Pero soy, además, y hasta en contradicción con eso, muchas otras cosas. Y esas cosas, por la misma naturaleza del libro, *Mensagem* no las incluye.

Comencé por ese libro mis publicaciones por la simple razón de que fue el primero que conseguí, no sé el motivo, tener organizado y dispuesto. Como estaba listo, me instigaron a que lo publicase: accedí. No lo hice, debo aclararlo, con los ojos puestos en el posible premio del Secretariado, aunque no haya habido mayor pecado intelectual. Mi libro estaba listo en septiembre, y yo pensaba, entonces, que no podría concurrir al premio pues ignoraba que el plazo para la entrega de los libros, que en principio era hasta finales de julio, se prolongara hasta finales de octubre. Como, entre tanto, a finales de octubre ya tenía ejemplares listos de *Mensagem*, hice entrega de los que exigía el Secretariado. El libro cumplía perfectamente las condiciones (nacionalismo) para concursar. Y así lo hice.

Cuando a veces pensaba en la disposición de una futura publicación de mis obras, jamás un libro de la naturaleza de *Mensagem* figuraba en primer lugar. Dudaba entre si debería comenzar por un amplio libro de versos —un libro de

CARTA INEDITA DE FERNANDO PESSOA



Publicamos en estas páginas la versión castellana de la *Carta inédita de Fernando Pessoa*, así como del comentario a la misma de Casaes Monteiro, correspondientes al número 49 de la revista *Presença*, cuyo facsímil entregamos al lector con el anterior número de OLVIDOS.

La carta de Fernando Pessoa a Casaes Monteiro es la que, a lo largo de tantos años, ha servido de base para que diversos investigadores, desde Gaspar Simoes a Jorge de Sena divagasen sobre el origen, formación y explicación de dichos heterónimos. Dado que la bibliografía sobre este particular es bastante extensa no voy a detenerme en comentarios reincidentes.

Si quisiera hacerlo, aunque muy sucintamente, en subrayar el ya suficientemente remarcado desinterés del poeta portugués por la «gloria terrenal» y la edición en vida de sus obras. Sin embargo, él confiaba en que en algún momento salieran a la luz. Esta misma carta es un desahogo bajo la que se encuentra latente una gran conciencia de soledad e incompreensión. Casaes Monteiro (como él mismo explica) es otra generación a la que Pessoa confía su testamento. C.A.M.

unas 350 páginas— englobando las varias subpersonalidades de Fernando Pessoa, o debería iniciarse con una novela policiaca, que aún no he conseguido terminar.

Estoy de acuerdo con usted, en que no fue afortunado el estreno que, de mí mismo, hice con la publicación de *Mensagem*. Pero dadas las circunstancias fue el mejor comienzo que pude tener. Precisamente, porque esa faceta —en cierto modo secundaria— de mi personalidad no había sido suficientemente manifestada en mis colaboraciones en revistas (excepto en el caso del *Mar Português* parte de este mismo libro), precisamente por eso convenía que apareciese, y que apareciese ahora. Coincidió, sin que yo lo planease o lo premeditase (soy incapaz de una premeditación práctica), con uno de los momentos críticos (en el sentido original de la palabra) de la remodelación del subconsciente nacional. Lo que hice por azar y se concluyó por charla, había sido exactamente tallado, con Escuadra y Compás, por el Gran Arquitecto.

(Me detengo. No estoy dolido ni bebido. Estoy, sin embargo escribiendo directamente, tan deprisa como la máquina me lo permite, y me voy ayudando de las expresiones que se me ocurren sin detenerme a examinar la literatura que pueda haber en ellas. Suponga —y hará bien en suponerlo, porque es verdad—, que estoy simplemente hablando con usted).

Respondo ahora directamente a sus tres preguntas: (1) plan futuro de la publicación de mis obras, (2) génesis de mis heterónimos, y (3) ocultismo.

Hecha, en las condiciones que le indiqué, la publicación de *Mensagem*, que era una manifestación unilateral, intento proseguir de la siguiente manera. Estoy terminando ahora una versión enteramente remodelada del *Banquero anarquista*; estará lista en breve y pienso publicarla inmediatamente cuando esté terminada. Si así fuese, traduciría rápidamente ese texto al inglés, y voy a ver si puedo publicarlo en Inglaterra. De la manera que va a quedar, tiene muchas probabilidades europeas. (No tome esta frase en el sentido del Premio Nobel inmanente). Después —y ahora respondo realmente a su pregunta, que se refiere a la poesía— pienso reunir durante el verano, reunir un gran volumen con los pequeños poemas de Fernando Pessoa, a ver si consigo publicarlos a finales de este año. Será ese el volumen que usted espera, y el que yo mismo deseo que se haga. Contedrá, pues, todas las facetas, excepto la nacionalista, ya manifestada en *Mensagem*.

Me he referido, como vio, solamente a Fernando Pessoa. No pienso en Caeiro, Ricardo Reis o Álvaro de Campos. Nada puedo hacer con ellos, en el sentido de publicar, excepto

cuando (ver más arriba) me den el Premio Nobel. Y sin embargo —lo pienso con tristeza— puse en Caeiro todo mi poder de despersonalización dramática, en Ricardo Reis toda mi disciplina mental, vestida con la música que le es propia, y en Álvaro de Campos toda la emoción que no me di ni a mí ni a la vida. ¡Pensar, mi querido Casaes Monteiro, que todos estos tienen que ser, en la práctica de la publicación, preteridos por Fernando Pessoa, impuro y sencillo!

Creo haber respondido a su primera pregunta.

Si omití algo, dígame qué. Si puedo contestar lo haré. Más proyectos no tengo, por ahora. Y sabiendo lo que sé y en qué quedan mis proyectos, es momento para decir, ¡Gracias a Dios!

Paso ahora a responder a su pregunta sobre la génesis de mis heterónimos. Voy a ver si consigo responderle completamente.

Comienzo por la parte psiquiátrica. El origen de mis heterónimos es el profundo rasgo de histeria que hay en mí. No sé si soy simplemente histérico, si soy, más propiamente, un histeroneurasténico. Me inclino hacia esta segunda hipótesis, porque se dan en mí fenómenos de abulia que la histeria propiamente dicha no incluye en el registro de sus síntomas. Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos reside en mi tendencia orgánica y

constante a la despersonalización y a la simulación. Estos fenómenos —afortunadamente para mí y para los demás— se han mentalizado en mí; quiero decir que no se manifiestan en mi vida práctica, externa y de contacto con los demás; hacen explosión hacia adentro y los vivo a solas conmigo. Si yo fuese una mujer —en la mujer los fenómenos histéricos se manifiestan en ataques y cosas por el estilo—, cada poema de Álvaro de Campos (el más histéricamente histérico de mí) sería una alarma en la vecindad. Pero soy un hombre —y, en los hombres, la histeria asume principalmente aspectos mentales; así, todo termina en silencio y poesía...

Esto explica, *tant bien que mal*, el origen orgánico de mi heteronimismo. Ahora voy a contarle la historia verdadera de mis heterónimos. Comienzo por aquellos que murieron y de alguno de los cuales ya no me acuerdo, los que yacen perdidos en el pasado remoto de mi infancia casi olvidada.

Desde niño tuve la tendencia a crear a mi alrededor un mundo ficticio, a rodearme de amigos y conocidos que jamás existieron. (No sé muy bien si realmente existieron, o si soy yo el que no existo. En estas cosas, como en todas, no debemos ser dogmáticos). Desde que me conozco siendo aquello a lo que llamo yo, me acuerdo de precisar mentalmente, en figura, movimientos, carácter e historia, varias figuras irreales que eran para mí tan visibles y mías como las cosas de aquello a lo que llamamos, por ventura abusivamente, la vida real. Esta inclinación, que me viene desde que me acuerdo de ser yo mismo, me ha acompañado siempre, cambiando un poco el tipo de música con que me encanta, pero no alterando jamás su forma de encantar.

Recuerdo, así, lo que creo fue mi primer heterónimo, o, mejor, mi primer conocido inexistente —un cierto *Chevalier de Pas* de mis seis años, en cuyo nombre me escribía cartas mí mismo, y cuya figura, no enteramente vaga, todavía conquista aquella parte de mi afecto que linda con la *saudade*. Me acuerdo, con menos nitidez, de alguna otra figura, cuyo nombre ya no me viene a la imaginación más de lo que tenía también de extranjero, que era, no sé en qué, un rival del *Chevalier de Pas*... ¿Son cosas que suceden a todos los niños? Sin duda, o quizás. Pero hasta tal punto las viví que las vivo todavía, y las recuerdo de tal manera que es menester un esfuerzo para convencerme de que no son reales.

Esta tendencia a crear a mi alrededor otro mundo, igual que éste pero con otra gente, nunca se me fue de la imaginación. Tuve varias fases, entre las cuales ésta, sucedida ya en la mayoría de edad. Se me ocurría una frase ingeniosa absoluta-

mente ajena, por uno u otro motivo, a quien soy yo, o a quien supongo ser. Habla, de inmediato, espontáneamente, como si fuera de algún amigo mío, cuyo nombre inventaba, cuya historia aumentaba, y cuya figura —rostro, estatura, traje y gesto— inmediatamente veía delante de mí. Y así concilié, y propagué, varios amigos y conocidos que nunca existieron, hasta hoy, a cerca de treinta años de distancia, oigo, siento, veo. Repito: oigo, siento, veo... Y tengo *saudades* de ellos.

(Estoy comenzando a hablar —escribir a máquina es para mí hablar—, me cuesta encontrar el freno de la máquina de escribir. ¡Basta de darle la lata, Casaes Monteiro! Voy a entrar en la génesis de mis heterónimos literarios, que es, finalmente, lo que a usted le interesa saber. En todo caso, lo que se ha dicho anteriormente podría ser la historia de la madre que los dio a luz).

Allá por 1912, salvo error (que nunca será muy grande), me vino la idea de escribir unos poemas de índole pagana. Esboqué unas cosas en verso libre (no en el estilo de Álvaro de Campos, sino en un estilo de mediana regularidad), y abandoné el caso. Había esbozado también, en una penumbra mal urdida, un vago retrato de la persona que había hecho aquello. (Nacía, sin que lo supiese, Ricardo Reis).

Año y medio, o dos años más tarde, cierto día se me ocurrió gastarle una broma a Sá-Carneiro: inventar un poeta bucólico, de índole complicada y presentárselo, no recuerdo ya cómo, dentro de alguna especie de realidad. Pasé unos días preparando el poeta, pero nada conseguí. Ya había desistido cuando un día, por fin —era el 8 de marzo de 1914—, me acerqué a una alta cómoda, cogí papel y comencé a escribir de pie, que es como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas uno tras otro, en una especie de éxtasis que no podría definir. Fue el día triunfal de mi vida, y nunca volveré a tener otro igual. Comence con un título: *El Guardador de Rebaños*. Y lo que vino después fue la aparición de alguien a quien di en seguida el nombre de Alberto Caeiro. Discúlpeme por lo absurdo de la frase: de mí había surgido mi maestro. Esa fue la sensación inmediata que tuve. Tanto es así que, escritos los treinta y tantos poemas, tomé en seguida más papel y escribí, también uno tras otro, los seis poemas de *Lluvia oblicua*, de Fernando Pessoa. Rápidamente y en su totalidad... Era el regreso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa sólo él. O, mejor dicho: fue la reacción de Fernando Pessoa contra su inexistencia en tanto que Alberto Caeiro.

Una vez surgido Alberto Caeiro, traté en seguida de descubrirle —instintiva y

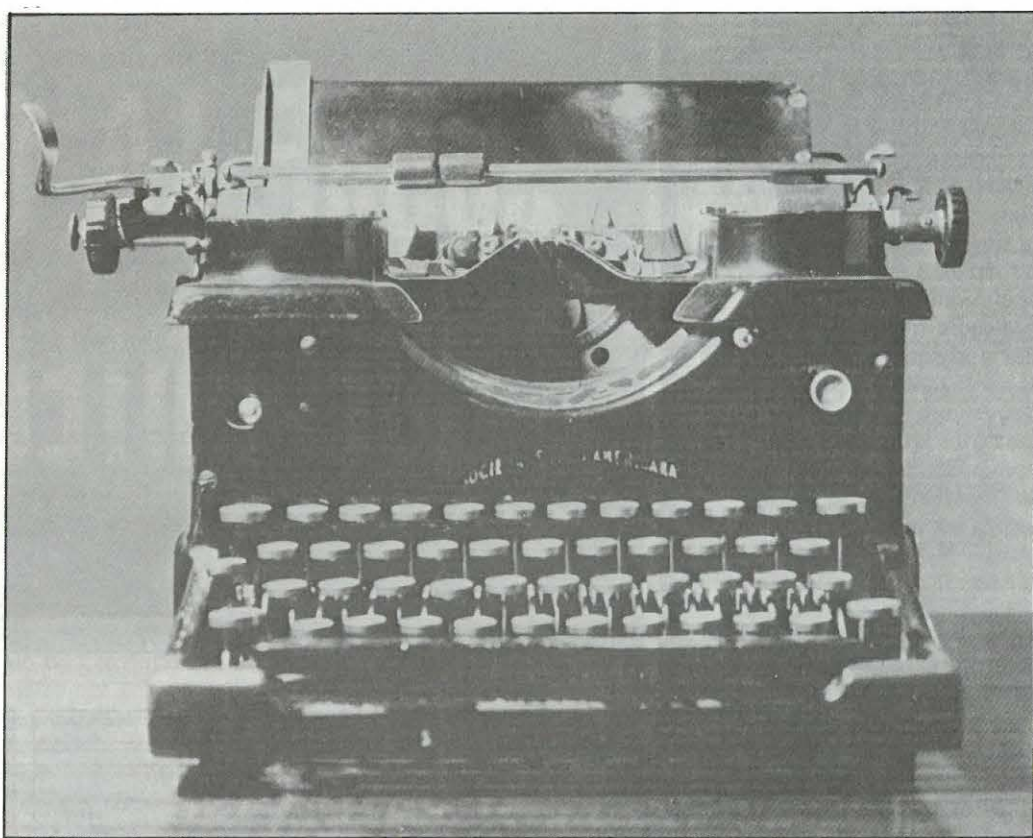
subconscientemente— unos discípulos. Saqué de su falso paganismo al Ricardo Reis latente, descubrí su nombre y lo ajusté a él, porque en aquel momento ya lo veía. Y, de repente, derivando en dirección opuesta a la de Ricardo Reis, me surgió impetuosamente otro individuo. De la máquina de escribir, sin interrupción, a chorro, salió la *Oda triunfal* de Álvaro de Campos: la oda de este nombre y el hombre con el nombre que tiene.

Creé una *coterie* inexistente. Establecí todo aquello en moldes de realidad. Gradué influencias, conocí amistades, oí dentro de mí discusiones y divergencias de criterio, y en todo ello era yo, el creador de todo, quien menos presente estaba. Y parece que así ocurre hoy todavía. Si algún día pudiese publicar la discusión estética entre Ricardo Reis y Álvaro de Campos se vería lo diferente que son uno de otro, y cómo yo no soy nada en la materia.

Cuando se publicó *Orpheu*, fue preciso, a última hora, reunir cualquier cosa para completar el número de páginas. Le comenté entonces a Sá-Carneiro que podía escribir un poema «antiguo» de Álvaro de Campos, un poema de cómo Álvaro de Campos había sido antes de haber conocido a Caeiro y caer bajo su influencia. Y así escribí *Opiario*, en donde pretendí ofrecer todas las tendencias latentes en Álvaro de Campos, conforme habían de ser después reveladas, pero sin tener todavía ningún contacto con su maestro Caeiro. Fue, de los poemas que escribí, aquel que más trabajo me dio, por el doble esfuerzo de despersonalización que tuve que desarrollar. Pero, en fin, creo que no salió del todo mal, y que ofrece una muestra de Álvaro.

Creo que le he explicado el origen de mis heterónimos. Sin embargo algún punto necesitará de un esclarecimiento más claro. Estoy escribiendo de prisa, y cuando lo hago no soy muy lúcido, pregúntemelo, que de buen grado se lo daré. Y, es verdad, un complemento verdadero e histórico: al escribir ciertos pasajes de las *Notas para recordar a mi maestro Caeiro*, de Álvaro de Campos, lloré lágrimas verdaderas. ¡Eso para que usted sepa con quién está lidiando, mi querido Casaes Monteiro!

Pero unas observaciones sobre esta materia... Yo observo delante de mí, en el espacio incoloro más real del sueño, las caras, los gestos de Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Les construí las edades y las vidas. Ricardo Reis nació en 1887 (no recuerdo el día y el mes, pero los debo tener en algún lugar) en Porto, es médico y está permanentemente en el Brasil. Alberto Caeiro nació en 1889 y murió en 1915; nació en Lisboa, pero vivió casi toda su vida en el campo. No tuvo



profesión ni apenas educación.

Álvaro de Campos nació en Tavira, el día 15 de octubre de 1890 (a la una treinta de la tarde, me dice Ferreira Gomes; y es verdad, pues, hecho el horóscopo para esa hora, es exacto). Éste, como sabe, es ingeniero naval (por Glasgow), pero ahora se encuentra inactivo en Lisboa. Caeiro era de estatura media, y, aunque frágil (murió tuberculoso), parecía más fuerte de lo que realmente era. Ricardo Reis es un poco, pero sólo un poco, más bajo, más fuerte, más seco. Álvaro de Campos es alto (1,75 m de altura, más de 2 cm que yo), delgado y con cierta tendencia a encorvarse. Todos con la cara afeitada. Caeiro rubio, de ojos azules. Reis de un vago moreno apagado, Campos entre blanco y moreno, con un vago tipo de judío portugués, aunque con el cabello liso y habitualmente peinado hacia un lado. Usa monóculo.

Caeiro, como dije, no tuvo casi ninguna educación, solamente instrucción primaria; se le habían muerto pronto el padre y la madre, y se quedó en casa, viviendo de unas pequeñas rentas. Vivía con una anciana tía, tía abuela. Ricardo Reis, educado en un colegio de jesuitas, es, como dije, médico, vive en el Brasil desde 1919, se expatrió voluntariamente por ser monárquico. Es un latinista por educación ajena, y un semiheleista por educación propia. Álvaro de Campos tuvo una educación corriente de Instituto, después fue enviado a Escocia para estudiar ingeniería, primero mecánica y después naval. Por algún tiempo viajó al Oriente a resultados de lo cual escribió *Opiario*. El latín se lo había enseñado un tío suyo beirense que era sacerdote.

¿Cómo puedo escribir en nombre de los tres?

Caeiro por pura e inesperada inspiración, sin siquiera saber lo que iba a escribir. Ricardo Reis después de una deliberación abs-

tracta, que súbitamente se concretó en una oda. Campos, cuando siento un súbito impulso para escribir y no sé qué. (Mi semi-heterónimo Bernardo Soares, que se parece en muchas cosas a Álvaro de Campos, aparece siempre que estoy cansado o soñoliento, de manera que tengo un poco suspendidas las cualidades de raciocinio y de inhibición; aquella prosa es un constante delirio. Es un semi-heterónimo porque, no siendo mi personalidad, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo con menos raciocinio y afectividad. La prosa, salvo lo que el raciocinio da de *ténue* a la mía, es igual a esta, y el portugués perfectamente igual; al tiempo que Caeiro escribía mal el portugués, Campos lo hacía más con *lapsus*, tales como decir «yo mismo» en vez de «mí mismo». Reis mejor que yo, tiene un purismo que considero exagerado. Lo difícil para mí es escribir la prosa de Reis (todavía inédita) o la de Campos. La simulación es más fácil, porque es más espontánea, en verso).

A esta altura, Casaes Monteiro, estará usted pensando qué mal destino lo hizo caer por esta lectura en medio de un manicomio. En todo caso, lo peor de todo esto es la incoherencia con que lo he descrito. Repito, sin embargo; escribo como si estuviese hablando con usted, para poder así escribir rápidamente. No siendo así pasarían meses sin poder escribir.

Creo, mi querido camarada, haberle respondido, con algunas incoherencias, a sus preguntas. Si hay otras que desee hacerme, no vacile en hacerlas. Responderé de la mejor manera posible.

Le abraza el camarada que le estima mucho y le admira.

Fernando Pessoa

14/1/1935

P.S. (iii)

Además de la copia que

normalmente hago para mí, cuando escribo a máquina, de cualquier carta que contiene explicaciones del orden de las que esta contiene, hice una copia suplementaria tanto por si esta carta se perdiera, como por si usted la necesitase para cualquier otro fin. Esa copia se encuentra siempre a su disposición.

Otra cosa. Quizá, para cualquier estudio suyo u otro fin análogo, Casaes Monteiro, necesite, en el futuro, citar algún pasaje de esta carta. Desde ahora mismo queda autorizado para hacerlo, pero con una condición, y le pido permiso para subrayarlo. El párrafo sobre ocultismo, en la página siete de mi carta, no puede ser reproducido en letra impresa. Deseando responder lo más claramente posible a su pregunta, me salí premeditadamente un poco fuera de los límites que son naturales en esta materia.

Se trata de una carta particular y por eso no dudé en hacerlo. Nada le impide que se lo lea a quien quiera mientras esa otra persona cumpla también con la cláusula de no reproducirlo en letra impresa. Creo que puedo contar con su palabra.

Continuo en deuda con usted por la carta sobre sus últimos libros. Mantengo lo que creo le dije en mi carta anterior: cuando ahora (creo que será sólo en febrero) pase algunos días en Estoril, pondré esa correspondencia en orden, pues estoy en deuda, en esta materia, no sólo con usted, sino también con otras varias personas.

Se me ocurre preguntar de nuevo una cosa que ya le pregunté y a la que no me respondió. ¿Recibió mis folletos de versos en inglés que hace tiempo le envié?

«Para mi gobierno», como se dice en lenguaje comercial, le pido me comunique lo más rápidamente posible la recepción de esta carta.

Gracias

F. Pessoa

La carta de Fernando Pessoa que se publica es, desde varios puntos de vista, una obra excepcional, inusual hasta en la literatura portuguesa. Quiero decir que no es solamente un documento para la historia de la literatura portuguesa, sino también una obra. Si de hecho quien la escribió no pretendía más que responder a algunas preguntas, y si por lo tanto era para él un documento informativo, lo cierto es que adquirió un contenido mucho más rico, sobrepasando en su realización a las intenciones de su autor. No deja, evidentemente, de ser información y documento —y un documento de extraordinario interés— pero es fundamentalmente una admirable página autobiográfica, rica de aquella argucia, de aquella sutileza en la investigación interior que en Fernando Pessoa alcanzó una altura sin parangón en nuestra literatura. Y como página autobiográfica es una obra de arte, es una creación literaria, a pesar de que su autor no lo hubiese buscado.

Comienza ya a revelarse el perfil de un Fernando Pessoa reconocido como un gran poeta por aquellos que ayer mismo ni les sonaba su nombre. Bastó para eso haberle dado las migajas de un premio (el mismo día en que osaron dar ese galardón a un ínfimo poeta), haber él defendido las asociaciones secretas en un artículo que causó mucho ruido, y, finalmente, morir. Cada uno de estos acontecimientos produjo la multiplicación de los admiradores, en tres grupos, cada uno por un motivo diferente. Cada uno de ellos, sin embargo seguían sin saber nada de él: que tuvo un premio, que escribió el artículo sobre las asociaciones secretas, y que murió. Todos ellos podrán decir amén cuando escucharen o leyeren que Fernando Pessoa era un gran poeta, sin embargo dirán amén a un nombre. Así es la pobre gloria de los poetas portugueses: les pagan en adjetivos la dispensa para no leerlos. Está claro que el gran público propiamente dicho, el lector común según la expresión de una escritora inglesa, no puede interesarse por la obra de Pessoa, o no quiere porque en ella existen numerosas formas que son ingratas a esa parte del público. Pessoa permanece y permanecerá todavía por mucho tiempo como el artista consentido, más de lo que se dice: «La pena es que su obra enferme de ciertas extravagancias, de concesiones a ciertas modas, etc...» ¿Cuándo es posible decir esto de un gran artista? Cuando se ve que no existen tales extravagancias ni tales modas, sino la genialidad que se afirma por la creación de su propia libertad, por la apropiación de las formas y no por la adaptación a ellas es porque su obra continúa esperando la generación que la descubra como un bien común.

SOBRE LA CARTA QUE ANTECEDE



¿Pero no es Fernando Pessoa un gran poeta, uno de los mayores poetas portugueses, uno de los pocos poetas universales de la literatura portuguesa? No me queda más remedio aquí que considerar a Pessoa como un caso sin igual, por suerte, en ninguna otra literatura. Es precisamente sobre esta circunstancia por lo que la carta aquí publicada proyecta una claridad inestimable; sin ella, podríamos intentar la explicación de los heterónimos, intentar describirlos, investigar hasta qué punto son o no auténticas despersonalizaciones de Fernando Pessoa o si acaso pudiera tratarse de una comedia intelectual, disfraz y fingimiento; pero no hubiéramos tenido aquello que prefiero llamar: «la confesión del poeta».

Hacia ya algún tiempo que proyectaba analizar la personalidad de Fernando Pessoa, y especialmente su poesía. Tuve que aplazarlo, fundamentalmente por sentir las dificultades inherentes al estudio de tan compleja figura, y a causa de la dispersión y desorganización de los materiales existentes. Había razones para creer que la disgregación no era de la obra sino de su publicación fragmentaria. Pues ¿qué noticias tenemos de la poesía de Pessoa, a excepción de *Mensagem* y de los *English Poems*, que

no esté desparramada por muchas revistas, desde *Orpheu* hasta *Presença*, pasando por *Athena*, por *Contemporânea* y por muchas otras? La primera pregunta a la que en la carta se responde era precisamente acerca del plan de publicación de la obra.

Pero la pregunta clave era aquella referida a la génesis de los heterónimos... Jamás osé esperar que Pessoa quisiera responder con semejante minuciosidad, dándome, al final, aquello que es, actualmente, elemento fundamental para el estudio de sus despersonalizaciones. El poeta sólo descubrió la obra de sus heterónimos, con excepción hecha de las *Notas para el recuerdo de mi maestro Caeiro*, de Álvaro de Campos (*Presença* n.º 30) ¿Lo hizo deliberadamente? ¿Lo consideraba inútil? ¿Nadie lo había empujado a hacerlo? No lo sé, pero me arriesgaría a inclinarme por la última hipótesis. El gusto por la simulación confesado por el poeta había sido lo que le hiciera dudar, además, Pessoa manifestó más de una vez, públicamente y en cartas particulares, su desinterés por la edición actual de su obra, plenamente consciente de la indiferencia del público. Sintiendo igno- rado, aparentemente sin que eso le importase —pero, quién sabe, quizá como una secreta e inconfesada tristeza— y como no le in-

teresaban los triunfos comprados, ni los fáciles elogios de los periódicos, como sólo publicaba en casos excepcionales, lo que le pedían, y a veces casi le arrancaban, para esta o aquella revista. Siendo así, ¿cómo esperar de él explicaciones espontáneas sobre sus heterónimos?

Sobre el significado y la importancia de los heterónimos en la obra de Fernando Pessoa, las opiniones no pueden dejar de disentir. Tres, me parece, tienen visos de ser las más difundidas:

1.º—Se trata de una comedia, de un voluntario fingimiento o disfraz, por deseo de intrigar, de desorientar, de simular.

2.º—Será un equívoco del poeta, una ilusión, y no habrá nada que fundamentalmente distinga a las obras atribuidas a Ricardo Reis de las atribuidas a Álvaro de Campos, y ninguna de ellas estará suficientemente individualizada para que sea lícito creer en su autonomía respectiva.

3.º—Las obras de los numerosos heterónimos son, de hecho, creaciones de varios poetas que nacerán en Pessoa por una despersonalización ajena a su voluntad, que, valga la expresión, se le impusieron.

La lectura atenta de la carta no nos ofrece una respuesta que nos haga decidir entre las varias hipótesis. Excluye, sin duda, la primera (a menos que se pien-

se, que, escribiéndola, Fernando Pessoa cultivaba una vez más el engaño, lo que evidentemente no hizo). Y la verdad es que Pessoa no pudo resolver este problema, de él, era eso precisamente lo máximo que pudimos desear: que nos dijese lo que conocía sobre la génesis de los heterónimos como, sobre las condiciones en que se produjo, etc. Y lo supo decir con aquella precisión poética tan característica de su arte, unida a una tan real e innegable emoción, que quedamos atónitos, maravillados y confusos, puestos más de una vez ante aquel encuentro de emoción intelectualizada y de inteligencia vuelta emoción que caracteriza inconfundiblemente a las creaciones del gran poeta que fue, que es.

Lo que un escritor afirma de sí mismo y de su arte, lo mismo que cuando dictado por la preocupación de la más completa objetividad, no puede nunca ser tomado como definitivo con respecto a ella y a él. Lo que un artista sabe o cree saber, y lo que dice de sí mismo son cosas tan diferentes como la obra pensada e imaginada de la realizada. La afirmación ya hecha de ser esta carta, además de documento, una obra de arte, contenía, implícita, esta distinción. El artista, sin señalarlo, hace una selección entre los materiales que al evocar la historia de su personalidad, le son ofrecidos por la memoria. Para él, la fatalidad de ser artista es una prohibición de imparcialidad, de objetividad pura. Cuánto, pues habrá en esta carta de deformación involuntaria, cuántas no serán las modificaciones que el poder del artista introducía en la historia objetiva? Pero también pienso que Fernando Pessoa, siendo un caso excepcionalísimo de persona que se ve como si fuese otro, estará por lo tanto excepcionalmente libre de esas limitaciones. Pero la misma agudeza del mirar descubriendo los íntimos enredos es por suerte, como la luz, demasiado viva que destruye los contornos, aniquila los matices, convierte en claro de más lo que no puede dejar de ser oscuro. He aquí las restricciones que juzgo necesario hacer, sin embargo entiendo que en nada pueden disminuir el alto significado que atribuyo a la carta, pues conforman aquella duda, aquella cuidadosa desconfianza con que hay que abordar siempre las creaciones de carácter autobiográfico.

Escribí (en un ensayo todavía inédito en portugués); «Fernando Pessoa es un novelador de poetas: puesto que, como el novelista sólo puede hacer vivir a los personajes de su obra cuando son en cierto modo él mismo, también las obras heterónimas de Fernando Pessoa son como los monólogos de los personajes de una novela. La novela es él mismo. ¡Y qué admirable novela! La lectura de la carta sólo puede contribuir, me pa-

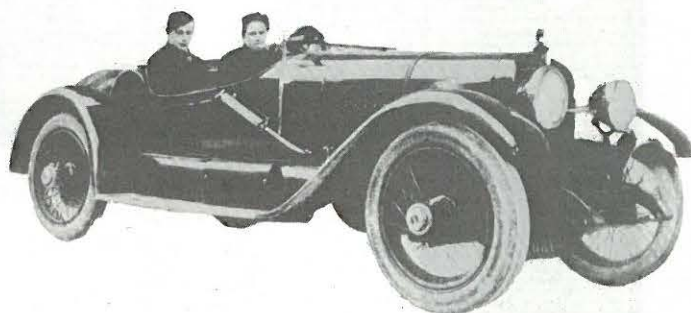
rece, a reforzar tal opinión. Esas subpersonalidades, como él mismo las designó, ¿qué son sino los personajes que se imponen al novelista, por los cuales él reparte su riqueza potencial, que llevan a las aventuras que él podría haber vivido, de ser cada una de ellas por separado? De hecho, cada heterónimo es el mismo Pessoa, es un poco del propio Pessoa amputado del todo. Pero los personajes no llegan hasta nosotros en las páginas de una novela sino como autores. «Despersonalización y simulación», confiesa el poeta. Sí, pero esta última, a mi modo de ver, sólo existe en el establecimiento de ciertos detalles, nombre, fisonomía, datos biográficos; en todo lo demás es aquella que nos aparece. Véase sino cómo surgirán Caeiro y sus poemas de *El guardador de rebanhos*: «Escribí treinta y tantos poemas seguidos, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiré definir». «¿Cómo escribo en nombre de estos tres?». Caeiro por pura e inesperada inspiración, sin siquiera saber o calcular lo que iría a escribir. Ricardo Reis, después de una deliberación abstracta, que súbitamente se concretó en una oda. Campos, cuando siento un repentino impulso para escribir y no sé qué». De todas formas, queda por saber si se trata de una despersonalización de la misma forma en los diferentes casos (los pasajes transcritos incitan a la consideración pluriforme). ¿Es voluntaria? ¿Es inconsciente? ¿Tal vez la combinación de una y de otra forma? La solución quizá se encuentre en esta última interpretación. Sea como fuere es un problema para largo estudio, no sólo de lo que el poeta dice de sus heterónimos, sino también de lo que la obra de todos contenga de elementos reveladores.

Pregunté también a Pessoa sobre el ocultismo, o mejor dicho, lo que el ocultismo significaba para él. Como se ve en la postdata de la carta, la respuesta a este punto no puede «ser reproducida en letra impresa». Esta actitud, muestra que Fernando Pessoa no veía al ocultismo como un espectador. Parece que mi pregunta, a juzgar por la respuesta, había sido si «él creía en el ocultismo». Pregunta sin duda imprecisa, como él mismo me hizo notar y mi propia vaguedad significa mi ignorancia respecto de la actitud de Pessoa. De todas formas creo que puede afirmarse que Pessoa creía en el ocultismo, esto es, que las ciencias ocultas no eran por él consideradas como simples fantasías dignas apenas de curiosidad, pero sí como una rama esencial de los conocimientos humanos. Pero de esto espero hablar más adelante y con mayor extensión. ADOLFO CAIS MONTEIRO.

PESSOA Y LA PRENSA LITERARIA PORTUGUESA DE SU TIEMPO

Como el lector dilucidará de ambos escritos, Fernando Pessoa, en portugués, sólo editó *Mensagem*, además de otra serie de prosas y poemas (incluidos heterónimos) en diversas publicaciones. Él mismo fue director de revistas tan fundamentales para entender la historia de la literatura portuguesa como *Orpheu* o *Athena*.

Orpheu apareció en Lisboa en el año 1915. Tuvo dos grupos de directores para su único par de números. Luís de Montalvor y Ronald de Carvalho lo fueron del primero. Pessoa y Sá-Carneiro del segundo. Este último, Alfredo Pedro Guisado y Almada Negreiros son algunos de sus colaboradores. Pessoa, por ejemplo, publicó su drama estático *O marinheiro* y Álvaro de Campos *Opiário*, *Oda triunfal* y *Oda marítima*. Hubo un tercer número que no llegó a ver la luz. Incluía poemas de París de Sá-Carneiro, colaboraciones de Almada y Gláudio y *Além-Deus* de Pessoa. *Orpheu* fue el órgano de expresión, la revista-manifiesto de la nueva generación modernista, aunque inevitablemente en sus páginas se



sobrelleven los ecos del simbolismo.

Athena fue otra de las publicaciones en las que Pessoa intervino directamente. Fue codirector de la misma junto con Ruy Vaz. Era una publicación de arte y de literatura que salió en Lisboa en 1924. Almada y Luís de Montalvor están presentes, de la misma manera que Pessoa y sus heterónimos más habituales. Pessoa publicó poemas, la traducción de *El cuervo* de Poe, y organizó (n.º 2) el homenaje a su amigo suicida. Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Caeiro dieron a la luz respectivamente: *Odas*, *Apontamentos para uma estética nao aristotélica* y *O guardador de rebanhos*.

Pero la presencia de Pessoa y Cía en la riquísima prensa literaria de su época se remonta a publicaciones como *A Aguiá*, revista quincenal ilustrada de literatura y crítica, publicada en Porto en 1910 como órgano del «saudosismo». Directores de la misma fueron, respectivamente, personalidades intelectuales como Alvaro Pinto, Teixeira de Pascoaes y Leonardo Coimbra. Pascoaes, Unamuno y Laránjeira hicieron sitio a Pessoa que publicaría nada menos que su trabajo titulado *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, donde hablaba de la idea supranacional de Portugal y del supra-Camões.

Teatro, Lisboa, 1913, dirigida por Boavida Portugal, contó con colaboraciones de Pessoa, de la misma manera que *A Renascença*, revista mensual de crítica, literatura, arte y ciencia, editada en Lisboa, en 1914, dirigida por Carvalho Mourao, era el órgano del Paulismo, tendencia opuesta al «saudosismo». El trío amistoso y habitual en muchas otras publicaciones formado por Pessoa/Carneiro y Guisado, también se repetía aquí.

En *Eh Reall*, panfleto semanal de crítica y doctrina política (Lisboa, 1915), dirigido por Joao Camoegas, Pessoa publicaba *O preconceito da Ordem*. En *Centaurio* nada menos que 14 sonetos. Fue esta una revista trimestral de literatura que otro asiduo, Luís de Montalvor, dirigió en Lisboa en 1916. Dicha publicación se debatía entre el modernismo y el decadentismo finisecular. En *Exílio*, Pessoa dio a luz *Hora absurda*. Estaba dirigida por Augusto de Santa Rita en Lisboa, 1916. Se autocalificaba como revista mensual de arte, letras y ciencias. Tenía un marcado cariz nacionalista. A partir de esta publicación y de este año de 1917, con la salida de *Portugal Futurista*, dirigida por Carlos Felipe Porfirio, se instauró el movimiento modernista (cuyo significado es totalmente diferente al que entendemos en la literatura española). Fue el órgano del futurismo portugués y en ella colaboró de una manera destacada Almada Negreiros. *Contemporânea* fue el órgano más destacado del modernismo portugués. Dirigida por José Pacheco, reunió las firmas de Pessoa, Álvaro de Campos, Carneiro, António Botto y Eugénio de Castro. *Presença* «folha de

arte e crítica» aparecía en Coimbra en 1927, dirigida por Branquinho da Fonseca, Joao Gaspar Simoes y José Regio. Revista ecléctica en donde se reunieron diferentes estilos y generaciones, aunque siempre se puso como ejemplo y punto de partida la estética modernista frente al cada vez mayor compromiso político.

Descobrimento, *A revista da solução Editora*, *Momento*, *A revista Editorial* y *Sudoeste* fueron algunas otras publicaciones en donde Pessoa escribió en vida. En la primera de estas últimas mencionadas (Lisboa, 1931), dirigida por el poeta Joao de Castro Osório, Bernardo Soares dio a la luz fragmentos del *Livro do desassossego*. En *A revista da...*, se publicaron nuevos fragmentos de Soares (como en *Momento* y *A revista Editorial*) y poemas de Álvaro de Campos.

Sudoeste fue quizá la última gran revista de la edad de oro de la prensa literaria portuguesa (período de entreguerras). Dirigida por el pintor y escritor Almada Negreiros, surgió en la capital lusa en el año 1935, también

como defensora de los presupuestos modernistas. En ella colaboraron figuras tan destacadas, además de la trilogía anteriormente mencionada, tales como José Regio, Luís de Montalvor y Casaes Monteiro.

Presença tuvo tres etapas. La primera duró 53 números; la segunda, en 1939, dos números; y la tercera en 1977, número especial dedicado al cincuentenario. A lo largo de su dilatada vida se debatió entre el esteticismo y el compromiso que, durante los años treinta, avanzaba a través del neorrealismo. *Presença* mantuvo su cosmopolitismo gráfico (amplio formato, variedad tipográfica, ilustraciones), literario (traducción de autores extranjeros como Joyce, Proust, Gide, Ibsen, Pirandello, etc.) y crítico introduciendo el psicoanálisis. La revista de Coimbra desempeñó un papel importante en la divulgación y rehabilitación del modernismo de *Orpheu*. A decir de Clara Rocha, «Quer através do discurso crítico sobre Fernando Pessoa e os seus companheiros de geração, quer através da publicação de textos literários daqueles autores, a revista faz com que os seus leitores descubram o grupo de 1915» (en la *Revistas literárias do século XX em Portugal*). Sin embargo esta postura no impidió que surgieran otros poetas de contenido social tales como Fernando Namora (posteriormente más dedicado a la narrativa), Mário Dionísio y Joaquim Namorado. En 1930 se produce dentro de la misma una de las rupturas más sangrientas. Adolfo Rocha (Miguel Torga), Edmundo Bettencourt y Branquinho da Fonseca se fueron por lo que ellos consideraban una cada vez mayor separación con la sociedad circundante. Fernando Namora en *Os modernistas portugueses* comentaba que: «nao podia já corresponder ás realidades instantes de um mundo que acabava de ser experimentado na guerra de Espanha para mergulhar numa outra guerra ainda mais reveladora da urgência de certos problemas e do quanto todo o homem neles participava».

Pero *Presença*, a lo largo de su dilatada vida, mantuvo contra viento y marea su línea estética. En 1939, en el editorial de la segunda serie manifestaba su reiterado compromiso del arte y la literatura con su propia estética y no directamente con la función social del arte y la cultura. *Presença* estaba en la línea de *La deshumanización del arte* de Ortega y la Poesía pura. Evidentemente el tiempo le dio la razón a pesar de que las circunstancias políticas eran muy adversas. Desde 1926 hasta 1933, cuando se crea el Estado Novo, la tensión social era muy intensa, y a partir de esas fechas mucho más por la implantación de la dictadura fascista. Pessoa en *Presença* publicó algunos textos fundamentales de su obra como *Tabacaria* de Álvaro de Campos, *Odas* de Ricardo Reis, *O oitavo poema do Guardador de Rebanhos* de Caeiro, fragmentos del *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, etc... CÉSAR ANTONIO MOLINA

La literatura es subversiva. Hace siglos que los gobiernos tienen plena conciencia de que las letras constituyen una amenaza latente para el orden público. Platón prohibió la entrada de poetas en su República. Desde entonces una larga crónica de exilio y muerte ha trazado la historia de la persecución de escritores e intelectuales por los tiranos. España, desde los inicios de la inquisición en el siglo XV hasta los cuarenta años de dictadura franquista, tiene una historia especialmente siniestra de ingerencia estatal en la libertad de expresión. Para los propósitos de esta nota, sin embargo, me preocupa más la vigilancia de intelectuales extranjeros practicada por los Estados Unidos.

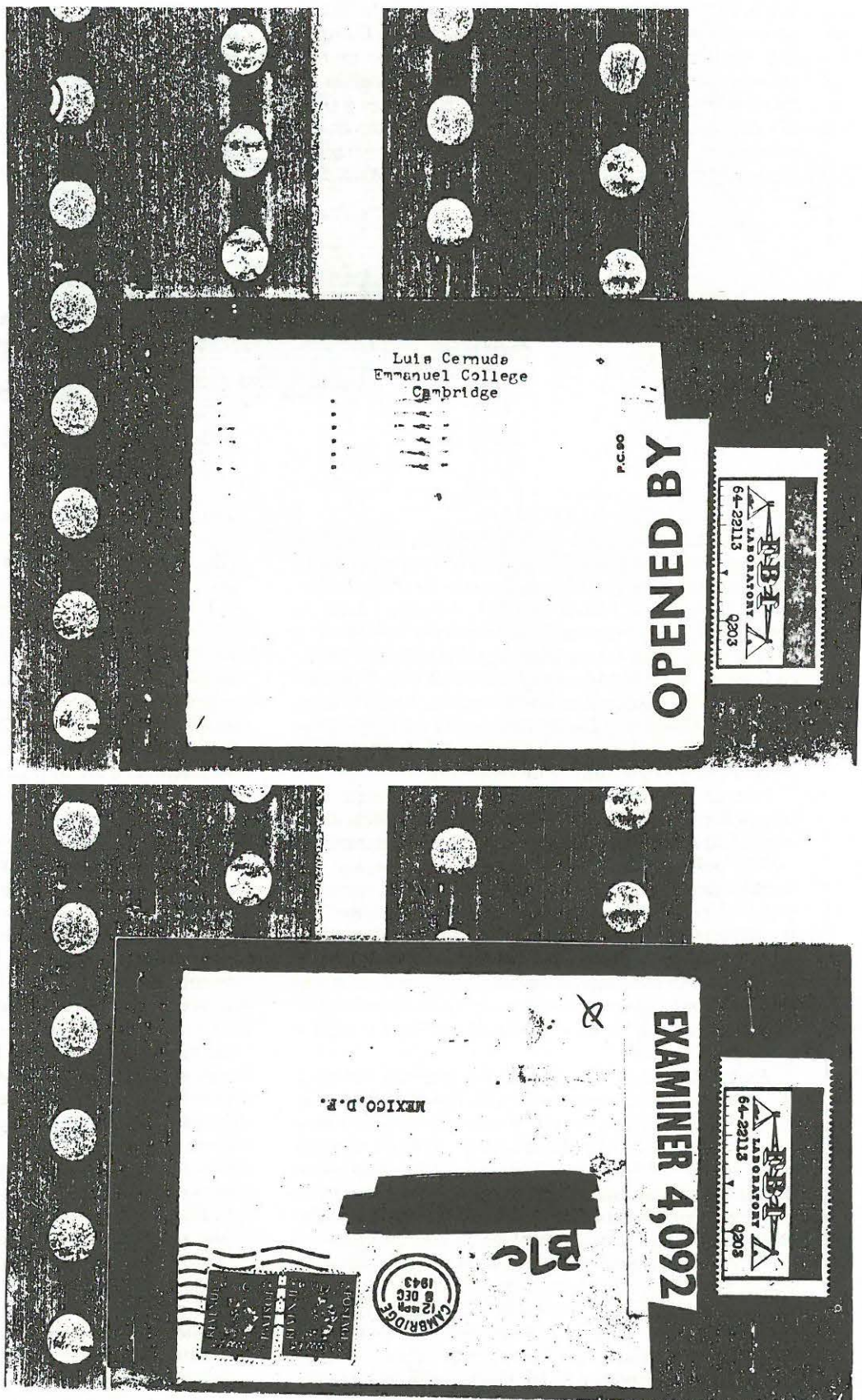
La exclusión en 1986 de la periodista colombiana Patricia Lara, detenida en el aeropuerto John F. Kennedy de Nueva York, la deportación en 1983 de Angel Rama y Marta Traba y la repetida denegación de un visado a Gabriel García Márquez son simplemente las últimas manifestaciones de una continua desconfianza de los escritores en círculos oficiales estadounidenses. Siguiendo una intuición (1), el 16 de mayo de 1986 pedí bajo el *Freedom of Information Act* (2) los expedientes que sobre Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Luis Cernuda pudiera tener el FBI. Seis meses más tarde, el 17 de noviembre, recibí un sobre que contenía diecisiete folios fotocopados, de los cuales varios nombres y párrafos enteros habían sido extirpados.

El contenido de esos papeles ha resultado a la vez decepcionante y significativo. El expediente de Alberti (que me consta, por motivos sobrados, ha de ser muy nutrido) ha sido retenido, pendiente de la autorización del poeta, debidamente avalada por un notario. El expediente de Unamuno data de 1924, fecha de su exilio a Fuerteventura. Sin embargo, no me ha sido facilitado, ya que se originó en el Departamento de Estado. (Las agencias federales tienen prohibido expedir información procedente de otras agencias federales sin previa autorización de éstas). El expediente de Lorca lo constituye una sola referencia: la constancia de una traducción al inglés del *Romance de la Guardia Civil Española*, publicada dos años después de su muerte en una revista de izquierdas, *The New Masses* (Marzo 1938).

El expediente de Cernuda es el más largo de los tres. Consiste en una carta escrita por Cernuda desde Cambridge (Inglaterra) a Octavio G. Barreda, editor de *El Hijo Pródigo*, una importante revista intelectual publicada entre 1943 y 1946 en México. En *El Hijo Pródigo* colaboraba la comunidad republicana en el exilio, entre ellos Antonio Sánchez Barbudo y José

CERNUDA Y EL F. B. I.

“La vigilancia es el precio
de la libertad”



Bergamín, con el grupo mexicano de Los Contemporáneos: Octavio Paz, Ali Chumacero, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza. La carta de Cernuda, fechada el 8 de diciembre (1943), fue interceptada por la Oficina de Censura (no consta la nacionalidad, si británica o estadounidense) y entregada a los laboratorios del FBI el 19 de febrero de 1944. Allí fue sometida a un análisis criptográfico en

busca de tinta invisible y micropuntos. Sin encontrar evidencia de mensajes ocultos, el laboratorio devolvió la carta a la Censura Nacional el 22 de febrero de 1944. Por lo visto llegó al destinatario, pues se publicó en el número 13 de *El Hijo Pródigo* (Abril 1944) (3).

En las fotocopias puestas a mi disposición, el nombre de Octavio G. Barreda ha sido borrado de la carta y

del sobre. El funcionario encargado de mi petición me explicó que le parecía más probable que fuera Barreda (cuyo nombre sólo averigüé al consultar la revista), más que Cernuda, el objeto de vigilancia. También he pedido el expediente de Barreda.

La carta en sí tiene que ver con algunas leves inexactitudes en las traducciones que años antes había

hecho Cernuda de Hölderlin (4). Más significativo me parece el hecho de que la Censura Nacional y el FBI, aún bajo los amplios poderes que les habían sido cedidos en tiempo de guerra, encontrase digna de investigación y tuviera acceso a una carta dirigida por un español refugiado en Inglaterra a un intelectual mexicano. En vista de las simpatías antifascistas tanto de Cernuda como de Barreda, no parece verosímil que les sospechasen de espionaje pro-Eje. Más probable parece, a pesar de la alianza entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, que comunistas y compañeros de viaje ya se considerasen el próximo «enemigo».

A continuación se reproduce, como testimonio de la percepción oficial del carácter subversivo de la literatura, la carta de Cernuda (nunca, que yo sepa, recogida posteriormente), la traducción hecha por el FBI (con un ligero error, curiosamente en los mismos versos que Cernuda también había traducido erróneamente: *cross* —«crujen»— por «crujen»), y la correspondiente documentación e informes facilitados por el FBI.

Es lento y caro el acceso a los documentos gubernamentales clasificados. Por lo tanto, publico lo que sigue como adelanto de un trabajo más extenso que realizaré sobre un amplio conjunto de datos, una vez reunidos por el mismo procedimiento. Al mismo tiempo pretendo señalar un campo fértil que queda todavía sin explotar por los estudiosos de las literaturas española e hispanoamericana. Anthony L. GEIST

(1) La idea surgió a raíz de una conversación mantenida con Valentín del Arco López, profesor de Historia Contemporánea de la Universidad de Salamanca. A él pues debo, con toda justicia, estas páginas.

(2) La Ley de Libertad de Información, que se promulgó a raíz del escándalo Watergate, concede a todo ciudadano norteamericano el libre acceso a los expedientes que sobre él tuvieran las agencias del gobierno de los Estados Unidos. También permite acceso a los expedientes de terceros, con la debida autorización del afectado en caso de que aún esté vivo.

Un caso análogo se está produciendo en España con los expedientes policiales «quemados», entregados últimamente al Archivo Histórico Nacional por la Dirección General de la Policía (ver *El País*, 4 Dic. 86, pág. 19).

(3) Poco después Cernuda hizo publicar «Vereda del cuco» (incorporado luego a *Como quien espera el alba*) en *El Hijo Pródigo*, IV: 20 (Nov. 1944), págs. 78-80.

(4) Cernuda también dejó constancia de los mismos errores de traducción, sin hacer referencia a *El Hijo Pródigo*, en «Historial de un libro», *Poesía y literatura*, vol.1 (Barcelona: Seix-Barral, 1965), pág. 254.

Ver también Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras* (Barcelona, Anagrama, 1975), págs. 383-387, y la edición que publicó el mismo de las traducciones cernudianas de Hölderlin, *Poemas* (Madrid: Hiperión, 1974).

Emmanuel College
Cambridge

TRANSLATION FROM SPANISH
Q204

Emmanuel College,
Cambridge,
December 8.

9 Diciembre

Mi distinguido amigo (permítame que le llame así aunque no me conozca personalmente): hace tiempo que debía haberle dado las gracias por el envío de "El Hijo Pródigo", que a esta distancia de mi tierra y mi gente me trae un eco de ambas unido al de México, más que tanto me atrajo siempre y que tanto siento no conocer.

Ha de perdonarme, sin embargo, que la razón que me lleva hoy a escribirle no sea completamente de gratitud desinteresada. Porque, como verá, esta es más bien una carta abierta que le rogaría apareciera en la revista de que usted es editor.

En el número de octubre de "El Hijo Pródigo" hallo el anuncio, por cuenta de la Editorial "Seneca", de cierta traducción de Holderlin como obra tía en parte. Supongo que sea la de varios poemas, traducidos por Hans Gebser y por mí y publicados en el número 32 (1935) de la revista madrileña "Cruz y Raya". Y estimo necesario advertir a quienes lean esa reimpresión de varios errores de lectura que allí hay, y no pocas faltas de dicción, que hubieran debido, y modico, rectificarse ahora.

Por ejemplo: en el poema "Metad de la Vida" (Halfte des Lebens), el verso final (Klirren die Fahnen) aparece traducido como "Festallan las banderas", cuando la traducción correcta sería "Crujen las veletas".

No quiero insistir con otro ejemplo. Naturalmente, esos errores son culpa mía, y no de mi colaborador, a cuya simpatía y conocimiento de nuestro idioma, y de la poesía, correspondía mejor suerte en la tarea. Pero sí corresponde ahora una grave parte en la repetición de tales errores a la Editorial "Seneca", ya que, como era cortés y legal, se me hubiera debido consultar para rectificar la impresión de aquellas traducciones.

Suyo afmo. amigo

Luis Cernuda

My dear friend (Allow me to address you in this way although you do not know me personally):

I should have thanked you some time ago for sending "The Prodigal Son". It brings to me an echo of my distant land, and my people, and also Mexico, a country which attracts me so much, and that I am so sorry not to know.

You must, however, pardon me. The reason that compels me to write to you today is not completely one of gratitude. As you will see this is in the manner of an open letter, that I should like to have appear in the magazine of which you are editor.

In the October Number of "The Prodigal Son", I notice the advertisement by the "Seneca" Publishing House, of a certain translation of Holderlin. It is advertised as partly my work. I suppose that it is, the translation of several poems, translated by Hans Gebser and me, and published in Number 32(1935) of the Madrid Magazine, "Cruz y Raya" (Cross and Line). I think it is necessary to advise those who may read that reprint, of several errors in the printing which are found there, and of some mistakes in wording, which should have been, and can be corrected now.

For example: in the poem "Metad de la Vida (Middle Age)" (Halfte des Lebens), the last verse (Klirren die Fahnen) is translated as "They crack the banners", when the correct translation should be "Cross the banners".

I do not wish to dwell upon this by showing another example. Naturally, these errors are my fault, and not those of my collaborator to whose appreciation, and understanding of our language, and of poetry, belonged the best part of the task. However, certainly a great part of the blame belongs to the Publishing Firm "Seneca" in repeating such errors, since according to courtesy and law, they should have consulted me about reprinting these translations.

Your affectionate friend,

Luis Cernuda

Translated by: MT

ENCLOSURE

JOHN EDGAR HOOVER
DIRECTOR



#64-22113

Federal Bureau of Investigation
United States Department of Justice
Washington, D. C.
February 26, 1944

MEMORANDUM LABORATORY REPORT

Re: Letter to:

Mr. Tolson
Mr. E.A. Tamm
Mr. Clegg
Mr. Coffey
Mr. Glavin
Mr. Ladd
Mr. Nichols
Mr. Rosen
Mr. Tracy
Mr. Acers
Mr. Cates
Mr. Harbo
Mr. Hendon
Mr. Mumford
Mr. Starke
Mr. Quinn Tamm
Tele. Room
Mr. Nease
Miss Beahm
Miss Gandy

The evidence listed below was submitted to the Laboratory for an appropriate examination by the Office of Censorship on February 19, 1944.

- Q203 One envelope, typewritten, addressed to [redacted] from "Luis Cernuda" and bears the following postmark: "Cambridge 12:15 PM 8 Dec 1943".
- Q204 Accompanying one page typewritten letter which begins: "Mi distinguido amigo.....".

It was concluded that Specimens Q203 and Q204 were prepared on a machine equipped with Corona Pica type, spaced ten letters to the inch.

The typewriting appearing on Q203 and Q204 was searched through the file of writings pertaining to National Security, but nothing of significance was noted. A photographic copy of this evidence is not being added to the file at this time.

Using methods that would not change the appearance of the above specimens, they were treated for the presence of secret ink with negative results. Certain secret inks, requiring developers which would alter a treated document permanently, may not be detected by methods employed in this examination.

No concealed message or secondary meanings were found upon examination Specimens Q203 and Q204. Due to the many punctuation marks appearing on Specimen Q204 various tests were made to see if they had been used as indicators, however, nothing of significance was noted.

A translation from the Spanish of Specimen Q204 is attached hereto.

The original evidence, Specimens Q203 and Q204, was returned to the Office of Censorship on February 22, 1944.



ENCLOS. 15
RECEIVED

COPIES DESTROYED
35 NOV 3 1961

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION
UNITED STATES DEPARTMENT OF JUSTICE

Laboratory Work Sheet
CENSORSHIP

RECORDED:
2/19/44

Re: Letter to:

File # 64-22113
Lab. # D-12456

Examination requested by: Bureau (Supervisor)

Date of reference communication: (outgoing slip) 2/19/44 Date received: 2/19/44

Examination requested: Document - Cryptographic - Secret Writing.

Result of Examination:

Examination by:

Q203, Q204 Corona Pica Portable
2-21-44 (Lab. Ltr. 61 C.)
No ident N. S. D.
(card sent to Britten)

Doc. [redacted]
Crypt. [redacted]
S. W.

Specimens submitted for examination

- Q203 1 env, typwr, adr to [redacted] from "Luis Cernuda" and bears the following postmark: "Cambridge 12:15 PM 8 Dec. 1943."
- Q204 Accomp. 1 page typwr let which begins: "Mi distinguido amigo.....".

CENSORSHIP MATERIAL MUST BE OUT OF THE LABORATORY WITHIN 48 HOURS.

NO CORRESPONDENCE ATTACHED.

MEMO SENT TO FILES FOR NUMBER

Solamente en los libros y en los mapas hemos viajado por América del Norte, solamente; también en el cinco, y por él sobre todo, conocemos Idaho y Massachusetts y California y sabemos de Nueva York más que de otra ciudad del mundo y la amamos o la odiamos; pero hemos paseado por la 5.ª Avenida y hemos entrado en Tiffany's, hemos contemplado las carteleras de Broadway y hemos bailado en el West Side o en algún local de la calle 42. Y aun antes de que Woody Allen se sentara con Diane Keaton en un banco de la otra orilla del East River para contemplar el crepúsculo de Manhattan, ya teníamos noticia de que

«La nieve de Manhattan empuja los anuncios / y lleva gracia pura por las falsas ojivas». (1) y habíamos estado con el poeta en el Brooklyn Bridge (2) y nos conmovieron sus lamentos ante el barrio de los negros:

«¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos!» (3).

Con Patricia Highsmith también hemos viajado por Norteamérica, aunque con ella nos paramos con frecuencia y nos hospedamos en casas de familias que nada tienen que ver con los

Carrington o los Colby. Son familias de la clase media que, si no pasan apuros económicos, tienen que echar bastantes cuentas para poder adquirir un coche nuevo o renovar alguna alfombra.

Esta escritora, que lleva desde 1949 escribiendo novelas a las que los editores norteamericanos llaman de *suspense*, y que nació en Fort Worth (Texas) en 1921, se trasladó a vivir a Europa hace unos años y hoy sigue escribiendo desde un retirado pueblo suizo. Su primera novela, *Extraños en un tren*, se hizo famosa

sobre todo por haber sido llevada al cine por Alfred Hitchcock; la última, *Found in the street* (*Encontrado en la calle*) ha sido publicada en Inglaterra, pero no ha aparecido aún en el mercado español. En el tiempo transcurrido entre estas dos obras no ha dejado de escribir novelas terroríficas en las que desde la primera página «agarra por el cuello» al lector y no lo suelta hasta el final, justamente lo que Gabriel García Márquez asegura que es obligación primordial de un buen novelista.

En España, varias de sus novelas han sido publicadas

por la editorial Bruguera dentro de su serie «Novela negra»; es, sin embargo, muy discutible que sus novelas pertenezcan a este género. La misma escritora, en su libro recientemente publicado, *Suspense. Como se escribe una novela de intriga*, dedica un capítulo al estudio del relato breve de *suspense* y a la novela de *suspense*, y, aunque afirma que esta es una etiqueta impuesta por el negocio editorial en Estados Unidos —etiqueta que le endosó la crítica de su país desde que publicó sus primeras novelas—, acepta pertenecer a este género;

pero en todo el libro no cita para nada la novela negra.

Efectivamente, en las novelas de Patricia Highsmith no hay policías (si asesinos), no aparecen detectives sin escrúpulos y políticos corrompidos, tampoco mujeres-fatal; sus personajes, como he dicho más arriba, son personas de la clase media americana (4) que ella conoce muy bien: amas de casa idénticas a las que Betty Friedan analizó en su famoso estudio de la mujer americana *La mística de la feminidad* (1963), hacendosas y frustradas, casadas con maridos aburridos que se sienten fracasados en sus trabajos, madres de hijos con problemas de relación. La vida cotidiana, con sus nimiedades, monotonía y pequeños problemas, el ámbito de la casa y el jardín, los lugares cercanos al pueblo donde viven los personajes y a los que va de excursión la familia repetitivamente, forman el escenario de los crímenes que ella teje en cada una de sus novelas.

Son más interesantes estas novelas como retrato de esa sociedad, puesto que el asesinato parece que ocupara un lugar secundario dentro de la trama total de cada novela. Aunque bien es verdad que la novelista confiesa su fascinación por el asesinato y la mente cri-

COMIDAS DE LOS DÍAS NORMALES

DESAYUNO	1. Dos huevos pasados por agua, tostadas con mermelada de cerezas y café (siempre solo) o té. 2. Excepcionalmente: algún bollo que se come caliente. Por ejemplo, unos redondos con una capa de azúcar por encima y trozos de nuez.
BEBIDAS DE LA MAÑANA	Hora: sobre las 12-12,30 Whisky con hielo o con sifón, combinados en coctelera de martini, <i>Bloody Mary</i> .
ALMUERZO	1. Sandwich de ensaladilla de huevo y vaso de leche. 2. Sandwich de pan tostado con atún y té o leche. 3. Sandwich de pollo con lechuga y mayonesa, por encima aceitunas rellenas cortadas por la mitad y en el plato dos rodajas de tomate. Leche. 4. Salchichas de Frankfurt hervidas en caldero.
BEBIDAS DE LA TARDE	El té: 4 ó 5 de la tarde y cócteles a partir de las 6,30 tarde. Té con galletitas de jengibre, o con bollos de canela y galletas de limón. Cócteles y Whisky. Café instantáneo. En verano: té helado con menta.
CENA (COMIDA FUNDAMENTAL DEL DÍA)	1. «Excelentes» costillas de cerdo con salsa picante y ensalada. 2. Chuletas de cerdo con puré. Leche. 3. Salchichas y huevos. 4. Carne asada con lechuga y zanahoria rallada y postre helado de melocotón. 5. Huevos revueltos. 6. Guiso de maíz con sobras de rosbif decorado con pimientos verdes. 7. Solomillo a la pimienta 8. Macarrones con queso, dorados al horno. (Plato congelado).
Después de la cena	Siempre café

COMIDAS DE DÍAS FESTIVOS O DOMINGOS Y COMIDAS PARA INVITADOS

ALMUERZO
1. Langosta (con vino blanco) y ensaladilla. 2. Ostras ahumadas. 3. Salmón ahumado sobre tostadas, un «buen» camembert y macedonia de postre. Vino blanco frío. 4. Bandeja de canapés y de postre naranjas mandarinas.
CENA
1. Pollo al horno con patatas y cebollas y ensalada de lechuga. 2. Pichones con puré y endibias hervidas, ensalada de berros. 3. Jamón asado «como en los viejos tiempos» con azúcar morena, restos tostados de piña, salsa espesa y dulce por debajo, algún que otro clavo. Pan de maíz y leche. 4. Guiso de carne con zanahorias, cebollas y patatitas con salsa, tarta de limón. 5. Pollo frito frío, panecillos calientes, ensalada y tarta de manzana caliente. 6. Patatas al horno, asado de carne con setas, ensalada.

minal: «Tal vez lleve dentro de mí un impulso criminal grave y reprimido, pues de lo contrario no me interesarían tanto los delincuentes o no escribiría sobre ellos tan a menudo... el escritor de 'suspense' suele dedicar mucha más atención a la mente criminal, porque el criminal suele ser conocido durante todo el libro y el escritor tiene que describir lo que pasa por su cabeza. Y esto no es posible a menos que *se simpatice con él*» (5). Esta «atención a la mente criminal» hace que sus novelas sean lentas y minuciosas y que la acción se desencadene con suma rapidez al final del texto, al menos en términos generales: una excepción sería *El cuchillo*, en cuyo primer capítulo se presenta el asesinato.

Vázquez Montalbán opina que toda novela es autobiográfica, según lo pudimos oír en su última intervención en Granada (La Madraza, 26-III-87). Si aceptamos esta opinión podemos encontrar en las novelas de Patricia Highsmith dos planos de autobiografismo. Uno primero se refiere al punto de vista desde el que ella se sitúa en cada novela y que a veces coincide con el del protagonista. Se aprecia con claridad en *El diario de Edith*, a cuya protagonista nos presenta como una mujer «con un saludable punto de vista liberal americano, un poquito de izquierdas» y en *Gente que llama a la puerta*, donde Arthur Alderman, el joven protagonista, parece coincidir con Patricia Highsmith en su visión del mundo: Arthur es un muchacho a punto de convertirse en agnóstico, enfrentado al fanatismo religioso de su padre. A lo largo de estas dos novelas se suceden opiniones de la autora que demuestran su posición de izquierdas: sobre la guerra del Vietnam, los presidentes Nixon y Johnson o el control de natalidad (6) en la primera de las novelas citadas, y sus ideas en torno al aborto, al fanatismo de esas personas que llaman a la puerta para dejarnos folletos religiosos, o en torno a la política del presidente Reagan en la segunda.

En un segundo plano, el autobiografismo se puede apreciar en las descripciones prolijas que la escritora hace de las comidas y las bebidas que sus personajes preparan y consumen en todas sus novelas, en las notas sobre adornos de las casas, ajuares y muebles y en la importancia que presta a las relaciones entre vecinos y amigos y a los contactos sexuales. Y hablo de autobiografismo porque creo que solamente una mujer educada dentro de unos moldes tradicionales de atención y cuidado de la casa, de mimetización de la conducta de la madre y las demás mujeres que forman el mundo doméstico —hermanas mayores, tías, primas y vecinas— puede convertir en materia novelesca los detalles cotidianos que

generalmente pasan desapercibidos a un hombre novelista. Y es de suponer que Patricia Highsmith no escapa en su niñez a una educación tradicional más o menos rígida, teniendo en cuenta además la situación social de su país, donde el pueblo vive en una clara contradicción entre el apego a las tradiciones liberales en la práctica política y el arraigo a las costumbres más tradicionales en la vida social.

A lo expuesto en el párrafo anterior se me pueden poner dos objeciones: 1.^a Que la cocina se ha puesto de moda últimamente en la novela, en las conversaciones entre hombres y en los estudios antropológicos: tenemos un ejemplo cercano en Vázquez Montalbán como novelista que incluye en sus obras recetas de cocina. 2.^a Que hay grandes escritores que también se interesan por el mundo doméstico, territorio de las mujeres hasta ahora.

A la primera habría que contestar que el caso de Vázquez Montalbán es el de un *gourmet* y que sus elaboraciones culinarias son «especiales»; él no se refiere a la comida cotidiana, que, como veremos más adelante, es la que minuciosamente describe P. Highsmith. Respecto a la segunda objeción, pienso en el caso de F. García Lorca, cuyas obras —las dramáticas sobre todo— demuestran que el poeta tenía un profundo conocimiento del mundo femenino; sin embargo, él representa una excepción y su interés le viene dado por la relación que mantuvo, no sólo en la niñez sino también durante toda su vida, con las mujeres de su familia, de las que continuamente requería información que luego pasaba a sus obras transformada en poesía. Habría que tener en cuenta además su carácter homosexual, que necesariamente tenía que influir en la elección de contenidos y detalles: pero este es otro tema.

Volviendo a Patricia Highsmith, creo que vale la pena elaborar un cuadro muestrario donde se aprecie lo que, según la escritora que nos ocupa, es comida habitual en Norteamérica:

Mención aparte habría que hacer de la comida del día de Navidad: no se celebra la Nochebuena, como en España, sino que lo realmente especial es la comida del día de Navidad. En *Gente que llama a la puerta*, la novelista refiere con todo detalle uno de estos almuerzos: 1. Aperitivo a base de galletitas saladas y ponche de huevo. 2. Cóctel de cangrejo. 3. Pavo al horno con salsa de arándano. 4. Verduras: batatas garrapiñadas, cebollas a la crema y guisantes verdes. 5. Postre: dos clases de tarta de frutas y sorbete de piña. Con la comida, vino y después de los postres, café.

Parece extraña esta comida de Navidad si tenemos en cuenta lo que Carson I.A. Ritchie afirma en su estudio *Comida y Civiliza-*

ción: «el pavo, salsa de arándano, maíz, calabaza, alubias, todos los ingredientes de la comida tradicional del Día de Acción de Gracias son de origen indio»; sin embargo, Patricia Highsmith, aunque hace en varias ocasiones referencia a ese día de fiesta, sólo cita el pavo asado y —en *El diario de Edith*— lo que aportan los invitados: tarta de merengue y una botella de «Four Roses», que es un *bourbon whisky* hecho de maíz, originario de Kentucky, y describe la «decoración tradicional que —según Edith— gustaría a sus invitados de Nueva York encontrar en la Pensilvania rural» y que consiste en colocar en el cuarto de estar hojas amarillas, calabazas y mazorcas secas.

Por la información que nos proporcionan las novelas que comentamos, estas familias de la clase media salen muy poco a comer o cenar fuera. He encontrado media docena escasa de referencias a restaurantes: un chino, el «Wah Chum's» en Nueva York —al que va una familia porque ese día tienen sus enseres en el camino de la mudanza—, otro al que acude un matrimonio para despedirse del veraneo en una ciudad costera (langosta, pescado hervido y una botella de *riesling*) por citar dos ejemplos que demuestran cómo las salidas a comer a la calle son excepcionales. Hay más referencias a bares a los que suelen ir los más jóvenes y donde sirven bebidas —cervezas, combinados, *coke* y ginebra o whisky con hielo—, comida —hamburguesas, patatas fritas, pizza y salchichas— y algo dulce, como batidos.

El extremo de este tipo de bares se da hoy no sólo en la realidad americana (los establecimientos de *fast food*), sino también en nuestras más bellas ciudades europeas, que inexplicablemente se van salpicando de estos horribles lugares en donde se ha suprimido la necesidad de *chefs*, camareros y demás personal especializado; «son equipos y productos diseñados para que los manejen y vendan personas escasamente adiestradas cuyo trabajo consiste en ir sacando paquetes que contienen alimentos preparados y congelados en otro lugar». Según el antropólogo americano Marvin Harris, este es un ejemplo álgido de la falta de especialización de los trabajadores de los servicios en los Estados Unidos.

Habría que anotar en este punto unos hechos decisivos que cambiaron la sociedad de este país a partir de la década de los 60. Uno de ellos fue la incorporación masiva de las mujeres —en particular esposas y madres— a la fuerza de trabajo, lo que influye en gran medida en la vida cotidiana (aunque cabe pensar que la herencia de la cocina inglesa ya había causado sus estragos mucho antes, dada la conocida especialización de los ingleses en *estropear* la

carne, por ejemplo), así como que, según Maxine Margolis, «la realidad del trabajo de las mujeres es lo que preparó el terreno para el resurgir del feminismo». Otro hecho que contribuyó al cambio de la vida en Estados Unidos por esta época fue el corte en seco del *baby-boom* que se había producido desde 1940 a 1950; fue en 1957 cuando el descenso de la fecundidad empezó a ser alarmante y alcanzó el nivel de crecimiento 0 en 1972, hecho que no se debió a la píldora, ya que no se puso a la venta hasta el año 60 (7).

La transformación del ama de casa en trabajadora asalariada (mal pagada, por otra parte: el salario de la mujer equivale al 58% del salario medio del hombre) no fue correspondida, como se sabe, por la entrada del hombre en la cocina y demás faenas domésticas, y por lo tanto se produjo un abandono del rito de cocinar y una búsqueda de métodos para conseguir una comida rápida.

Por todo esto no es de extrañar que sea Norteamérica donde se da el mayor número de obesos del mundo. Contribuye a ello el consumo de carne de cerdo —costillas y solomillo, pero sobre todo chuletas— antes que otras carnes menos grasas. Sólo en una novela de Patricia Highsmith se cita el cordero y se reserva la ternera para la cena de algunos domingos. Se comen muchas patatas fritas y puré, se condimenta demasiado con mayonesa; el uso y abuso de la cerveza, como se sabe, es herencia de los colonos ingleses, que no bebían otra cosa hasta la llegada del té a Europa en el siglo XVII.

Apenas consumen pescado. Ya hemos visto cómo prueban la langosta o el salmón ahumado en días muy especiales; no existen el pescado frito o al horno, ni el *marmitako* o los calamares rellenos. Las ensaladas se adquieren en paquetes donde se presentan las verduras ya lavadas y cortadas; la carne únicamente requiere el rito de sacarla del congelador por la mañana y meterla al horno a media tarde. No se habla de que *borbotee* un puchero en el fuego, no hay sopas ni estofados, todo se cocina en el horno. Son, por tanto, la nevera y el horno los dos grandes protagonistas de la casa americana y lo es también, desde luego, «la tarta de manzana de la tía Peggy» que hemos visto hasta la saciedad en las películas americanas.

Sin embargo, en los últimos años ha nacido en Estados Unidos la *new american cuisine*, cuyos creadores buscan inspiración en las excelencias de la cocina europea —sobre todo la francesa— y asiática. Recuérdese la admiración de la familia de Angela Channing por las especialidades del cocinero-factotum chino. Y ya vimos cómo la pérdida Alexis —en la serie *Dinastía*— no podía con-

tentarse con un *donut* en el desayuno y se hacía traer de Francia, en su avión particular, unos impensables *croissants* de chocolate (1). El interés por la cocina europea ha alcanzado lógicamente al vino, cuyo consumo se está extendiendo cada vez más por el país, dato significativo si se tiene en cuenta que hace 10 años «pedir un vino en un restaurante americano equivalía casi a pedir en España una paella en una heladería» (8).

Esta revolución en la cocina americana no afecta sin embargo a la clase media, ya que los productos que se importan no están por ahora a su alcance y solamente se observa el interés por la gastronomía en la prensa —recetas de cocina y noticias sobre el tema— y en las grandes ciudades. Es la clase media-alta, que puede pagar los precios de los productos europeos o los 100 ó 150 dólares del menú por pareja en un restaurante neoyorquino de la *new cuisine*, la que deleita su paladar con manjares desconocidos hasta hace poco en este país.

Porque la lengua —Nebrija *dixit*— es siempre compañera del Imperio, pero de tal alianza, que en estos tiempos se confirma, no siempre sale beneficiado el paladar, vecino permanente de aquella, al menos, —y esto parece probado en las líneas que anteceden— el paladar americano. No nos atrevemos a pensar lo que pasará el día que esta gente se dé cuenta de lo poco que les aprovecha a todos ellos ser hijos del Imperio, mal comidos, mal amados y amantes, raptados en vuelos a Europa, asesinados —por ser súbditos de quien son— en cruceros pagados trabajosamente a plazos, gordos, feos, comparsas, medio personas. A lo mejor se nos enfadan, cogen la maleta y abandonan en masa Massachusetts. M.^a VICTORIA PRIETO GRANDAL.

(1) F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, «Nacimiento de Cristo».

(2) F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, «Ciudad sin sueño».

(3) F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, «El Rey de Harlem».

(4) Si me refiero a «la clase media americana» es porque me voy a ceñir al análisis de sólo unas cuantas novelas cuya acción transcurre en los Estados Unidos, aunque, como ya sabe el lector, P. Highsmith tiene otras novelas ambientadas en Europa.

(5) P. Highsmith, *Suspense*. (Cómo se escribe una novela de intriga. (El subrayado es mío).

(6) La protagonista tiene que cuidar a un enfermo: «Me gustaría ver al Papa limpiando un orinal, pensó Edith o incluso dando a luz por octava vez, quizá con una presentación de nalgas. ¡Embarazo eterno para el Papa, eternos dolores de parto! Después de todo, eso era lo que él deseaba a muchísimas mujeres».

(7) Marvin Harris: *La cultura norteamericana contemporánea*.

(8) Ramón Vilaró: *Más allá de la hamburguesa y los pantalones vaqueros*.

DESDE LA HABITACION PROPIA

Pocos conocen una historia que ocurrió a principios de siglo en Granada aunque se descubrió a mediados, y no en España sino en Buenos Aires. Fue en 1952 cuando en un periódico bonaerense y desde el exilio, M.^a de la O Lejárraga, que había combatido por los derechos de la mujer durante los años de la República, siendo diputada socialista en Granada entre 1933 y 1936, revelaba la verdadera autoría —pues ella las había escrito— de la mayor parte de las obras teatrales de su marido, Gregorio Martínez Sierra, que había muerto cinco años antes.

Cuando se habla de mujer y literatura siempre se cita el ejemplo de aquellas que ocultaron sus nombres bajo el disfraz de un seudónimo masculino o se apunta la posibilidad de que tras un nombre de mujer se esconda un nombre conocido, como lo hace Cervantes en su prólogo a *El Quijote*.

Hoy, hablar de literatura escrita por mujeres —otros dicen femenina, confundidos— es noticia, hasta podríamos decir, mejor que nunca, que está de moda, ha creado polémica. Y es que algo debe pasar cuando en apenas trece meses han aparecido cinco antologías de mujeres poetas, de poetisas (por orden de aparición *Las Diosas Blancas*, antología realizada por Ramón Buenaventura; *Poetisas arábigo-andaluzas*, por Mahmud Sobh; *Diwan de poetisas de al'Andalus*, por Teresa Garulo; *Las primeras poetisas en lengua castellana* por Clara Janés, y *Literatura escrita por mujeres en la España Contemporánea* de Lorenzo Saval y J. García Gallego). Este interés suscitado por las antologías exclusivamente de mujeres, aparte de producir sentimientos encontrados, ha originado un segundo fenómeno, un interés renovado por la relación de la mujer con la literatura, interés que, seguramente, ha habido siempre. Ahora, sencillamente, se habla más de él.

Aquel que dice que la mujer no ha participado en la literatura se equivoca. Es verdad que su participación activa, en comparación con la del hombre, ha sido menor; pero se equivoca porque, si bien no ha participado activamente, si lo ha he-

cho de una forma pasiva, pues se ha escrito sobre mujeres, casi siempre ellas son las musas inspiradoras y se ha utilizado su voz. Las razones de esta no participación serían muy largas de enumerar, por eso digamos solamente que determinadas circunstancias sociales y políticas serían las mayores culpables. Ya en el siglo XV María de Zayas emitía una acusación muy a tener en cuenta: «Así, con tenernos sujetas desde que nacemos vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas». Pensemos que esta situación se alargó hasta finales del siglo XIX. Hasta entonces, las mujeres españolas que tuvieron el privilegio de entrar en el mundo de las letras y más concretamente en el de la literatura, escribían en los claustros de los conventos debido a su condición de religiosas, o en los salones, debido a su condición de damas. Queramos o no, son contados los casos.

Algunos creen encontrar en la literatura escrita por mujeres ciertas características según las cuales puede ser distinguida de la escrita de la mano de un hombre. Estas características serían el constante retorno a la infancia, el sentimiento de maternidad, el predominio de lo cotidiano, la utilización de recursos para proyectar la afectividad, la explotación de los géneros del yo (diarios, epístolas, poesía y novela con carga autobiográfica), la conservación de la tradición oral en el discurso, la predilección por el cuento, la leyenda o la canción de cuna. Pero esta estimación no deja de ser una generalización y, como en toda generalización, pronto se encontrarían las excepciones. Aunque considerando que estos supuestos teóricos, en efecto, se dan en numerosos casos, no nos será difícil entender que tras tantos siglos de silencio la escritura se convierte en un toma de identidad propia para algunas escritoras. También se ha dicho que han transcurrido miles de años sin que la mujer haya escrito nada hondamente femenino, que en definitiva lo que ha escrito ha sido una traducción de

sus ideas y sentimientos al lenguaje de los hombres, que por primera vez en la historia las mujeres poetas están haciendo buenos versos totalmente distintos de los que hacen los hombres. Seguramente todos tienen parte de razón. Alguien, demostrando un gran sentido práctico, proponía hacer un test consistente en identificar la identidad masculina o femenina de los autores en unos textos sin firmar, queriendo demostrar, seguramente, que al final de

la prueba se llegaría a una conclusión: la literatura, como los ángeles, no tiene sexo.

Estamos siendo testigos del boom de la literatura escrita por mujeres. En los últimos meses los expositores y escaparates de las librerías muestran nombres femeninos en las portadas de las publicaciones más recientes. Muchos premios de los tantos que se concursan a lo largo del año, han sido ganados por escritoras, re-

cordemos el *accesit* al premio Adonais concedido a M.^a del Mar Alférez en el 86, o los Premios Hiperión de Luisa Castro y Almudena Guzmán en el mismo año, o el Premio Juan Carlos I al libro *Devocionario* de Ana Rossetti, sólo por citar algunos. Y es que cuando termine esta polémica, los nombres femeninos se irán intercalando, lentamente, entre los volúmenes de las grandes bibliotecas. TERESA ROSENVIINGE.

EL LAPIZ LIBRE DE GONZALO SANTONJA

A estas alturas de nuestra historia, en medio de postmodernidades y demás puestas en escenas «estéticas», en estos tiempos de inexistencia de crítica literaria fuera del ámbito académico universitario, encontrar un texto como el de Gonzalo Santonja (1) no es fácil. Nada fácil. Así las cosas, ¡cómo no saludar gozosamente, frente al imperio sin piedad de las leyes de mercado para la crítica literaria (se critica lo que se vende o se ha de vender), un texto como éste que nos ocupa!

Santonja realiza aquí una labor casi de arqueólogo para recomponer, material e históricamente, el funcionamiento del aparato represivo conocido como censura previa de publicaciones periódicas y sus consecuencias editoriales durante los últimos años del reinado de Alfonso XIII.

Ardua la tarea que exige el positivismo de los datos, pero fascinante la aventura que estos son capaces de mostrarnos en el texto de Santonja: las contradicciones internas de un régimen que censuraba las publicaciones periódicas, primero mediante el conocido lápiz rojo del censor (en muchos casos, de la mano directa del dictador Primo de Rivera) y después con la implacabilidad de la censura económica (multas y recogidas de publicaciones), y permitía la libre edición y circulación, sin ningún tipo de censura, de los libros y publicaciones de más de 200 páginas. Porque se pensaba que los libros, superada la arbitraria barrera de las 200 páginas, eran accesibles, intelectual y económicamente, sólo para un público intelectual minoritario y, por otra parte, ya radicalizado políticamente. Sin embargo —la historia a veces resulta sorprendente hasta para los sistemas más controladores y represivos— he aquí la

contradicción: todo este régimen de censura previa consiguió indirectamente el impulso renovador del panorama de nuestras letras (no sólo literarias sino también políticas, filosóficas, etc.), gracias al abandono de las publicaciones periódicas y al empeño en un movimiento editorial de «avanzada», por parte de unos jóvenes que, con un poco de dinero y un mucho de voluntarismo y conciencia política, consiguieron una muy considerable difusión y público. Se trata de jóvenes intelectuales procedentes de la burguesía liberal pero que políticamente habían sacado los pies del plato y se situaban en una, a veces, candorosa pero admirable radicalidad. Como la del grupo de «Post-Guerra» (Giménez Siles, Balbontín, Díaz Fernández, Loredó Aparicio, José Venegas, Arderius, Justino de Azcárate, etc.) quienes «promovían la unidad del movimiento obrero a nivel sindical y la integración de los intelectuales en su seno» (G. Santonja, pág. 117) y cuyo objetivo prioritario «radicaba en fomentar un sentimiento unitario entre los sectores partidarios de la revolución» (G. Santonja, pág. 125); para ello publicaron casi todos los textos del marxismo clásico y la literatura rusa pre y postrevolucionaria. Así situados es fácil observar su distancia respecto al arte deshumanizado y a *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero: Estos jóvenes es...

hombre y la máquina que hará un arte para la vida no una vida para el arte» (cit. en pág. 121).

Los intelectuales de «Post-Guerra», convertidos en «Ediciones Oriente» tras el abandono de su revista y centrados los esfuerzos en la publicación de libros, asumieron el riesgo de publicar el *Corydon* de André Gide, después de que otros editores no se atrevieran a publicarlo porque sabían que «escandalizarían a la moral burguesa» (José Venegas, cit. en pág. 142), como efectivamente ocurrió. Sin embargo, no se puede dudar de la oportunidad de esta publicación si tenemos en cuenta que tres ediciones vieron la luz en menos de un año. Aun mayor riesgo suponía la publicación de una colección como «La Novela Social» (de Ediciones Historia Nueva, empresa editorial cercana y, de alguna manera, complementaria de Ediciones Oriente) encargada de «impulsar la incipiente narrativa social española en plena década de prestigio de la literatura vanguardista (estamos, no se olvide, en 1928)» (pág. 215), en pleno momento de crisis aguda de la función social del escritor. Sin embargo, lo consiguió: el éxito acompañó a las obras de esta colección, que conocieron varias ediciones en los dos años siguientes.

En fin, toda una aventura fascinante la que los materiales aportados por Gonzalo Santonja permiten reconstruir; materiales, «objetividad» de los datos para la historia de la producción ideológica de un tiempo aún tan desconocido, aún tan necesitado de una crítica materialista y, por qué, no, apasionada. ■ MARÍA LUISA CALLEJÓN CALLEJÓN.

(1) SANTONJA, GONZALO: *Del lápiz rojo al lápiz libre* (La censura de prensa y el mundo del libro). Ed. Anthropos. Barcelona, 1986.

A mediados del siglo XIX, especialmente, se cultivó una imaginación sobre la representación de España a través del lenguaje musical. Nuestro país interesó a los músicos extranjeros, con Francia como exponente, dando lugar a composiciones sinfónicas, corales, operísticas, vocales o de cámara. Desde 1850 en adelante hasta el corte de la I Guerra Mundial, España estuvo presente en cientos de obras rusas, inglesas, francesas e italianas. El modo de imaginar a España a través de la música está imbuido en el conjunto de respuestas contra la sociedad industrializada y capitalista surgida y legada en el siglo XIX.

Pretendemos, pues, fijar la atención en el cambio artístico y, en nuestro caso, musical operado en el arte de finales del XIX, tomando como ejemplo el tema de España en la música de este periodo.

Podemos citar hechos concretos y precisos de esta atención en el factor de la difusión de la danza y canción española en medios parisinos, de la mano de Manuel García, Sebastián Iradier, Pauline Viardot y otros, así como el paso por España de músicos e intérpretes extranjeros como Thalberg, Liszt, Gottschalk, Chopin, Glinka, etc. La dominación napoleónica y el trasvase cultural a París que supuso, es un hecho que no debe perderse de vista como acicate de la difusión de España, a la par nutrido por la literatura de viajes y el desarrollo de los estudios de geografía. Son todos estos datos importantes y revelativos, pero que se apoyan en la amalgama de otros, no tan precisos y concretos, que en la medida de nuestras posibilidades trataremos de exponer con claridad.

Hemos mencionado el factor de la sociedad industrializada como, quizás, el punto de partida. En efecto, el desarrollo de la economía capitalista impelido por el salto de la revolución industrial, produjo cambios de comportamiento en la vida cotidiana y en la valoración de la misma, política y socialmente. Ello originó un profundo desasosiego frente a la nueva sociedad. De las sucesivas conmociones revolucionarias que sacudieron el siglo XIX, el hombre salió convertido en ciudadano; la razón dieciochesca de Locke y los *Philosophes* franceses del siglo XVIII había descubierto la teoría del hombre libre, igual, independiente y fraterno; el siglo XIX la puso en práctica y, además, corporativizó otro derecho, el de la propiedad.

La respuesta a una nascente sociedad de mercado, a la proliferación de los grandes almacenes, a plantar chimeneas y humos en los campos, al crecimiento demográfico de la periferia de la ciudad, a la sustitución del sonido de la naturaleza por el ruido de las máquinas, segregó una ra-

DEBUSSY Y RAVEL:

EL COLOR EN EL CAMINO DE UNA IMAGEN DE ESPAÑA



zón que se encaminaba a la fuga, ya hacia el pasado ya hacia el futuro, pero en definitiva, siempre a la utopía. La fuga común del presente como reacción «crítica» al mundo real creado por la burguesía. La evasión, en el entorno fundamental del colonialismo y de los estados imperiales, trajo países remotos; los ya conocidos adquirirán una nueva visión.

El Romanticismo sobrecargó las tintas en su excitación excéntrica (en el sentido más etimológico de la palabra) al adornar profusamente la huida hacia el margen del centro burgués, pero la contradicción impregnaba el deseo de huida de la cultura del salón burgués. Colmaron los paraísos de cítaras, ámbar, japoneses en ambientes casi neogóticos, profusión de morbidez, amalgamas y lujos asiáticos. En esa socie-

dad industrial, el artista se sentía progresivamente desplazado de hecho de las grandes áreas de influencia. La fuerte reacción antimakinista significó, en cambio, una vuelta al tradicionalismo y a la más misteriosa y mórbida Edad Media que se haya imaginado.

El excéntrico exotismo visitó la Escocia de Walter Scott (*Lucia de Lammermoor* de G. Donizetti), la Andalucía de Merimée (*Carmen* de G. Bizet), la Nagasaki de las geishas (*Madame Butterfly*, de G. Puccini), la India colonial inglesa (*Lakmé* de L. Delibes) el arabismo (*Sansón y Dalila*, de C. Saint-Saëns; *Herodiade*, *Thaïs* de J. Massenet) el Ceilán salvaje (*Los pescadores de Perlas* de G. Bizet), la pintoresca y trágica historia de España, (*El Trovador*, *Don Carlos*, *La Fuerza del Destino*, *Hernani*, de G. Verdi;

El Cid, *Don Quijote* de J. Massenet así como los boleros, malagueñas, ciclos de canciones, cantos, caprichos, serenatas, romanzas, libros de *Lieder*, y un largo etcétera de Mehul, Auber, Glinka, Liszt, Gevaert, Balakirev, Dargomirsky, Rimsky-Korsakov, Lyadov, Glazunov, Borodin, Lalo, Chabrier...). Así, la recuperación de una naturaleza que si al menos no era virgen, si más pura que la contaminada y corrompida a los ojos de una Europa en decadencia, es un eco lejano de los postulados rusonianos, fomentados luego por Nietzsche. La vuelta a la naturaleza y a los placeres dionisiacos, que se encuentra en la *Carmen* de Merimée-Bizet (sin olvidar que Bizet suaviza el texto original), utiliza el ambiente exótico de la limpieza y salud racial y el salvaje paisajismo de España. Esta

ópera seguirá la corriente romántica de la «distancia» histórica y geográfica (margen/centro, centro/excéntrico), pero presenta ya un factor que evolucionará en Chabrier, más concretamente en Debussy y Ravel, y es que se abandona el trasfondo histórico, el heroísmo del romanticismo, para evocar la expresión de acciones y pasiones en un paisaje donde los sentidos, su sensualidad, están adquiriendo nuevos matices. No es paradójico, entonces, el definitivo decantamiento de Nietzsche por la obra del músico francés en contra de la sonoridad de Wagner, apolínea, sacralizante, ascensional, plena de los símbolos del poder y burguesa. Nietzsche hablaba de mediterraneizar la música, de sacarla de la ciudad perfecta, cuadrada, y que se diluyese con la efervescencia de lo excéntrico.

Ese cambio cualitativo, esbozado en *Carmen*, llevará a una modificación o, si se quiere, reconducción en las coordenadas de la imaginación de los autores citados arriba, o de Aubrey o Klimt. Cézanne, Monet, Manet, Van Gogh, Gauguin y en nuestro caso, Debussy y Ravel, ejercerán una respuesta a la estética en boga tornada en sofocante vorágine plástica. Más que un reclamo a la sobriedad, será un ejercicio de sutilezas.

De la idea esbozada en Bizet, nos situaríamos en la pieza clave de la nueva estética musical: el *Preludio a la Siesta de un Fauno* de Claude Debussy (1894). Mallarmé, entusiasmado, declaró «Esta música prolonga la emoción de mi poema y describe el marco más apasionadamente que el color. Con gran finura y riqueza, logra ir más allá en la nostalgia y en la luz». El Fauno de Mallarmé-Debussy, en palabras de este último, eleva el sonido de la flauta en «el escenario en que se mueven los sueños y los deseos del fauno en el calor de esta siesta;...». Los sueños eróticos del hombre simbolizados en el Fauno aparecen compuestos del deseo animal y la aspiración a la fragilidad de un ideal, como bien señala Highet. El Fauno es capri-forme, pero también es un poeta-músico. La vieja inspiración en lo grecolatino adquiere un matiz distinto; si los griegos enuncian las cosas esenciales y dejan que el oyente supla los detalles, los nuevos poetas-músicos describen los detalles que, aunque no fundamentales, son tan vívidos que cautivan. Tal es la técnica de Ravel y Debussy en la música, de Monet y Whistler en la pintura. Dejan lo más posible a la imaginación del oyente o espectador, que de este modo debe contribuir a recrear la impresión musical, el bosquejo o el poema. Así, la mejor manera de comprender es captar el detalle, a través de él se llega al centro de la idea. Este concepto, heredado de la filo-

sofía china y japonesa, insufla en la estética excéntrica el espíritu del aspecto concreto coloreado e íntimo de las cosas, el movimiento vital de los seres. Esta estructura se revela en un trayecto imaginario de descenso al centro de las cosas y de los seres, un trayecto hacia la intimidad de los objetos.

La etapa posterior aledaña a 1870 puede encontrar sus símbolos más emblemáticos en la Exposición Mundial de 1889 en París, la construcción de la Torre Eiffel y de la Estatua de la Libertad. Como contrapartida, la vida urbana segregará los gustos por el verano, las excursiones, el deporte, el tiempo libre como evasión a esa vida, en contacto con lo excéntrico romántico.

La respuesta a esta superestructura ideológica, como es lógico nacida desde dentro, rechaza los excesos románticos y predica un refinamiento, una depuración, basado en un absoluto antinaturalismo y ahistoricismo. De un lado, *antinaturalista*, porque en lugar de tratar a la naturaleza normativamente, lo que hace es suplantarla. Para ello, acentúa una voluntad de forma y omnipresenta a la idea. La materialidad buscada, la nueva naturaleza, se basa en evocar la sustancia a través de la forma, de que no se piense en la piedra como piedra o en la madera como madera; no obstante, es la época de Saussure. El artificio es el corazón de esta estética, de «la práctica naturalista del artificio» (Clément Rosset), como se ve en la arquitectura vegetativo-digestiva de Gaudí o luego en la misma viscosidad de Dalí. De otro lado, *ahistoricista*, porque se nutre de la dialéctica abierta en el siglo XIX entre arte y sociedad, entre *l'art pour l'art* y el positivismo social, divorcio irreductible entre teoría y práctica. La misma voluntad de lejanía del arte burgués hace que se desentienda de la realidad y que se formule su escritura en el artificio. Pero precisamente de esa disociación nace también la firme voluntad antinacionalista, antilocalista; lo excéntrico es ahora más cosmopolita que nunca. La ausencia de límites es la marca que imprime la separación de las artes.

Frente al utilitarismo del mercado burgués y del consumo, frente a la cotidianidad, el lenguaje musical o poético no tendrá valor de uso. Las palabras, gracias a las propuestas estéticas de Mallarmé, perderán su referente lingüístico, dejarán de comunicar. La palabra poética será un juego de ausencias, de ruptura con la inmediatez del objeto. El lenguaje pierde su utilitarismo. Por ello, al sustraerse del mundo social y de la Historia, se convierte en un instrumento inerte, artificioso al servicio del orden, del espacio donde se evacúan las neurosis. Al confesarse ajeno al mundo cotidiano, el

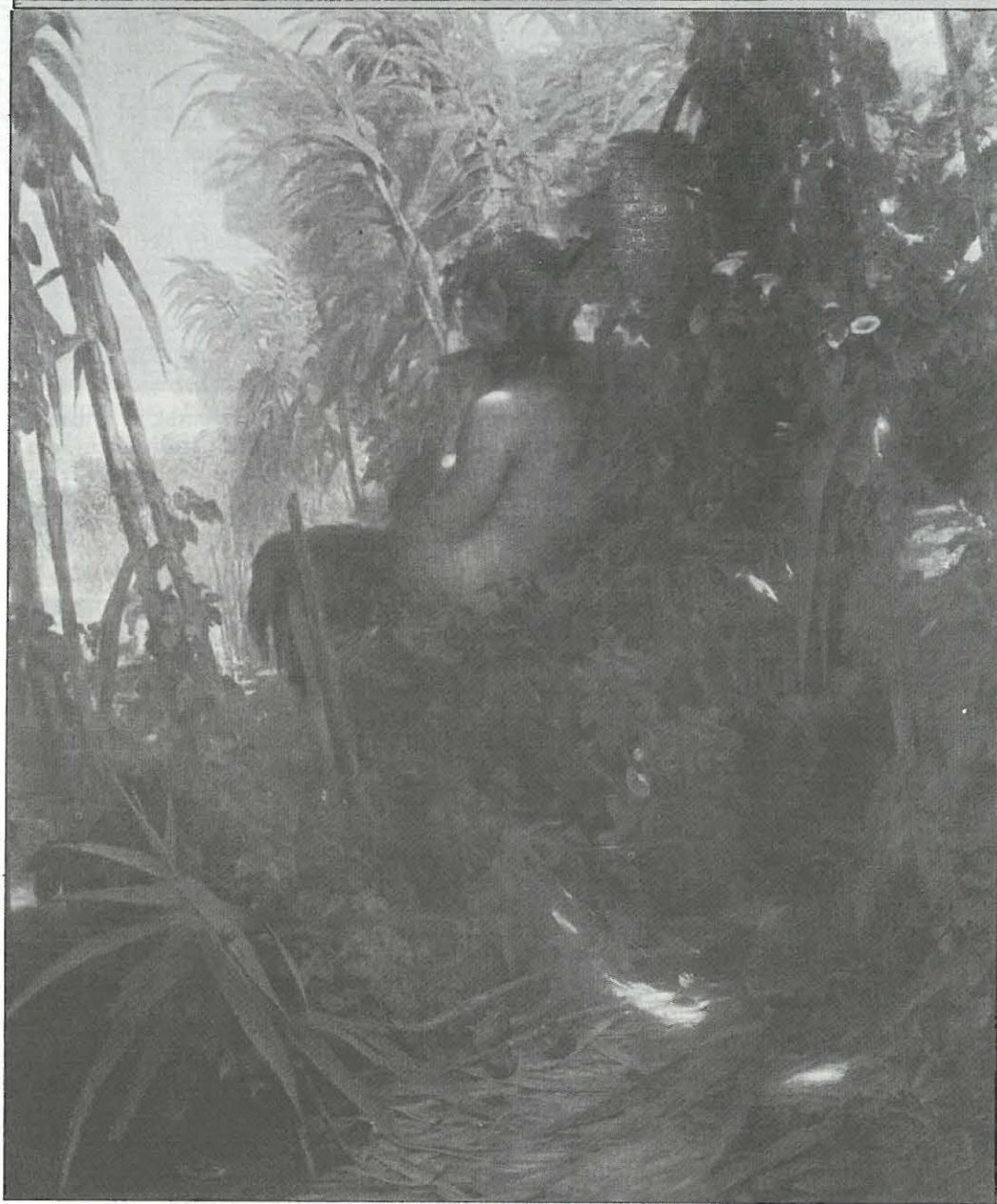
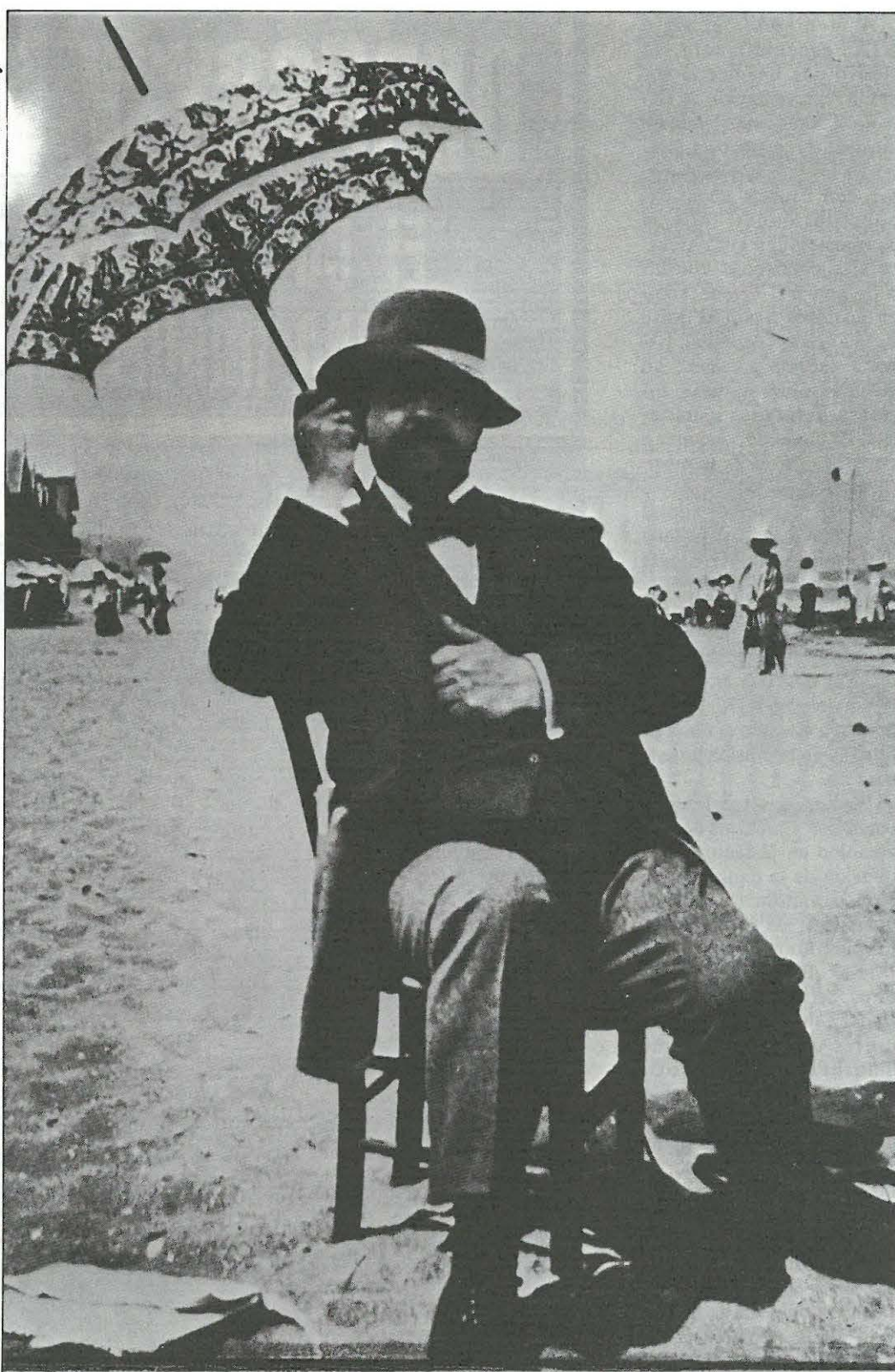
artista lo será no sólo al mundo burgués, sino también a la revolución. Así, al igual que unos poetas románticos protestaron contra los desmanes y la subversión del orden (Goethe, Hölderlin,...), al igual que Wagner tuvo que exiliarse por participar en las revueltas liberales y luego escribió la más gigantesca inmortalización del orden apolíneo-burgués, de igual manera esta estética se convirtió en uno de los comportamientos del orden al nacer ya débil o inerte; por mucho que los paraísos fuesen reales, imaginados o contruidos, por mucho que se deseara alcanzar la quimera, no por ello se sale de los muros de la civilización, aunque estos sean de cristal.

En este marco se sitúa una visión de España, que es nueva y a la vez heredada de Bizet. Sin embargo, las connotaciones con que aparece son distintas, al rechazarse el casticismo de pandero (Rimsky-Korsakov, por ejemplo) y al aparecer dentro de todas las características de la nueva estética, antes citadas.

El nuevo arte, el de los ismos, y sobre todo del impresionismo, se despegaba de la sociedad cotidiana, pero frente al rechazo absoluto al maquinismo del romanticismo, aprovecha los nuevos conocimientos de la química y la física, como consecuencia de esa voluntad de vivir la forma. Tampoco le son extrañas las teorías de Darwin sobre la evolución de las especies o de los descubrimientos en biología humana y animal, con la consiguiente nueva valoración del cuerpo y de su belleza.

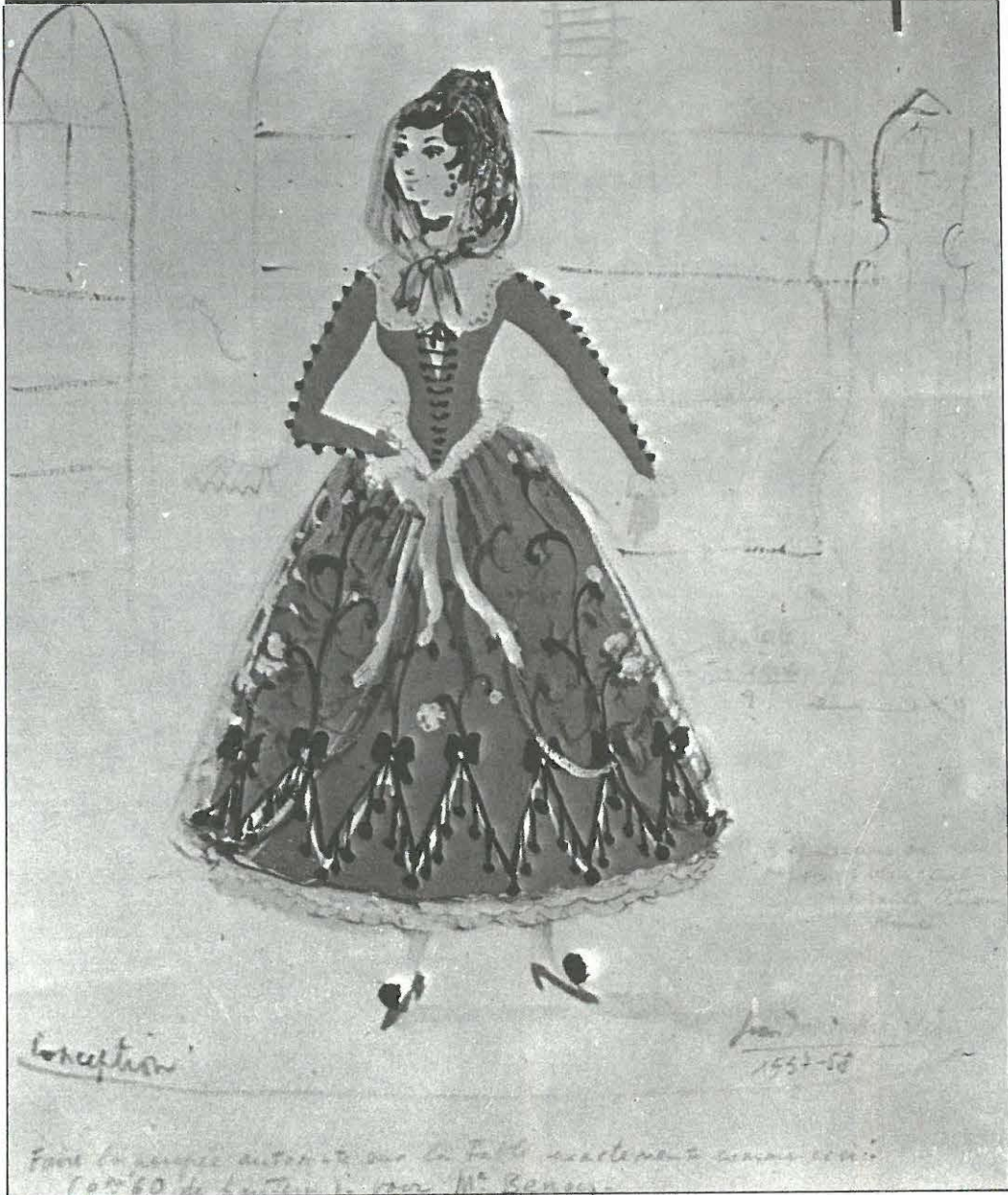
Además, las teorías de Bergson sobre el espacio están en boga cuando escribe (*Materia y Memoria*, 1896): «Se nos ha dado una continuidad movable, en la cual todo cambia y permanece a la vez». La música parece seguir el mismo camino. La búsqueda del «color orquestal» se había manifestado, de modo evidente, en las audacias sonoras y rítmicas de Berlioz, primero, y de Bizet y Chabrier, después. La influencia de la pintura se observará en el genio de Debussy, cuando reaviva con sus «disonancias» la sensibilidad del oído, al igual que los pintores impresionistas habían aclarado la mirada al disociar los tonos. No debe pasar inadvertido que es la época de los estudios científicos sobre el color y la óptica. El tratamiento diferente del color plasmará un nuevo tratamiento de los efectos de luz. Si junto a ello recordamos la fuerte vocación antinacionalista de esta evolución ideológica, acelerada a partir de la Revolución Francesa, la vista y el oído aparecen bajo el signo del paisaje. Como el paisaje pictórico, el paisaje musical, en concreto el español, es justamente eso: paisaje. No hay nacionalismo ni casticismo en Ravel o Debussy, sino el

Debussy





Ravel



ejercicio de un paisaje excéntrico con el que toman contacto indirecta o directamente y que les sirve, por todo el cúmulo de cosas que hemos visto, para exponer su teoría musical. Lo excéntrico es España, pero también lo será Madagascar, Grecia o los cantos celtas o una pequeña canción popular francesa. Su España, como consecuencia de lo visto, es intelectual y de ejercicio formal. Pero advertimos que en las composiciones de Debussy (*Sérénade Interrompue, Masques, Danse Profane*, segundo tiempo del *Cuarteto de Cuerdas*, las canciones de Madrid, *Fantoches* y *Mandoline*; *Soirée dans Grenade, Puerta del vino, Iberia*, etc.) y Ravel (*Habanera, Sonatina, Rapsodia Española, La alborada del gracioso, L'Heure Espagnole, Quatre chants Populaires*, ...) revelan unos datos a tener en cuenta, amén de los últimos citados antes, como son la sensualidad, el perfume, el cromatismo, el deseo, la ensoñación.

Veamos. Como consecuencia de toda esta imaginación utópica, se crean una serie de combinaciones lingüísticas y musicales que no tienen referente alguno: frente a lo cotidiano, el valor de lo no utilitario. Por ejemplo, el sensualismo de Debussy no es privativo de España, sino de la manera de concebir lo excéntrico; la *Rapsodia Española* contiene un movimiento que es la *Habanera*, compuesto por el joven Ravel y luego introducido tal cual en dicha obra; pero sabemos que la habanera es un ritmo de memoria criolla o cubana y debemos citar el desastre colonial español de 1898, así como la decadencia del imperio en Filipinas y América como partes integrantes de esa España y su imagen. De este ambiente nacerán las habaneras de Bizet, Lalo, Saint-Saëns, Debussy, Aubert y Laparra. Una vez más, se trata de un hispanismo que confunde lo español con lo excéntrico o extrañable a la misma España y que podríamos colocar en la línea colorista de un Bizet, Chabrier o Rimsky.

En Occidente el paisaje se ha ido emancipando paulatinamente de la representación hagiográfica o antropomórfica, y aunque conserve la representación en su sentido alusivo (objetivo de la nueva estética), la intención es concentrar, como dice Debussy, una ensoñación, o microcosmizar un macrocosmos en pequeños espacios cromáticos. Con el tiempo bergsoniano, lo que se pretende es dominar ese tiempo y ese espacio, salvarlo, atemporizarlo, eternizarlo, es decir, conjugar por la forma la evocación viva de la sustancia, mineralizar la vida y a la vez insuflar hálito a lo inorgánico. De aquí al misticismo hay sólo un paso, una metafísica. Es cuando Proust descubre el valor de la sensación rememorada

como intuición metafísica. Esto nos llevaría a pensar que la expresión musical debussyana o raveliana trata de aprehender el paisaje y la naturaleza de forma micronizada, inducida a un elemento alusivo que la resume, y que de este modo la transforma alquímicamente en una sustancia íntima. A través de la expresión vivida de las formas se puede llegar a la estructura de la sustancia misma. Así, los perfumes de la noche o la lujuria colorista de un día de mayo (*Iberia* de Debussy, o *Rapsodie* de Ravel) hablan de una meditación sobre la misma sustancia. Es entonces cuando el bramido, la ola o el sol sobre el agua son microcosmos en *La Mer* de Debussy, o los rayos del sol naciente hablan de las sustancias o sustancia de que se compone el universo en «*La Despedida*» de la *Canción de la Tierra* de G. Mahler.

Beguin, en su insustituible obra *El Alma romántica y el sueño* cita un pasaje de *Le Coup d'or* de Tieck en el que se dice «Los colores son mágicos... ¡qué cosa tan maravillosa sumirse en la contemplación de un color considerado como simple color...!». Como consecuencia de esa pérdida de referentes, los colores surgen de la piedra, de la sustancia, como descubren los sucesivos estudios de química (alquimia), pero a la vez encierran en su propia intimidad la génesis de la materia y gracias a ella pueden sugerir; es decir, del blanco salitre surge el rojo, pero gracias a su cualidad semántica, de tinte, puede evocar el color local de un de un paisaje o sugerir el cromatismo orquestal. Por ello, jugando con el semantismo de los colores musicalmente, se puede evocar el rojo del vino y los tonos de ese rojo según las posiciones de luz. Así se puede evocar el color local de un país a través de este semantismo. Precisamente entonces, debido al análisis del origen del color y de sus posibilidades de mezcla (época también de múltiples tratados de tinte y no en vano del surgimiento de la fotografía) se llega al tinte pictórico o musical. Aprovechando los avances científicos con fines industriales, se crea arte, estética. Aquí radica igualmente el mismo poder de subvertir esa posibilidad e intercambiar los colores de las sustancias.

De esta misma forma hay una correspondencia entre los colores y los sonidos, entre el tinte y la melodía. De ella surge el semantismo de los sonidos-colores y de la posibilidad de inversión de los referentes creando las disonancias (recordemos lo dicho sobre las audacias sonoras en Berlioz, Bizet o Chabrier). El color sería el predominio de determinados sonidos resultantes, concomitantes o armónicos, que, por el hecho de resaltar sobre otros de la serie, comunican al instrumento un matiz especial. El

vocablo se extendió en todos los aspectos: «color armónico», «color nacional», «color sentimental», «color pintoresco», etc. La corriente armónica, como la pictórica («La pintura, tal como es ahora, promete hacerse más sutil —más música y menos escultura— en fin promete el color», Van Gogh) proceden de la descomposición alquímica de sus elementos constitutivos: en el color, por la descomposición en los colores simples del espectro; en la armonía, por la descomposición alquímica de sus elementos constitutivos: en el color, por la descomposición de la síntesis sonora del acorde en sus armonías implícitas: esto es, no las «presentes» en el acorde, sino las que pueden ser escuchadas cuando se refuerza la débil resonancia de los sonidos concomitantes. En este sentido hemos de citar la gran cantidad de transposiciones orquestales que habrá, precisamente por el factor de cromatizar y enriquecer una obra; Ravel será el gran orquestador gracias a su proverbial sabiduría orquestal, como demuestra en los *Cuadros de una Exposición* de Mussorgsky, aunque el resultado responda más a una estética francesa que rusa.

El color, pues, se puede construir también por medio del color, no por medio de líneas ni de masas de claroscuro. Así, en Debussy el sonido vale por sí propio; la disonancia es un valor, como la consonancia puede serlo, mas no la una en relación con la otra; el timbre es otro valor que ha ascendido a la jerarquía que antes tenía la tónica y alrededor del cual se ordena toda la obra con la lógica que escapa al análisis, pero cuya sensación satisfactoria se acusa en la conciencia.

La percepción de los colores no sólo va a posibilitar la localización de un objeto, sino también a revelar su intimidad; la capacidad de evocación, en su poder de atraer al objeto, puede materializarlo en un cuadro o

en la música; no en vano los halagos de Falla a Ravel y Debussy se producían por ese proceso de evocación y materialización de España.

Toda la imaginación utópica, pues, será microcósmica y a la par el microcosmos encerrará un macrocosmos de información. Se reduce un paisaje a través de un semantismo expresivo. Es el arte del litote.

El color español, que era para Bizet un color pintoresco y localista aunque no heroico, tenía para Debussy una consecuencia del gusto por lo excéntrico heredado del Romanticismo y lo cultivó por la misma razón de lejanía de lo cotidiano, reiteradamente mencionado.

Cuando fueron surgiendo por Europa los nacionalismos musicales lo fueron a través del color local, entendido como sustancia nacional, y en cierto modo como respuesta al color excéntrico extranjero, pero lo cierto es que, en el caso del nacimiento de nuestra música nacional, del color nacional, se fundieron ambas tendencias que deben tanto al «españolismo de pandero» como al españolismo más respetado y refinado de Ravel y Debussy, como dice la proverbial inteligencia de Salazar. Así, mientras Bizet seguía de cerca a Mérimée y sus *Cartas de España*, más basado en la España de encima de un escenario que en la de los cantos populares del campo, Debussy estudiaba las resonancias de las cuerdas de la guitarra por su capacidad de sugerencia, sutilidad, colorido. Estas resonancias para la imaginación armónica de Debussy las escuchó él mismo de manos de tocaores y cantaores en la Expo parisina de 1889.

Cuando Falla va a París y conoce a Dukas, Debussy y Ravel depura el españolismo desorientado que impregnaba su obra hasta ese momento, como le ocurrió a Albéniz, más cercano a un nacionalismo centroeuropeo que español. Falla reci-

bió de buen grado los consejos de sus amigos franceses y prosiguió la composición de una música española basándose en el estudio y conocimiento de la música española, no sólo de la andaluza, extremo este digno de tener muy en cuenta. Pero el problema queda insoluble en el momento en que se pasa de *El Amor Brujo*, *El Sombrero de*

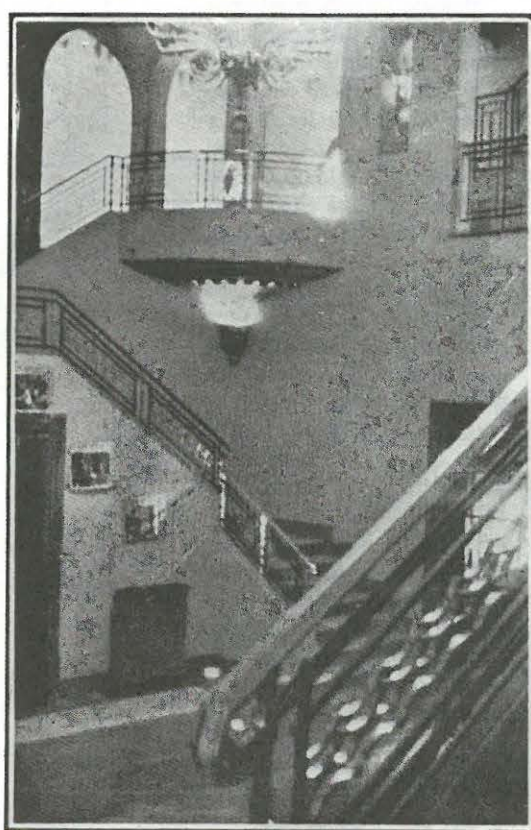
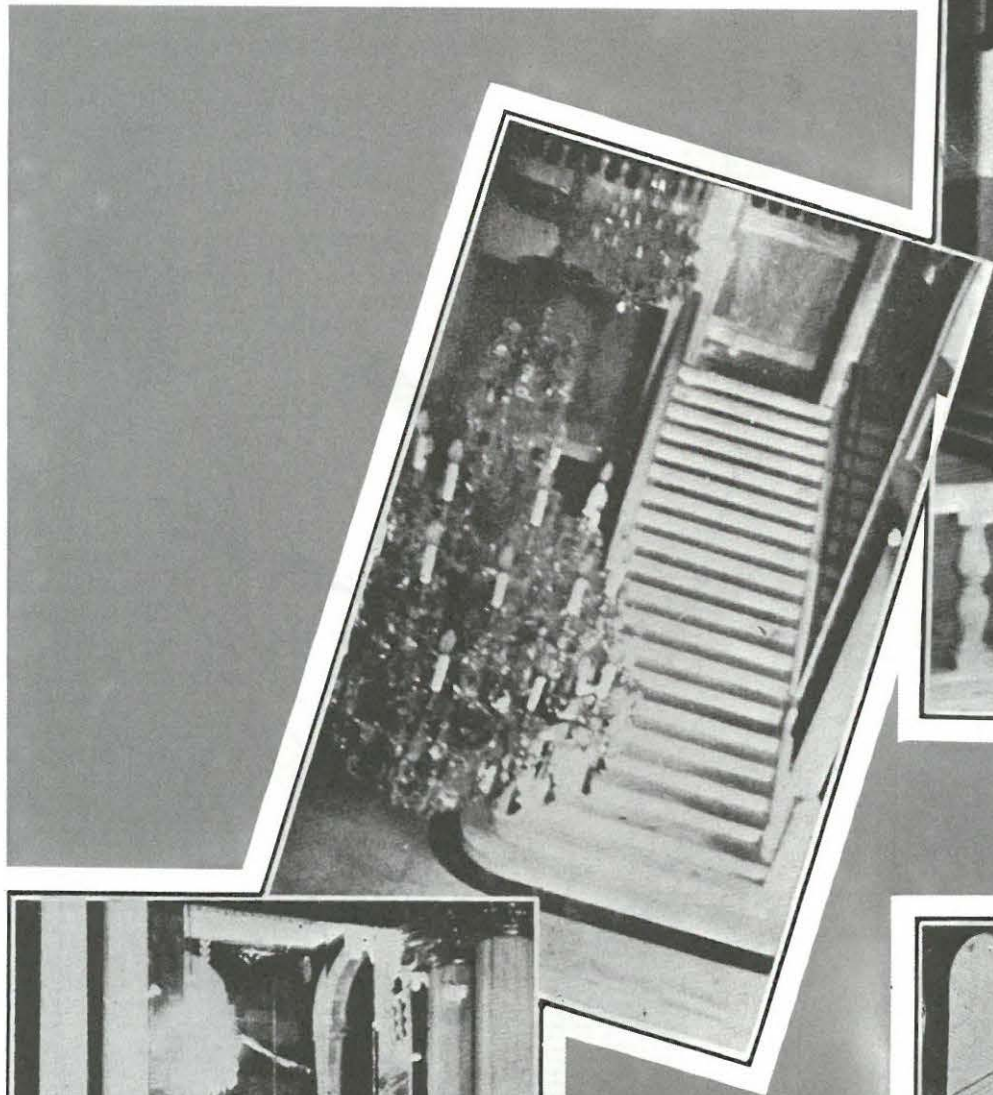
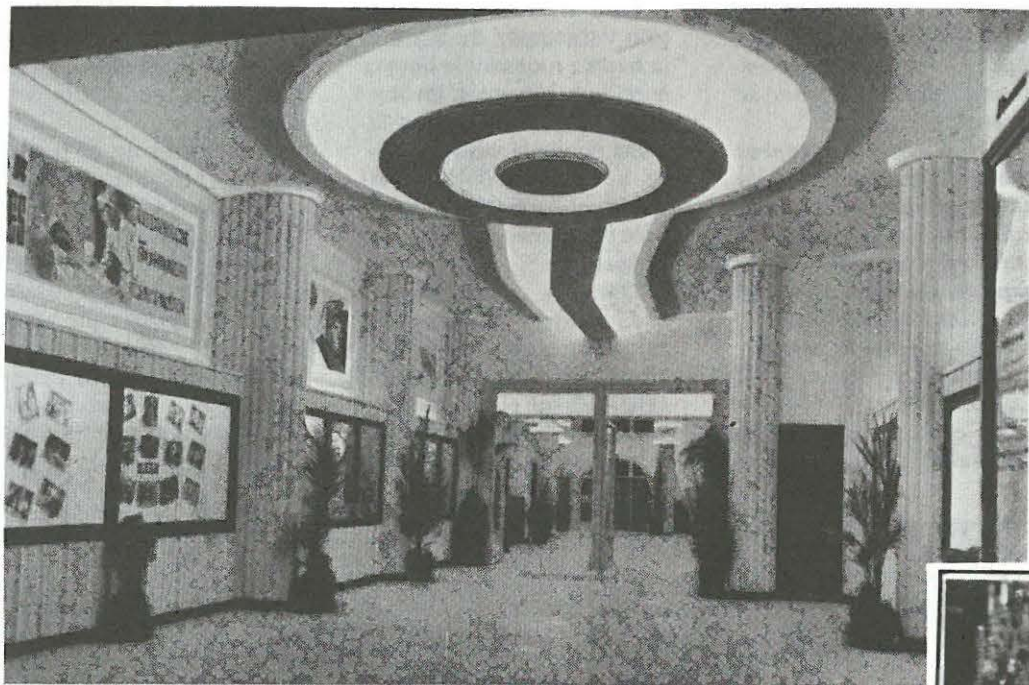
Tres Picos o *Noches en los Jardines de España*, con tintes localistas, menos acentuados que en obras anteriores, a obras como *El Retablo de Maese Pedro*, o el *Concerto para clavicembalo*, fuertemente intelectuales y artificiosos, más cercanas a Strawinsky que a España.

El problema latente abierto por Falla quedó in-

soluble con la Guerra Civil. A partir de ese momento, los caminos han ido torcidos y la identidad nacional posterior, como es lógico, se adueñó del colorismo castizo y localista. De nuevo, se castró la oportunidad a España de bucear en sus ancestros y encontrar su verdadera identidad musical ■ ENRIQUE GÁMEZ ORTEGA.



LA DECADENCIA EMPIEZA EN EL VESTIBULO



No te dejaban entrar a las películas de mayores porque, además de otras causas, el Delegado de la Autoridad gubernativa podía presentarse sin avisar y entonces todo era un problema. La localidad que se le reservaba diariamente tenía que ser —según se dice en la legislación de aquellos años— la más próxima a la puerta de entrada: y muchas veces esa butaca, aunque vacía, dejaba en el ambiente un perfume de almacén de curtidos, un aroma de iglesia que sólo algunas cintas lograban disipar. Luego estaba lo de los anuncios inmóviles con fondos musicales, con piezas bailables aspirando a estar de moda: destacaba entre todos aquel que aconsejaba *visite nuestro selecto ambigú*, lugar que recogía en ocasiones a parejas insólitas, furtivas, desahuciadas. Otro muy prometedor era el que cerraba el capítulo de futuros estrenos, *próximamente en esta sala*, frase que de vez en cuando reaparece envejecida en las pantallas de hoy tras un *trailer* que mata casi siempre el asombro. Para qué hablar del mozo, de la mujer, que mostraban solícitos —incluso podían pregonarlo si el cine o la película lo permitían— caramelos y chocolatinas (invariablemente extranjeras), avellanas y bombones, helados en verano. Pero lo único que comías en el cine era la merienda que sacabas cuando ya estaba la sesión por la mitad, y al encenderse las luces había que procurar que las migas desaparecieran para que nadie tomara una imagen demasiado pedestre de tu persona. Pero lo mejor era el vestíbulo inundado de fotogramas de grueso cartón nadando en peceras sin agua; algunas salas del centro tenían también en su vestíbulo vitrinas con perfumes, corbatas y medias de señora: vitrinas que tenían una luz tenue de dormitorio de hotel americano. También estaban los amplios sofás donde sentado oías un timbre señalando el comienzo de la película después de un *nodo* pétreo lleno de ciclistas y peregrinos. Ahora los ciclistas y peregrinos están en tu cuarto de estar y de las medias de señora sólo queda un reflejo. Pero cuando todo se apaga y empieza, por ejemplo, la negra historia de *The Lost Week End*, poco importa la ausencia de vitrinas, sofás, iluminaciones discretas, fotogramas, bombones. Lo malo es ver al salir esa moqueta estúpida donde reposan máquinas *incomprensibles* que señalan que sales de un museo de cera. Quizá por eso ya es imprescindible llegar con la película apenas comenzada, y llegar si es posible acompañado lisamente por alguien. Para sobrevivir un poco más a tanta decadencia, decrepitud, declive ■ JOSÉ CARLOS ROSALES.

La rana negra ataca de nuevo



La primera manifestación pública del club de Jazz de Granada fue el reparto de un extraño panfleto llamado «La jazzera del Casino» en el cual se convocaba a la gente que hacía cola para oír a Magic Slim en el Isabel la Católica a que asistiera a una gran *Jam-session* en el Centro Artístico el día siguiente, es decir el 13 de marzo. La *jam* fue bastante monstruosa y el local se abarrotó. Desde entonces el club no ha parado: concierto de Henry Kneuer (20 de marzo), de Ron Quartet (27 de marzo), después de que la asamblea confirme en su cargo a la comisión gestora y vote los estatutos), Icarus (el 3 de abril) y Charles Thompson (el 26 de abril). Con la colaboración de los aficionados, del Ayuntamiento y, sobre todo, de los músicos de Granada, la cosa parece haber arrancado con buen pie, habiéndose conseguido el primer objetivo: romper el muro invisible entre público y músicos (inevitable en salas de concierto), logrando el clima relajado que requiere una música viva y espontánea como es el Jazz.

La actuación de Sir Charles Thompson era un acontecimiento histórico para el club: suponía el bautismo de la negrificación. La pequeñez del local hacía temer terribles embotellamientos humanos en una sala que suele estar siempre llena, pero ocurrió lo contrario: la Diputación había organizado el mismo día un concierto monstruo (5000 personas) en la plaza de toros y nos quedamos medio vacíos. Pero no hay bien que por mal no venga (como dice el refrán cuando se le traba la lengua) y los que

vinieron pudieron disfrutar «en familia» de un recital inolvidable. En su entrada en solitario, Charles Thompson nos hizo revivir el viejo sabor romántico del Jazz preparkeriano, esa música erótica y sutil que inmortalizó Errol Garner. Con el trío dio una lección de *swing* y autenticidad, y el genial batería Michael Silva dejó al personal boquiabierto acariciando su instrumento sin golpearlo nunca, en un genial alarde de virtuosismo, buen gusto y sentido del humor. Fue como viajar al mundo mítico de la *Rosa púrpura del Cairo* del nostálgico Woody Allen, una ocasión única de disfrutar en directo una música que ya nadie consigue hacer. La emoción contenía las respiraciones: se podía oír un mosca.

Pasado ya este bautismo de fuego, el club tiene ante sí una tarea dificultada por el altísimo número de actos culturales que hacen la competencia a principios de verano y por la oleada de desidia que llega a esta ciudad con el calor, los santos, las sevillanas, los exámenes, las vacaciones, etc... Si aguanta el tipo hasta septiembre está salvado. En esta primera fase el club ha presentado a todos los *jazzmen* locales (Costa actuó el 1 de mayo) o forasteros afincados aquí (como los extraordinarios David Lenker, Henry Kneuer y Tom Hornsby) y ahora pretende alternarlos con músicos del resto de España y parte del extranjero. Lo importante es conseguir que ir los viernes al club se convierta en hábito sagrado para todos los swingófilos y swingómanos de la ciudad. ■

ANTONIO PAMIES.

Exposiciones individuales

Para Alfonso Medina
en mi recuerdo.

Tienes mis palabras para apoyar tu paleta dormida con acrílicos de luz. Granada, que nunca abre demasiado sus puertas, fue llegando a ti en los días de Palace, o en la noche abandonada donde el amor se esconde.

Debió ser por entonces cuando, expectante ante la nueva ciudad, fuistes dejando tus ojos por todas las esquinas y el cielo, que es azul en primavera, anegó tus retinas de Sur inmenso. Estaría cercana la pasión y la duda, La Figura y El Lugar.

Yo conozco la noche de Granada, donde luce el

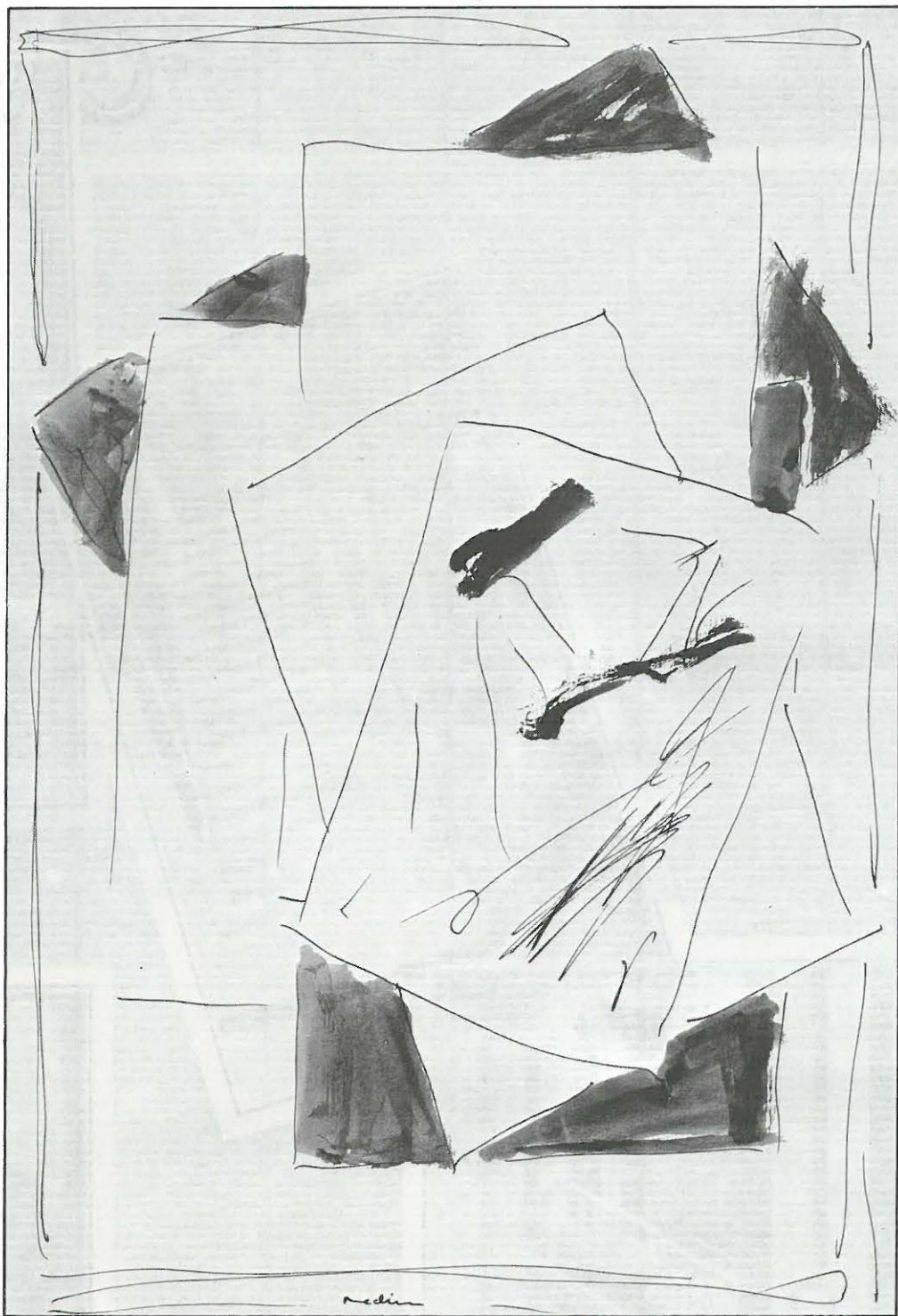
neón y se vende la droga, donde miran las sombras los días del deseo. Luna llena de Alhambra, de vidrios de viernes llenando las aceras. *Nocturnos.*

Pero el hombre no mira solo y tranquilo. Se lanza a la batalla rodeado de horas, humillado por otros, involucrado en intrigas. Baja a la lucha donde la vida acontece. Se acerca al dolor y a la virtud, al castigo y el goce. Sólo los héroes necesitan la Épica.

Después, cuando la ciudad fue tuya y las calles han sido descubiertas, *Los Agobios y los Días* se reconocen. Aparece el cansancio y Granada te rodea incapaz para la huida.

Pero sueles soñar incluso cuando nada sucede, saber que de otra forma ocurrirán las cosas, aunque sigas llegando puntual al trabajo y conozcas las horas por horas trabajadas. Soñar es necesario, igual que la palabra o los pinceles perdidos en el lienzo donde pintas tu vida. La emoción que a todos nos confunde.

Aquella tarde el piano estaba entre los cuadros, irreal como la perfección. Lei el soneto de Noguera Siempre el amor traiciona cuanto vive, las palabras de Luis y los rostros que amabas. Todo cerca, expuesto frente a quien llega y detiene sus ojos ante *Fabulaciones*. ■ MIGUEL BENLLOCH.





ESTE NÚMERO 17 DE
OLVIDOS DE GRANA-
DA SE TERMINÓ DE IM-
PRIMIR EN EDICIONES
ANEL DE GRANADA EL DÍA 30 DE MAYO DE 1987. CUI-
DARON LA EDICIÓN RAFAEL GÓMEZ Y LUIS JARI-
LLO; HIZO LA FOTOCOMPOSICIÓN WALTER DE FAN-
TI. LA ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA REPRODUCE
UN FRAGMENTO DE BRUEGHEL, PERTENECIENTE A
UNO DE SUS *DOCE PROVERBIOS FLAMENCOS*.



SALUD