

OLVIDOS DE GRANADA

Editado por la Diputación Provincial de Granada
Nº 14 (Verano'86); 400 ptas. I.V.A. incluido

VERANO '86

ALBERTI SOBRE QUEVEDO
MURCIELAGOS, BORGES Y ESPEJOS

GARCIA LORCA, DIBUJANTE

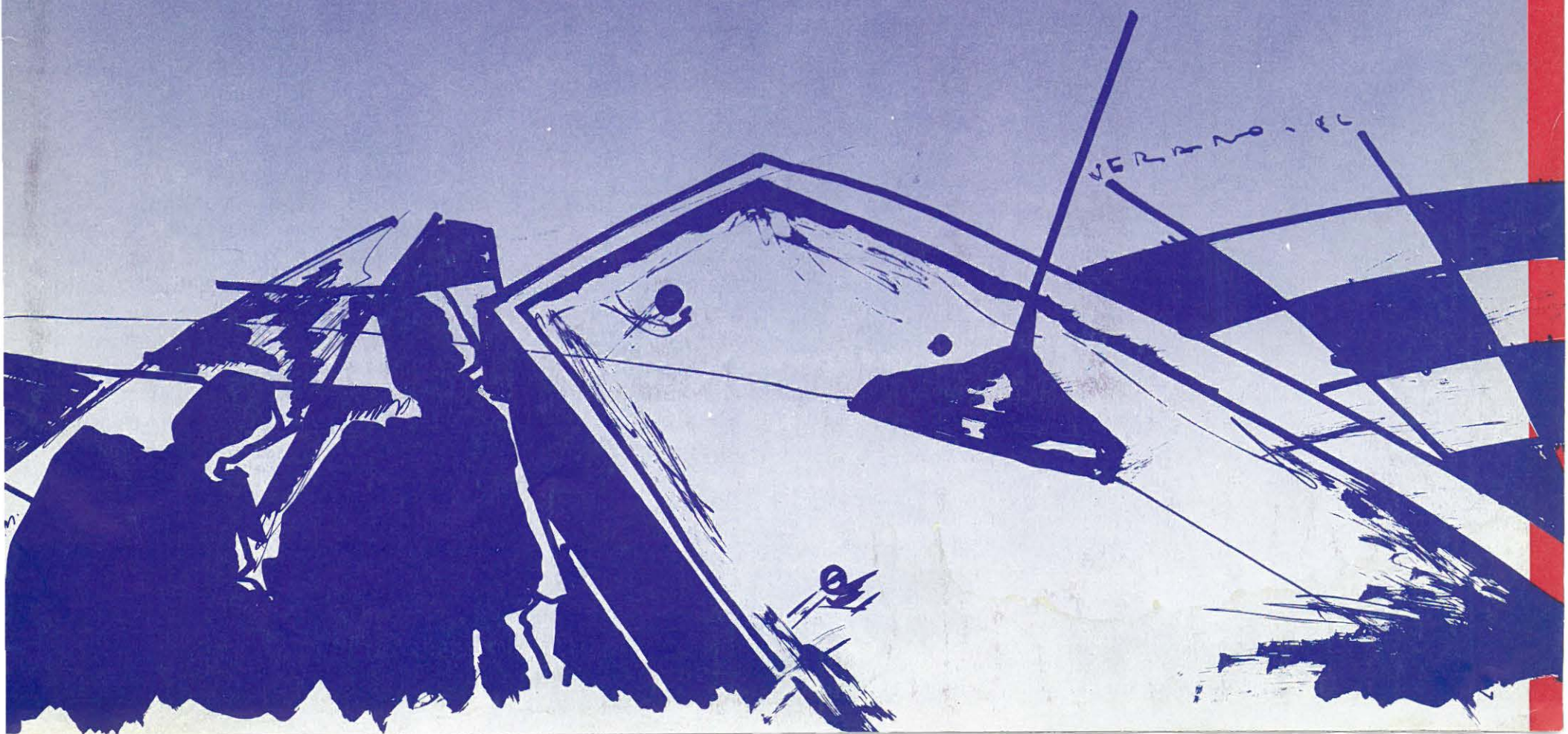
"LECTURAS" DE GUERRA

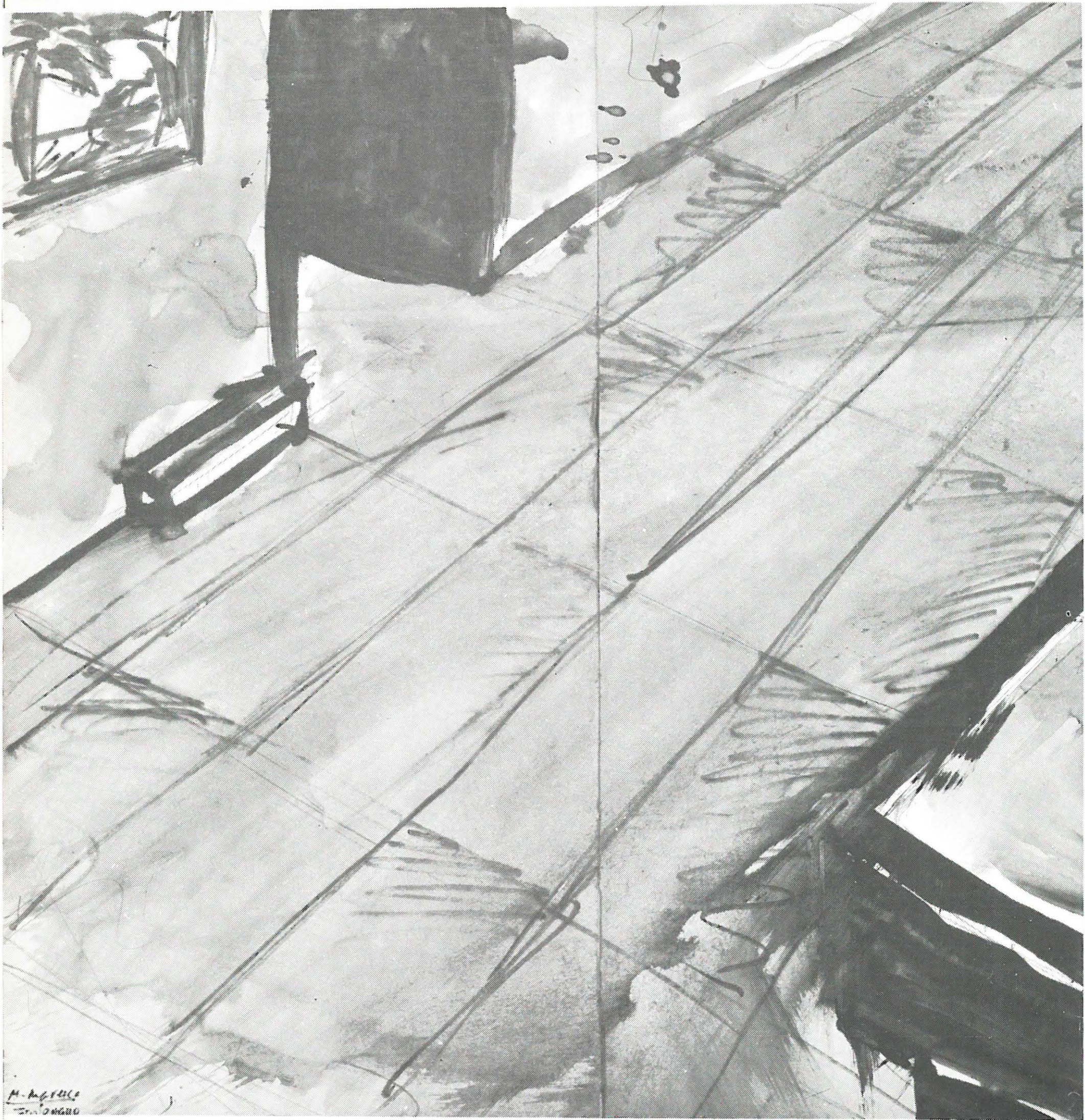
ANDRES COYNE SEAMUS HEANEY

LEON FELIPE JEAN GENET

PARAISOS UN CABARET

EL BILLAR





OLVIDOS DE GRANADA

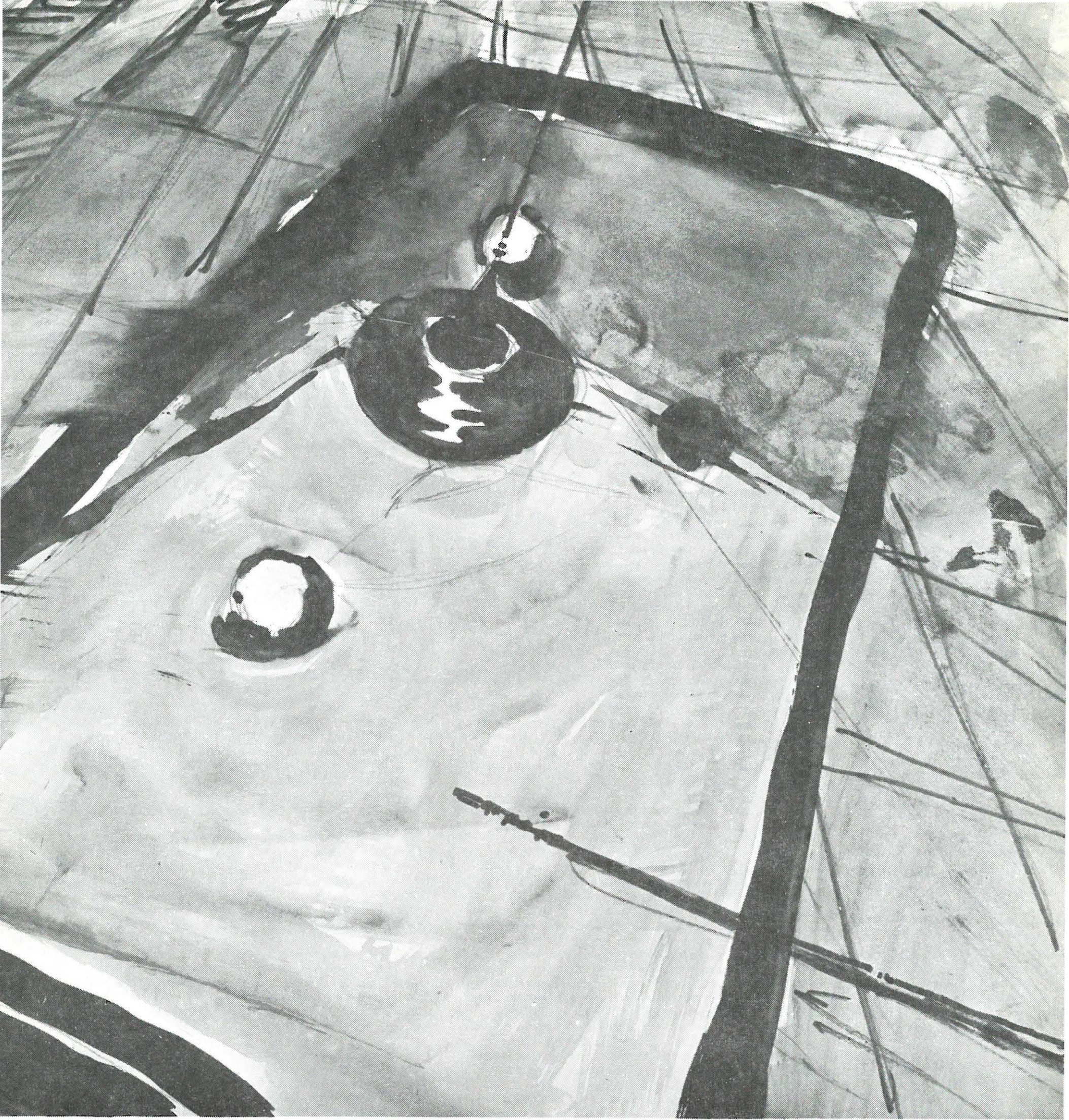
Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

EDITA: Área de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Granada. Presidente: Antonio Martín Olid. Gerente: Juan Manuel Azpitarte Almagro. DIRECTOR: Mariano Maresca. CONSEJO EDITOR: Juan Calatrava, Luis

García Montero, Rafael Juárez, Ignacio Mendiguchía, Juan Carlos Rodríguez, José Carlos Rosales, Álvaro Salvador y Andrés Soria Olmedo. REDACCIÓN: Pablo Alcázar, Rosario Alonso, Jesús Arias, 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. DISEÑO: Equipo «Olvidos de Granada». MAQUETACIÓN: Rafael Gómez y Luis Jarillo. CORRESPONDENCIA: OLVIDOS DE GRANADA, Área de Cultura de la Excm. Diputación Provincial, Palacio de los Condes de Gábia, Plaza de los Girones, Granada. OLVIDOS DE GRANADA no se identifica necesariamente con los artículos firmados que publica. Depósito legal, G R 537 / 1984.

N.º 14



Francisco Serrano

Sumario

4: RAFAEL ALBERTI, Don Francisco de Quevedo, poeta de la muerte. 8: JOSÉ MARÍA VELLIBRE, VICTOR HUGUES, Inventario de paraísos. 9: IGNACIO MENDIGUCHÍA, El vago azar. 13: JUAN CARLOS RODRÍGUEZ, Otra vez el diablo. La escritura del mal o la otra cara del criticismo. Sobre Borges, murciélagos y espejos. 19: Reclamaciones: el cabaret. 20: TERESA GÓMEZ, LUIS MUÑOZ, INMACULADA MENGÍBAR, Poemas: 22: PABLO ALCÁ-

ZAR, «Lecturas» de guerra. 24: RUBÉN GARRIDO, Las vírgenes lo tienen negro. 25: JESÚS FERNÁNDEZ PALACIOS, Jean Genet, mendigo de paso. 26: AURORA DE ALBORNOZ, Claudio Rodríguez: palabras superpuestas. 28: CÉSAR ANTONIO MOLINA, La historia de Andrés Coyné contada por César Moro. 32: MIGUEL GALINDO ARTÉS, León Felipe: recuperación de una voz. 33: FRANCISCO LINARES, Sobre *La canción del pirata* de Fernando Quiñones. 35: IAN MAC CANDLERS, El sentido del lugar: la poesía de Seamus Henry. 38: JUAN CAÑAVATE, García Lorca, dibujante de sueños. 40: CARLOS HERNÁNDEZ. 41: EL CURSO DE LOS ASTROS: 45: LUIS GARCÍA MONTERO, Mesa de billar.

VERANO '86

DON FRANCISCO

INEDITO

RAFAEL ALBERTI

Os vengo hoy a hablar de un poeta extraño, de un alma en claroscuro violento, de un hombre endiablado con fulgores de ángel, de un espantoso, amarillo, torturado ser, una mística llama de azufre retorcida, un ascético hueso mondo, pelado, una desconocida exhalación en permanente zigzaguo, una vida en constante estertor, en robusta agonía. Si a los poetas hubiera que clasificarlos, en lo físico, entre hermosos y feos, a Don Francisco de Quevedo le sería todavía elogiosa la denominación *horrible*. Horrible era, no sólo por el antipático, perilludo y bigotudo rostro, desgraciado aún más a causa de unos enormes anteojos empingorotados sobre la nariz, sino por su general desgualdrajez y gran renguera, buen blanco para las iras de todos sus enemigos y en especial para las del más peligroso, de más taladradora saña: el muy feroz y no menos antipático Don Luis de Góngora. No siento yo tampoco muy atrayente —a pesar de los muchos rasgos que acreditan lo contrario— al mismo Lope de Vega y mucho menos al jorobeta Don Juan Ruiz de Alarcón, el mejicano y nada o casi nada menor, en edad —citando sólo a unos cuantos insignes— Calderón de la Barca. Una como alimonada luz biliar envuelve a los escritores de esa España de Felipe III y Felipe IV, reyes pálidos y jetudos, cuyas imágenes —soportadas hoy por nosotros en los muros de los museos únicamente como sustancia plástica— dijéranse las proyecteras de ese desagradable resplandor. Caras —y culpemos de esto al realismo mortal de nuestros pintores— de despedir huéspedes, narigudeces y caídos labios de crecidas vegetaciones, impasibilidades pajarracas o francos gestos de atravesados e insufribles. No olvidaré jamás mi primera visita al Prado de Madrid. Después de la maravilla dionisiaca de Italia y los flamencos, el sobrecogedor apagamiento, la extraña luz oscura de la escuela española. Venía yo de los cielos y mares más azules. Pinares, esteros y salinas de la bahía de Cádiz miraban aún por mis pupilas. Una clara primavera adolescente, que se me identificó de golpe con los áureos Tiziano, los opulentos Veronés, los sacudidos Tintoretto, los sonrosados Rubens, amanecidos Patinir, pícaros Teniers... De la pintura española tan sólo conocía, y no en su original sino a través de alguna mala reproducción, el celeste esfumado de una de las Inmaculadas de Murillo y el tenue azul guadrarmeño sobre el que se levanta, en lo alto de un inmenso caballote, el primoroso niño Príncipe Baltasar Carlos, de Velázquez. Pero no sospechaba yo los hondos negros, las imponentes tenebrosidades, el espíritu triste, severo, melancólico —a pesar de las repentinas luminarias de un Goya— de nuestros pintores. Y si me sorprendió el color, más extrañeza me causó todavía su complacencia en cierta temática desagradable o violenta: allí los bobos, los cretinos y enanos de Velázquez, las pústulas, las mataduras y zarrapastroserías de los lisiados de Murillo; el tracoma, el bocio, el harapo de los mendigos de Ribera cuando no las crujientes brutalidades de sus mártires; las cabezas cortadas de Valdes Leal; las figuras pintadas a escobazos, de Herrera; los paños funerales de Carreño; toda la trapería vociferante y endiablada de Goya. Una especie de verdadera danza o sufrimiento de la muerte, o de cosas a punto de morir, de pobre vida horrible en ronda. España, como dije, biliar y amarillenta, cruda, incisiva, extraordinaria en lo espantable. Y eso que yo, como iluso y primerizo pintor, aún no me había asomado a su literatura, a la representante por la palabra escrita de ese mismo solar de la miseria, ruedo de las desdichas, corte de los milagros y la muerte que los pinceles me mostraban. Tendrían que caer en mis manos Cervantes, y Lázaro el de Tormes y Guzmán de Alfarache, y el Agustín de Rojas del *Viaje entretenido* y sobre todo ese Quevedo del *Buscón*, de *Los Sueños*, las jácaras, los sonetos y romances de la vida lastimada e hiriente —y hasta más adelante, rodados ya tres siglos Galdós, Baroja, Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Gutiérrez Solana, para comprender que aquella España agónica y corneada de los cuadros era la misma de los libros. Amarga luz, fúnebre y divertido carnaval del descenso de un pueblo. Dolor y retortijones de hambre, bascas y morisquetas de la muerte, que los vivos y encandilados lentes de Don Francisco van a aumentar, a encalabrar hasta lo insoportable. Y de ese aumento, esa regodeada deformación que producen sus anteojos no va siquiera a consentir que se escape su propia imagen. Así Quevedo se retrata, se autorretrata con la crueldad del que al mirarse en un espejo se ve reproducido varias veces, pues aquellas malditas antiparras le añadían, en el centro



de sus cristales, dos pequeñas imágenes más, repetición de la espantosa suya cojitrancosa y burriciega. Nadie jamás se atrevió en burlas a contar tan graves veras de sí mismo, de *su nacimiento y las propiedades que éste le comunicó*, como él declaró.

Escuchad, pues es este complejo de inferioridad suyo —como diríamos hoy— quien siempre va a tenerlo sobre ascuas, haciéndole sacar, aun a costa de la propia sangre, tanta angustiosa burla, tanta visión desesperada de amargo amor y muerte.

*Paríome adrede mi madre,
¡ojalá no me pariera!,
aunque estaba cuando me hizo
de gorja naturaleza.
Dos maravedís de luna
alumbraban a la tierra,
que por ser yo el que nacía,
no quiso que un cuarto fuera.
Nací tarde, porque el sol
tuvo de verme vergüenza,
en una noche templada
entre clara y entre yema.*

*Nací debajo de Libra,
tan inclinado a las pesas,
que todo mi amor le fundo
en las madres vendederas
(...)*

*Como a imagen de milagros
me sacan por las aldeas,
si quieren sol, abrigado,
y desnudo, porque llueva.
(...)*

*De noche soy parecido
a todos cuantos esperan,
para molerlos a palos,
y así inocente me pegan.
Aguarda hasta que yo pase,
si ha de caerse, una teja;
aciértanme las pedradas,
las curas solo me yerran.
No hay necio que no me hable,
ni vieja que no me quiera,
ni pobre que no me pida,
ni rico que no me ofenda.
(...)*

*Si hablo a alguna mujer,
y la digo mil ternezas,
o me pide o me despide,
que en mí es una cosa mesma.
En mí lo picado es roto,
ahorro cualquier limpieza,
cualquiera bostezo es hambre,
cualquiera color vergüenza.
(...)*

*Y a tanto vino a llegar
la adversidad de mi estrella,
que me inclinó a que adorase
con mi humildad tu soberbia.
Y viendo que mi desgracia
no dió lugar a que fuera,
como otros, tu pretendiente,
vino a ser tu pretenmuela.
(...)*

*Aquesto Fabio cantaba
a los balcones y rejas
de Aminta, que aun de olvidar
le han dicho que no se acuerda.*

Así es capaz este poeta, aunque diciéndolo por boca de aquel tan socorrido Fabio, de retratarse, poniéndose como los trapos en el instante de cantar su amor a alguna altiva moza que ni siquiera va a tomarse el trabajo de olvidarlo. Luz descompuesta de Quevedo, «bajos los versos, tristes los colores», como en terrible mordedura le enjaretara una vez Góngora. *Bajos* diría yo aquí por ese tono, ese zumbido de pedrada, de cantazo estridente de la calle que tiene en todo momento este poeta de los bajos fondos españoles, de ganapanes, borrachos, mujerzuelas, hidalguelos hambrientos, limosneros piojosos, desheredados de la fortuna, ex-hombres, como ya en nuestros días los iba a llamar Gorki. Y *tristes los colores*: ¡Cómo al luminoso, al esmaltado Don Luis no habían de parecerle tristes los empleados por Quevedo! Tristes, sí, y tristísimos, como que están pintados con el dolor de muelas, el del cólico hepático de todas las desventuras. De ahí esa luz de ataque de ictericia de la paleta quevediana. Colores en los huesos, resplandor funeral de calavera, sol de esparto, frío ardiente de barro, helado ocre de la muerte. Le gustaba a Don Francisco sumergirse, bañarse en esa luz, en esos pobres colores reales de la vida española. Sentía así más la suya, dejando resbalarla dentro de aquella agonía disfrazada de esplendores, de aquel cuerpo tan mal herido ya de su patria. Así lo vemos, noctámbulo, bajar a las callejas como boca de lobo y penetrar en las tabernas en las que un mal vinazo le habría de provocar esas como visiones en ronda, danza de endemoniados o de muertos de sus versos y prosas. Yo lo imagino a cojetadas por aquel Madrid sucio e imposible, perdido en medio de las sombras de alguna plazuela, con rabo y cuernos de diablo, presidiendo la rueda de todas las figuras, endriagos o fantasmas reales que rien y lloran en sus sueños. Allí, agarrados de las manos y girando alrededor suyo, los barberos, los soldados, los jueces, los alguaciles, los médicos, los boticarios, las damas gordas y las flacas, las engañadas y las doncellas que no lo son, los viejos verdes, las suegras, los maridos maduros para la lidia, los beodos, los truhanes, los embusteros, los calvos, los mediocalvos, los

DE QUEVEDO, POETA D

calvisimos, las narices, las narizotas de señoras y caballeros, los gatos, las chinches, las pulgas, las flores, las legumbres, acompañados, en fin, del desengaño, la hipocresía, la envidia, la discordia, la guerra, el llanto, el olvido y, llevando el compás con la guadaña segadora, la Muerte. Son sus sueños sin sueño, su despierto soñar de cada día, de cada noche de su vida. Él conoce muy bien a cada personaje de esta danza, puede llamarlos por sus nombres, por los que tienen o por los mil que les inventa. Giran y giran en torno suyo mientras que escuchan de su desportillada boca las más crudas, las más hirientes, las más mortíferas verdades. Es Quevedo un terrible moralista, un sermoneador, flagelo en mano contra las siete bestias capitales. Y aunque él suele a menudo andar de patas en el infierno, predica la virtud gritando más que todos los diablos. Y aquí pensamos, no en los pintores españoles de su época, sino en Jerónimo Bosch, el Bosco, aquel pincel flamenco para quien los pecados, las más horribles tentaciones tenían un tinte de gracia quevedesca, de extraña risa desatada en medio de las llamas. Pero Don Francisco es joven todavía, a pesar de su prematuro aspecto envejecido. Por sus ahumados anteojos le pasa, mezclado a aquella ronda de lo feo, la imagen del Amor, una inalcanzada Belleza, por la que va a desesperarse, extendiendo los brazos y abrazando tan sólo la *forma de su huida*, durante más de veinte años. ¿Pero qué amor es éste de Quevedo? ¿Cómo lo va a expresar en sus momentos de mayor arrebatado? ¿Y quién va a presidirlo, quién va a estar en el centro de esta larga pasión torturadora? Será el suyo un amor con más gusto a retama, a acíbar, a salmuera, que el zumo dulce de las flores. Lengua de fuego y de ceniza tendrá para cantarlo, después de haber querido usar la de los ángeles. Y al fin la Muerte, la formidable muerte de su rueda será quien lo presida, señalándole siempre el ritmo con el filo de su guadaña. Amor a la española, donde los besos imposibles saben a la cal fría de los huesos, y una tiniebla funeral y un son de paletada nos sobrecogen con un eco como de cante hondo.

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;
mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.
Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.*

Sigue la danza de la desesperación y la agonía. El desdén con que le corresponden hacen más angustiosos sus abrazos al viento. Quiere correr, pero sus pies le engañan. Cae. Se levanta. Rueda de nuevo por las piedras, y vuelve a levantarse, fingiendo no saber de estas caídas. Alma en pena, ciego en pena, en manos siempre de la muerte.

*¡Qué perezosos pies, que entretenidos
pasos lleva la muerte por mis daños!
El camino me alargan los engaños
y en mí se scandalizan los perdidos.
Mis ojos no se dan por entendidos;
y por descaminar mis desengaños,
me disimulan la verdad los años
y les guardan el sueño a los sentidos.
Del vientre a la prisión vine en naciendo;
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.
Cuantos plazos la muerte me va dando,
prolijidades son, que va creciendo
porque no acabe de morir penando.*

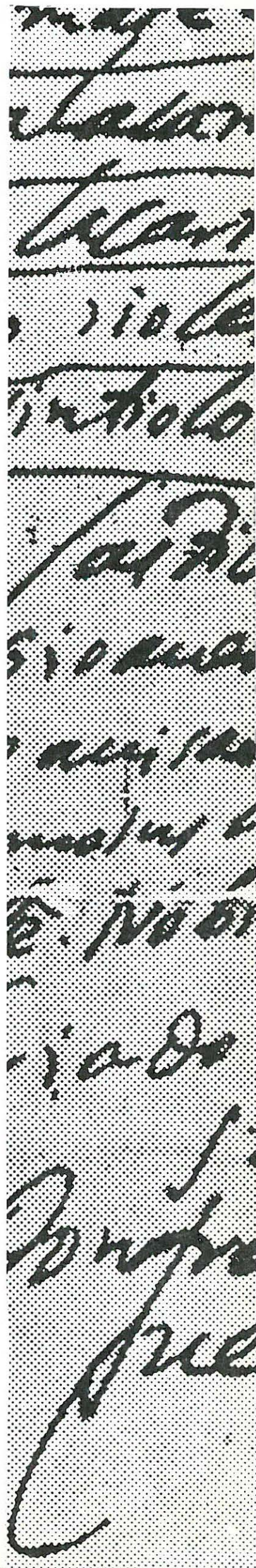
¡Con qué familiaridad habla Quevedo del sepulcro! Como que lo considera su verdadera casa, la única y sola habitación capaz, aun después de cerrada, tapiada por la tierra, de seguir sosteniendo la llama, guardando las cenizas ardientes de su fuego amoroso. Allí lo piensa uno tendido, viviente y llorando, como de niño chico en su cuna. ¿No ha dicho él hablando de la tierra que siendo ésta sepultura es a la vez la madre, el vientre de donde sale todo? Pues por eso él se siente tan bien dentro de ella, lo mismo que en su cama, tapado con su risa, sabana de gérmenes, sembrado con sus sueños, ardiendo allí con ellos, vivificándolos, eternizándolos. Todo el diálogo de Quevedo con el amor es más bien un diálogo con la muerte. Nunca se ha visto a enamorado más prendado de ella. La mima, la acaricia, le habla como a cosa de la que no se puede separar, le da consejos y, cuando ya no puede más, hasta le riñe. Es su Muerte y tiene que mirarse en sus ojos, que no están vacíos, pues son los de él mismo y no han de ser cuencas sin luz hasta que al fin de su propia muerte se muera. Muerte viva, muerte para andar y comer y dormir y amanecer con ella cada aurora. Muerte amiga, esposa y amante. Dulcinea ineludible del pensamiento.

*Pierdes el tiempo, Muerte, en mi herida,
pues quien no vive no padece muerte;
si has de acabar mi vida, has de volverte
a aquellos ojos donde está mi vida.
Al sagrado en que habita retraída,
aun siendo sin piedad, no has de atreverte;
que serás vida, si llegase a verte,
y quedarás de ti desconocida.
Yo soy ceniza que sobró a la llama;
nada dejó por consumir el fuego,
que en amoroso incendio se derrama.
Vuélvete al miserable, cuyo ruego,
por descansar en su dolor, te llama;
que lo que yo no tengo, no lo niego.*

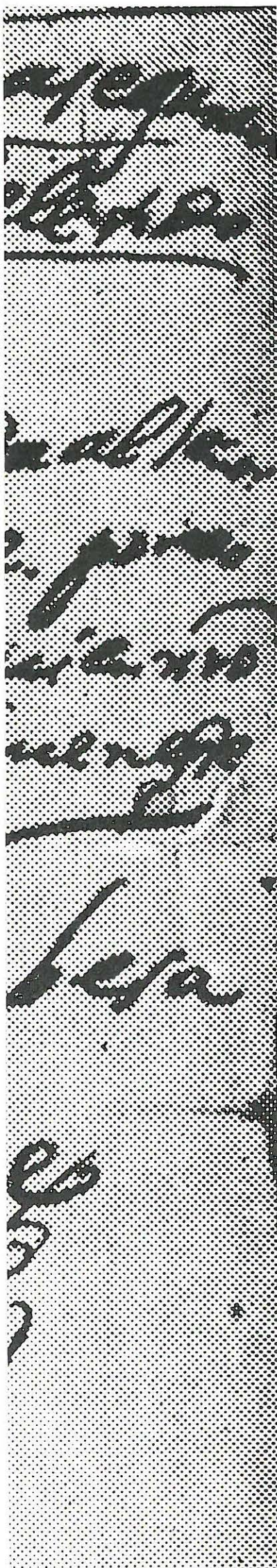
Una vez más en medio de la rueda, extiende Don Francisco sus brazos, para abrazar la nada, tropezándose sólo con su Muerte, la que preside, la que dirige el sueño aquel sin sueño de su vida, de su imposible, desvanecido amor. Y nos parece entonces que le sentimos exclamar, muy quevedescamente, trasgo de ese constante claroscuro violento y amarillo en que se mueve: «Es cosa de risa», y dando cojetadas, alejarse, perderse, muerto de risa, siempre seguido de su Muerte, pero ahora de risa, entre dos luces.

¿Y adónde va Quevedo con esta risa suya de muerte? Pues adonde Dios o todos los diablos lo llevan. Que bien puede ser a los tribunales de la Santa Inquisición, a Italia, a Francia o preso a su Torre de Juan Abad o a un calabozo oscuro de León por orden del rey. Se cuenta que la causa de su primer viaje a Italia —mejor, de su huida— fue por haber matado, un jueves santo, a la salida de una iglesia donde se celebraba el oficio de tinieblas, a un hombre, que por las razones que fueren, había pegado dentro del templo una bofetada a una hermosa mujer. Y ya tenemos al muy caballeresco de Don Francisco, recién salido de aquellas tinieblas mortuorias, en el claro azul del reino de Sicilia, del brazo de su amigo el virrey Don Pedro Girón, duque de Osuna, quien lo nombra su diablo consejero, su embajador, su confidente, su compadre de aventuras nocturnas por la ciudad. Pero el virrey es ambicioso y hace marchar a trancos por toda Italia y en misiones a España a aquel diablo cojuelo de anteojos, que no sólo ha de meterse en todas partes, recorriendo los muros de las casas, sino, cosa peor, los de las conciencias desaprensivas y de los oídos dispuestos a dejarse ganar por el tintín de la bolsa repleta de ducados de la que es el portador, donativo anual para repartir entre el rey y la nobleza, contra la que ha de arremeter violenta y sarcásticamente en sus cartas al duque. La corrupción por el dinero da muy buenos resultados al poeta. Con ella ha de conseguir lo que en uno de aquellos viajes a España buscaba su amigo: el nombramiento de virrey de Nápoles. Aquí, en esta ciudad, Quevedo desató de nuevo la ronda de sus pecados, siendo los amorosos los cometidos en mayor número. Pero Osuna ambiciona algo más que el reino de las dos Sicilias. Quiere para España el Adriático. Quiere Venecia. Intriga. Maquina. Y hace dar a Quevedo nuevas cojetadas por todas partes. Y lo vemos, primero, en misión ante el Papa, a quien trata de enhebrar en la aguja de Osuna. Y lo consigue, pues los galeones pontificios se unirán a los de Nápoles. Y corre otra vez en viaje de corruptor a Madrid. Perseguido —ya habían intentado matarlo varias veces— llega ante Felipe III, a quien trata de convencer de que Venecia es un peligro para la seguridad del virreinato. La nobleza extiende nuevamente la mano. Y Quevedo, entre cínico y asqueado, se la llena de oro. De allí salta a Milán, con subsidios y refuerzos para su gobernador, Don Pedro de Toledo, y seguramente, bajo diferentes disfraces, a la propia Venecia, en visita al Marqués de Bedmar, embajador de España en aquella república. La conjuración estaba tramada, pero las revelaciones de algún traidor hicieron que todo fracasase. Los venecianos ejecutaron a aquellos que no tuvieron tiempo de escapar. Pero Quevedo, diablescamente enmascarado de pobre, convertido en uno de esos andrajosos que él conocía muy bien, de sus versos y prosas, pudo escaparse de los que le seguían para matarlo. Tanto odio le habían tomado los venecianos, que poco tiempo después el Senado quemaba su cojitranca efigie, juto a la de su amigo el Duque de Osuna, en medio de la plaza de San Marcos. He aquí resumido con brevedad uno de los episodios más salientes —y de más funestas consecuencias— de la vida política de Quevedo. Después de este escandaloso desastre, caído Osuna y echado de Nápoles, al regreso del ex virrey de España y disgustado con él, corre, para librarse de las iras y los odios de todo el mundo, a su retiro cordobés de la Torre de Juan Abad, en donde tiene que permanecer desterrado.

Parte Don Francisco de Quevedo, más amarillo, desvencijado y solo que nunca, hacia sus lejanas tierras andaluzas. Una carroza cerrada lo lleva. Va —según su propio decir— «triste y enlutado, como misa de difuntos», como hombre a enterrar y que a la vez fuera el acompañante de su mismo entierro. Allí, solitariamente, rodeado de las gentes del campo y de unos cuantos libros, escribe nuevas burlas y verdades, evocando recuerdos, reanudando su diálogo con la muerte, oyendo hasta con los ojos el rumor de las cosas ya idas. Un amigo suyo, tal vez don Juan Luis de la Cerda, duque de Medinaceli, va a reci-



E LA MUERTE



bir en un soneto un retrato de aquellas horas suyas de tristeza y olvido.

*Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos...
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan o secundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.
Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
restituye, Don Juan, docta la imprenta.
En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquella el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.*

Aquí, al final, entre estas cosas de elegía, hay como un querer buscar la salvación en el estudio, en un sabio retiro, que nos trae a la memoria el vehemente deseo de Fray Luis. Pero Quevedo ni aun involuntariamente tiene un instante de reposo. Y aunque él era un hombre de esos que andan buscando a Dios entre la niebla —como dijera Antonio Machado— tenían para buscarlo que volver a las de la calle, al carnaval de las miserias del mundo, al sueño de la Corte, que al fin iba a ser el de su muerte.

Encarcelado Osuna y muerto el rey Felipe III, vuelve Quevedo a Madrid y a ser tolerado y temido en la Corte del nuevo monarca Felipe IV, el de los melancólicos retratos de Velázquez. Este abúlico rey, que más que con el cetro parece querer gobernar el reino con un perro y una escopeta de caza, cae en manos de su favorito el Conde Duque de Olivares. Parece en un principio, dadas las cualidades de gobernante del Conde, que toda la grandeza en declive de España podría ser de nuevoalzada por su mano. Desea Olivares atraerse a Quevedo. Le tenía pánico. Sabía muy bien de lo que era capaz, y de lo que había sido, aquel extraño poeta de los anteojos, la renga y el epigrama como espada en los labios. Pero Don Francisco preferirá siempre su libertad, seguir parapetado tras de sus espejuelos, agujeteándolo todo con su mirada de lechuza. Y esa mirada observa con dolor el derrumbe y la miseria de España. Guerras y batallas perdidas por todas partes. Hambre en el campo. Invasión de mendigos por pueblos y ciudades. Rapacidad de los ricos. Derroche en fiestas sagradas y profanas. Caminos infectados de ladrones. Carrera irremediable hacia un abismo, que le hace, con oscura sonrisa, escribir de la política del rey y de su favorito:

*Toda España está en un tris
y a pique de dar un tras,
ya monta a caballo más
que monta a maravedís.*

Y, luego, más abajo y sin embozo, en esta misma sátira, ya sólo contra el Conde Duque:

*¿Qué culpa al Conde le dan,
sea verdad o sea patraña,
en la perdición de España?
La que al conde don Julián.
Muchos afirmado han,
en varios juicios severos,
que a España dos condes fieros
han causado eternos llores,
uno metiendo los moros
y otro sacando dineros.*

Vuelve para Quevedo la ronda de la Muerte. Pero ahora no son barberos, boticarios, alguaciles, soldados, truhanes, embusteros los que agarrados de las manos pasan girando alrededor suyo. Ya sus lentes no ven por separado las figuras reales de su sueño. Todo lo que le pasa por delante, lo que sus cristales registran, es una sola cosa, amarilla y helada, que él reconoce bien y mira con espanto: el cadáver de España. Y como en nuestros días a Unamuno y a todos, le duele, le duele España en el corazón, aquel zarandeado cuerpo, al que solo, para desaparecer ya totalmente, le va a faltar la sepultura. No puede aguantar más. El es flagelo, es látigo, él dispone del rayo de la lengua, de la explosión de la palabra. Puede golpear hasta sobre coronas reales. Puede pulverizar a los causantes de tanta desventura, a los que él juzga responsables de esta muerte. Y un día, cuando el rey Felipe IV, acompañado de su valido, se dispone a comer, encuentra bajo su servilleta unos versos, un papel dejado allí por alguien, no se sabe por quién, pero que todo el mundo, por el estilo de lo escrito, supone al punto de

quién era. Redoblaban así aquellos pareados de doce sílabas:

*Católica, sacra y real majestad,
que Dios en la tierra os hizo deidad;
un anciano pobre, sencillo y honrado,
humilde os invoca y os habla postrado.
Diré lo que es justo, y le pido al cielo
que así me suceda cual fuere mi celo...
En cuanto Dios cría, sin lo que se inventa,
de más que ello vale se paga la renta.
A cien reyes juntos nunca ha tributado
España las sumas que a vuestro reinado.
Y el pueblo doliente llega a recelar
no le echen gabela sobre el respirar.
Aunque el cielo frutos inmensos envía,
le infama de estéril nuestra carestía.
El honrado, pobre y buen caballero,
si enferma no alcanza a pan y carnero.
Perdieron su esfuerzo pechos españoles,
porque se sustentan de tronchos de coles.
(...)*

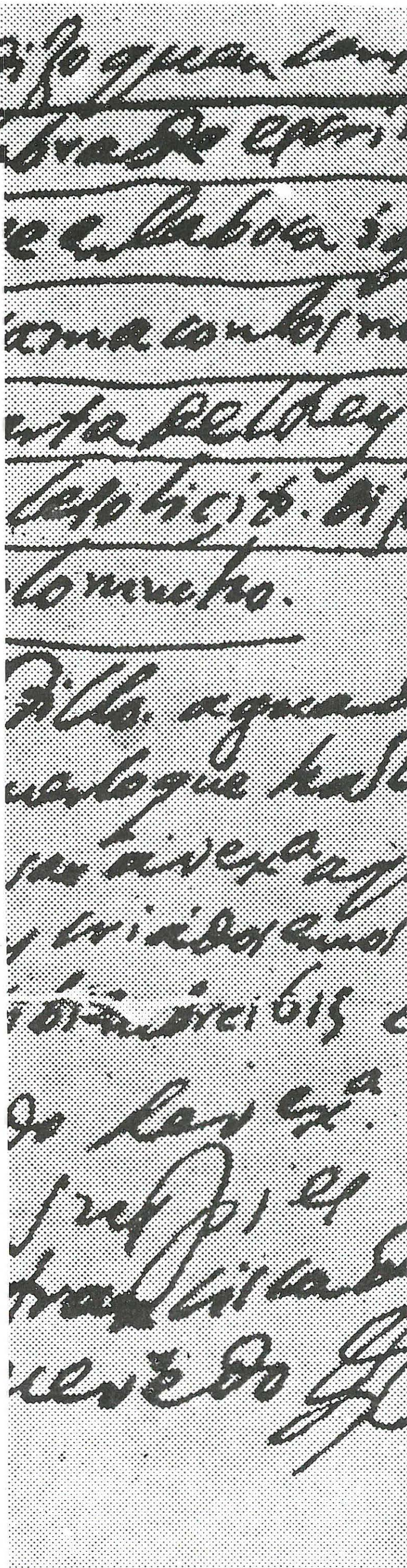
*Familias sin pan y viudas sin tocas
esperan hambrientas y mudas sus bocas.
Ved que los pobres, solos y escondidos,
callando os invocan con mil alaridos.
Un ministro en paz se come de gajes
más que en guerra pueden gastar diez linajes.
En vano el agosto nos colma de espigas
si más lo almacenan logreros que hormigas.
Cebada que sobra los años mejores
de nuevo la encierran los revendedores.
El vulgo es sin rienda ladrón homicida;
burla del castigo; da coza a la vida.
¿Qué importan mil horcas —dice alguna vez—
si es muerte más fiera hambre y desnudez?
Los ricos repiten por mayores modos:
¡Ya todo se acaba, pues hurtemos todos...
(...)
Vuestro es el remedio; ponéle, señor.
Así Dios os haga, de Grande, el Mayor.
Grande sois, Filipo, a manera de hoyo.
Ved esto que digo, en razón de apoyo.
Quien más quita al hoyo, más grande le hace;
mirad quién lo ordena, veréis a quién place.
Porque lo demás todo es cumplimiento
de gente civil que vive del viento.
Y así, de estas honras no hagáis caudal;
más honrad el vuestro, que es lo principal.
Servicios son grandes las verdades ciertas;
las falsas lisonjas son flechas cubiertas.
Si en algo he excedido, merezca perdones.
¡Dolor tan del alma no afecta razones!*

Pero aquel dolor suyo tan del alma, aquella sinceridad de patriota, de buen hijo que intenta apuntalar aquel derrumbe, no mereció perdón. Aunque este memorial iba sin firma, reconocieron en seguida que era de Quevedo. Y en una noche —según se dice— con un frío de mil cuchillos, fue sacado el poeta de Madrid y llevado, sin detenerse en ninguna parte, a la ciudad de León y arrojado en un calabozo de la cárcel de San Marcos, en donde había de sufrir del modo más horrible durante dos años y medio. «Mi prisión —escribe— reduciéndose a una pieza subterránea, tan húmeda como un manantial; tan oscura, que en ella siempre es noche; y tan fría, que nunca deja de parecer enero. Tiene, sin ponderación, más traza de sepulcro que de cárcel». Ya al fin, y ahora de verdad, se encuentra Don Francisco de Quevedo enterado vivo con su Muerte. Nueve libras pesaban los grillos que le encadenaban aquella pobre pierna coja, reducida a una pura úlcera por el frío y la humedad. Es en este momento cuando Quevedo se nos levanta más, se nos hace gigante por su dolor, por su martirio. Lo vemos aún más grande que Job, sobre cuya constancia y paciencia escribe un libro. El muladar de Job no estaba en las tinieblas. Podía el santo paciente lamentarse mirando hacia lo alto, a la luz del sol y las estrellas. Pero él, ¿adónde puede dirigir los ojos que no sean paredes de su tumba, techo, losa de sepulcro? Aquí la luz, la llama fúnebre de su poesía la sentimos hermana de aquella funeral y tenebrosa del pintor griego de Toledo, mística llama como de un triste barro retorcida, cirio desesperado y resignado, hálito de ceniza, humo de alma, diluyéndose. Siente ya que su cuerpo es más de la muerte que de la vida. Se le mu-

rió la infancia; se le murieron la niñez, la juventud, la mocedad; también se le murió la edad varonil; el cabello y la barba se le han vestido de ceniza; los ojos ya no ven sino la noche; las venas para calentarse necesitan del ardor de la fiebre, y a través del pellejo se le dibuja la calavera. Quevedo empieza a transformarse en su propia muerte. Quiere dar voces a la vida, pero la vida ya tiene sordos los oídos y se ha quedado sin garganta para contestarle. Y vuelve siempre, resignado, a la tortura de un viejo pensamiento: al de lo breve y fugitivo de todo. Como ya nada vivo le responde, se vuelve vencido hacia las sombras, llamando a gritos a su muerte. Escuchad. Son los sonetos más grandes y solemnes del idioma.

*Huye sin percibirse, lento, el día,
y la hora secreta y recatada
con silencio se acerca, y, despreciada,
lleva tras sí la edad lozana mía.
La vida nueva, que en niñez ardía,
la juventud robusta y engañada,
en el postrer invierno sepultada,
yace entre negra sombra y nieve fría.
No sentí resbalar mudos los años;
hoy los lloro pasados, y los veo
riyendo de mis lágrimas y daños.
Mi penitencia deba a mi deseo,
pues me deben la vida mis engaños,
y espero el mal que paso, y no lo creo.
¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?
Aquí de los antaños que he vivido;
la Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.
¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.
Ayer se fue; Mañana no ha llegado;
Hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un Fué, y un Será y un Es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.
Ya formidable y espantoso suena
dentro del corazón el postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombra llena.
Si agradable descanso, paz serena,
la muerte en traje de dolor envía,
señas da su desdén de cortesía;
más tiene de caricia que de pena.
¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar piadosa viene
espíritu en miserias anudado?
Llegue rogada, pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene.*

Aunque Don Francisco de Quevedo no murió en la cárcel, salió tan acabado de aquella sepultura, que ya más bien era un recuerdo de la vida, una pálida funda amarillenta, habitada por un soplo de muerte, esperando su vuelo. Caído el Conde Duque de Olivares, el rey firma la libertad del valiente poeta. Pero Quevedo toma un coche, y nuevamente, como quien va a su propio entierro, rueda sobre el cuerpo tendido de España camino de su Torre de Juan Abad. Tal vez vaya buscando un poco de claridad andaluza, pues para desnudarse de las tinieblas es necesario hacerlo en medio de la luz. Se va Quevedo dejándonos como un hondo silencio, un solemne vacío lleno de resonancia. Se nos va sobre esos pobres llanos españoles con color de difunto, ese largo cadáver deshabitado y frío. No rueda ya como un diablo, a cojetadas, sino que ahora lo hace, ángel vencido, golpeado, inservibles las alas, en un pobre coche de mulas. Ya no tiene palabras que inventar. Ha agotado el idioma en un esfuerzo sobrehumano por hacer mejor a los hombres. Antes, en aquel mismo coche y por aquellos mismos páramos, le rebotaban los vocablos, le saltaban por miles, como piedras, y los iba juntando, para tirarlos luego en montón sobre la mala cabeza de su tiempo. Pero ahora ya no habla. La más tremenda lengua española se ha quedado muda. De pura valentía, de puro arrojo incontenible se le ha muerto en la boca. ¿Y qué ha de hacer Quevedo, un Don Francisco de Quevedo, fallecida la lengua entre las frías losas de sus labios? Muerta la lengua para hablar con su Muerte, ya tan sólo lo puede hacer de pensamiento. Callado, llega a sus soledades andaluzas. Allí, en diálogo silencioso, va día a día preparándose el lecho, extendiéndose las sábanas, mullendo la almohada, para dormir al fin, descansar extendido al fin a lo largo de su única amiga, su solo amor, su inseparable compañera.



PARAISOS SUPERFICIALES

LIGHTGATE El jardín blindado

JOSE MARIA VELLIBRE

¡La vida, qué historia tú! en el momento justo y sin asomo de la menor alarma, violencia o brusquedad; sin ni siquiera un gesto delator o un suspiro de agobio o desamparo, has cerrado el periódico. Lo has doblado; y en apropiado sitio lo has dejado. Todo correctamente.

Te has levantado luego y —con suave diligencia— has conectado el automático al teléfono. Has llamado a Satie y, en su lugar, has puesto algo suficientemente... nada: *Everything but the girl*. De ahí, al anaquel preciso; y de él —sin titubeos— has elegido lo adecuado al riesgo del momento. De nuevo, finalmente, te has sentado en la admirable réplica de un Breuer, tu sillón más confortable: el favorito.

En ese corto y tan certero recorrido, has sabido evitar el seguro desconcierto del espejo para, no obstante, comprobar en el vago reflejo del acero, los resultados óptimos del plan que —innegociable— sigues de sauna, buen gimnasio, masajes y proteínas. Asimismo, de paso, has compartido guiños con Roberta, la perrita feliz y traviesa que —discreción segura— te consuela impertinentes brotes de la vieja ternura poco a poco abolida. Por la desconfianza.

Después —sin precipitación y sin descanso—, te has abandonado a la amable caricia de un higiénico sol de primavera. Voluptuosamente. Te dejas, de ese modo, fascinar por algunos prodigios de impacto calculado: el Giotto sobre todo, Uccello, da Messina... Y, cómplice, sonries la perfecta osadía —tan culta y refinada; tan difícil— de David Hicks, «el más grande, quizás, entre los grandes» e inconfesada fuente —inconfesable— de tu fama —y *caché*— en la organización de espacios interiores. «Un acierto sin dudas, la lucidez total de la luna blindada», te dices observando (¿por una asociación, quizás?) el lienzo que —impecable— cierra al Norte el Estudio magnífico. Inevitablemente, entonces, con muelle placidez, en el césped de fuera se posa tu mirada: terso, refrescante, diáfano jardín; definitivamente *light* tu más reciente paraíso. Un nuevo —y arduo— acierto resistir la fácil tentación de un trazado de frondas. Es —su estética— antigua y no están, además, los tiempos y las cosas para favorecer asaltos y emboscadas. Regresa en ese punto tu atención (por una asociación, probablemente) al mueble donde apilas papeles inservibles y periódicos. Sonries satisfecho: al hilo de un furtivo allanamiento has comprobado la automaticidad con que ya actúas un complejo programa de cautelas. En una media hora, aproximadamente, despejado el exceso y su amenaza, ya puedes, en efecto, afrontar el turbio asunto con la calma distancia e indiferencia activa que reclama una ética moderna: brillante y pragmática.

Tienes pleno derecho al chispeante orgullo que recorre tu cuerpo distendido y —desbordante— aflora en tu mirada: de nuevo —y sin fisuras— eres vanguardia culta de la Historia.

Y es que, después de todo, ¿qué culpa tienes tú —resistente tenaz, por otra parte (o, por si acaso, quizás)— de que, al cabo, triunfara la más depredadora y cinica indecencia; la más torpe y urgente; la más canalla? Reflejos son de nuevas y salvajes condiciones objetivas. Preciso —y ortodoxo— es aceptarlo como es: un ciclo de la Historia, un simple pudrimiento. No como un drama.

Un dato —empero— del luctuoso embrollo se resiste al archivo: ese pobre diablo —divertido, *charmant*, por otra parte— no surtirá ya más tu brillante eficacia... Con gesto delicado, de trazo, sin embargo, muy seguro (por una asociación. Ciertamente), tratas de apaciguar un hábito sutil que —incertidumbre grave, apenas perceptible— tus narices ataca.

De nuevo, —es necesario—, te programas: con atención flotante, concentras en el césped tu mirada. Te dejas relajar por su indemne tersura. Con una inspiración profunda, sosegada, el excesivo ritmo del cerebro frena. Entorñas, terapéutico, los ojos. Recitas, boquiabierto, un par de alejandrinos. Y —seguro así; alegre y confiado en tus amplios recursos y contactos—, de nuevo, descansas... ¡Qué historia la vida, tú!

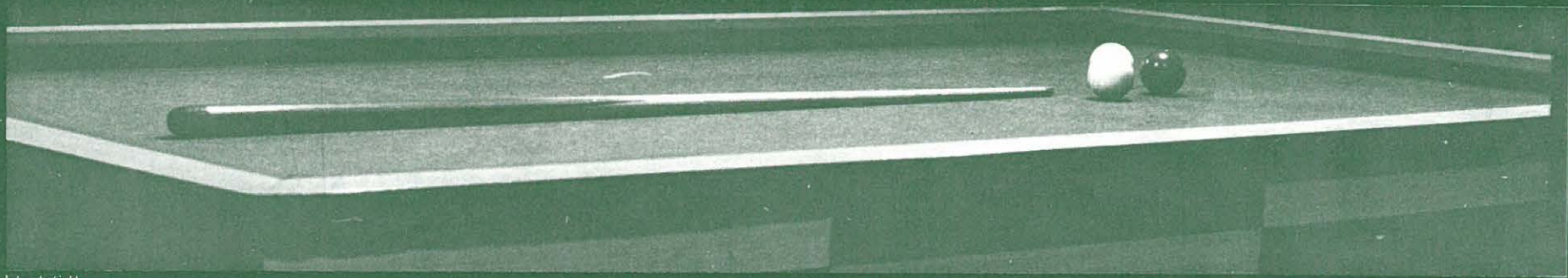
QUE PERMANECE El cuarto de estar

VICTOR HUGUES

No hay brillo aquí, ni asomo de gloria extraordinaria que amenazara con traer entusiasmo al eterno presente de una atmósfera de ingredientes cuidadosamente dosificados y mezclados, y largamente preparada para ser estable y siempre reconocible; nada puede anunciar un goce que exceda las exactas alturas de los muebles o la breve y bienhechora oscuridad del hueco bajo la camilla. Sea cual sea el punto de partida, la mirada sólo elige dos recorridos: describe el círculo que puede empezar en una única carta abierta dejada sobre el aparador o, por el contrario, en algo tan poco reciente como las hojas secas cuyas sombras llevan años confundiendo con manchas de humedad familiar, sigue desde ahí la mirada al ángulo de la contraventana y la pared, donde se superponen sombras de figuras geométricas fugadas al centro del techo del que cuelga, nacido en una forma de escayola amarilleada, el tubo metálico que conduce un cable por el que cae la luz sobre la mesa e ilumina —y en esto sí hay cierta violencia, al menos algún contraste más brusco— el cenicero de cobre traído de un viaje y que llevan en la memoria como suficiente noticia del mundo exterior. O la mirada, si se sostiene desde un rostro que el cansancio vacía y confunde en un sólo plano con la atmósfera, también puede eliminar el recorrido y caer directamente sobre el cenicero, permanecer allí sin recuerdos que quieran articularse como historias de las que se pueden contar, detenerse y comprobar la ausencia del menor deseo de que la vida propia de las zonas ralas del paño de la mesa sea inferior en dignidad a la de quien a veces las roza con la punta de los dedos y vuelve a su sitio las huellas de un suave deterioro en el que se reconoce sin amargura.

Lo que está a la vista es cuanto es bueno que haya y se le rinde el tributo de ir pareciéndose cada vez más a su inmovilidad. Pero no es una quietud de piedra lo que hay aquí. Al contrario, la suavidad se hace blanda, las cosas adquieren una textura que las empasta y las mezcla como si todo, los rostros y sus retratos, los cuerpos y sus prótesis, los muebles y sus sombras, hubieran acabado siendo de una misma materia pacientemente moldeada y avara de huellas que las atrae y mezcla entre sí hasta hacerlas parecer la misma, la única que dejan aquí el deber y la hora de permanecer, suavemente encorvados, en su puesto.

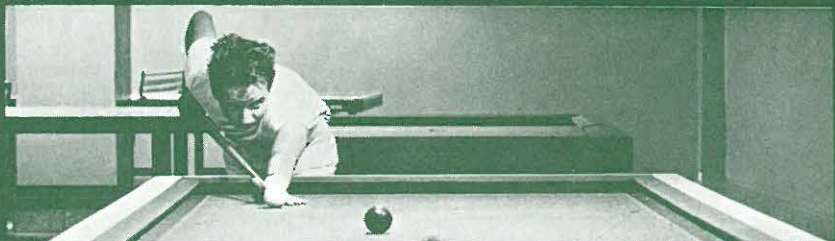
El que habita esta piel lenta de las ciudades vive porque nada envejece definitivamente si no se pone excesivo empeño en salvarlo y porque nada será definitivamente nuevo si no se le rechaza con demasiada premura. El lugar que está permanece. Hoy ha vuelto el hijo a casa, y nadie podría decir ya que viene de alguna parte que no sea la misma zona más angulosa de ese sillón con el que ya se está confundiendo la ropa que traía. Al final de la tarde, su barba crecida se continuará, como en un barrido de sombras, en la sombra del rostro del padre. Tampoco mañana será otro día.



Eduardo Galdo

EL VAGO AZAR

IGNACIO MENDIGUCHÍA

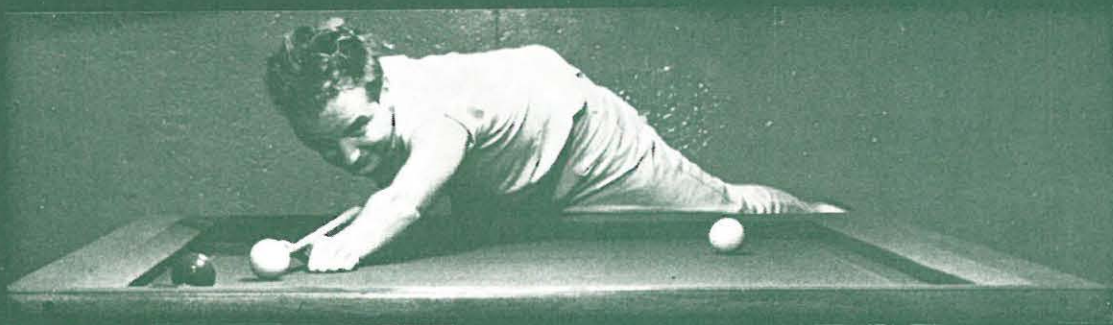


Eduardo Galdo

Legaba a los billares sobre las cuatro, quizá cuando más intensamente podía gustar el reducto de aquella sala destartalada y en penumbra sustraída al rigor y la precisión del sol afuera. Puede que también buscara los signos amortiguados de vida que cobijaba aquel ínfimo paraíso, el rumor de los pocos que hasta allí se aventuraban a esas horas; sin embargo, una vez dentro, enseguida parecía desentenderse del mediocre espectáculo que ofrecían los grupos de adolescentes empeñados en la adquisición de destrezas inútiles y de los viejos solitarios que cumplían estoicos la infinita tarea de atiborrar las tragaperras.

Jugaba siempre solo, nunca aceptó invitaciones ni apuestas. Venía para entretenerse, decía como invariable respuesta ante cualquier tipo de aproximación, no sabía jugar.

Es cierto que apenas era dueño de los gestos necesarios para situar las bolas, manejar el taco y la tiza con cierta apariencia de hábito y buscar perspectivas razonables para sus poco efectivos golpes. Cuando él comenzaba el juego, la sala estaba casi vacía y, normalmente, nadie ocupaba ninguna de las mesas de billar, así que el choque de las bolas se oía con nitidez y era fácil seguir la serie de fallos, interrumpida de vez en cuando por el sonido de un golpe tras otro que podía anunciar una



Eduardo Galdo

carambola. En un juego tan desarreglado como el suyo no era raro que una bola, después de ser golpeada,

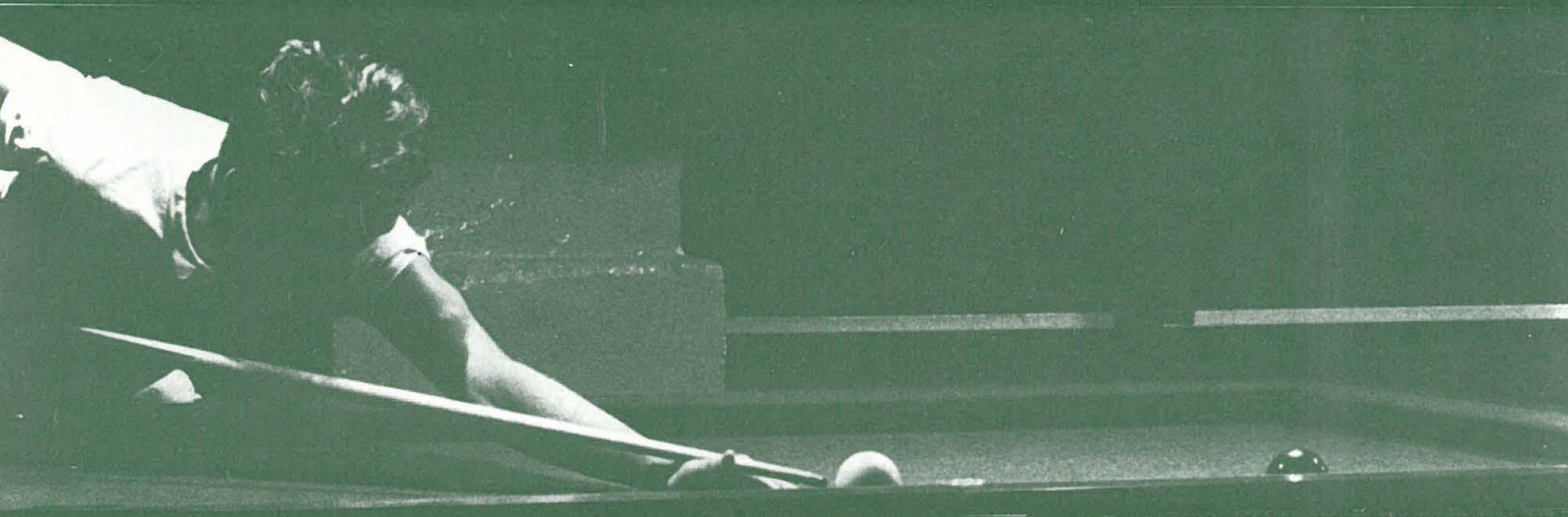
volviera en su rebote a cortar el camino más o menos atinado de la primera; ni que la trayectoria de ésta eludiera el choque con una y lograra luego golpear dos veces a la otra; de este modo, la confirmación de que la jugada había alcanzado éxito sólo podía hallarse en un perceptible silencio que correspondía a una pausa admirada en el juego y que, en su rostro, se manifestaba en los ojos fijos y brillantes y en una suave sonrisa de satisfacción.

A lo largo de la tarde, las otras mesas se iban ocupando y el ruido de su juego se perdía entre el de otros más exactos. Hacia las siete, lleno ya el local, guardaba las bolas en el cajetín metálico del reloj —el taco lo dejaba siempre sobre la mesa—, pagaba y desaparecía hasta el día siguiente. Nunca se le vio por los bares de los alrededores ni supo nadie dónde paraba. Sólo su condición de forastero no admitía disimulo; por lo demás, ni siquiera el recuerdo ha sabido urdir rasgos que lo distinguieran de la habitual parroquia de mequetrefes que poblaban las tardes del billar. Su asiduidad y su obstinada dedicación a un juego que ignoraba llamaban la atención, pero nada permitía tomar su conducta como efecto de pasión o tedio alguno. Sus gestos no dejaban adivinar otra emoción que el vértigo que parecía inundarle cuando una combinación arbitraria le otorgaba el dibujo perfecto de una carambola sobre el tapete.

Cuando ésto ocurría, podían valer a su favor, ante los escasos mirones, el golpe seco y fuerte que siempre daba y la propia velocidad de las bolas como pruebas de una intención de la que, en realidad, la jugada carecía; pero la verdad es que de aquella rigurosa geometría a él parecía apetecerle tan sólo el momento azaroso de un acierto impensado. Su única preocupación era ver confirmada, todas las tardes, la existencia de la suerte.

Alguna razón tan singular como su juego debió moverle un día a dirigirse al grupo, habitualmente ignorado, de los que acudíamos allí todas las tardes a la misma hora que él y permanecíamos, con una obstinación simétrica a la suya, dedicados a una contemplación desapasionada del juego que quizá no era sino el modelo elegido para aprender a medir el curso vacío del tiempo. Dijo entonces, en voz alta, lo que probablemente pensaba para sí cada vez que la inflexible justicia del acaso le dispensaba un instante de gracia.

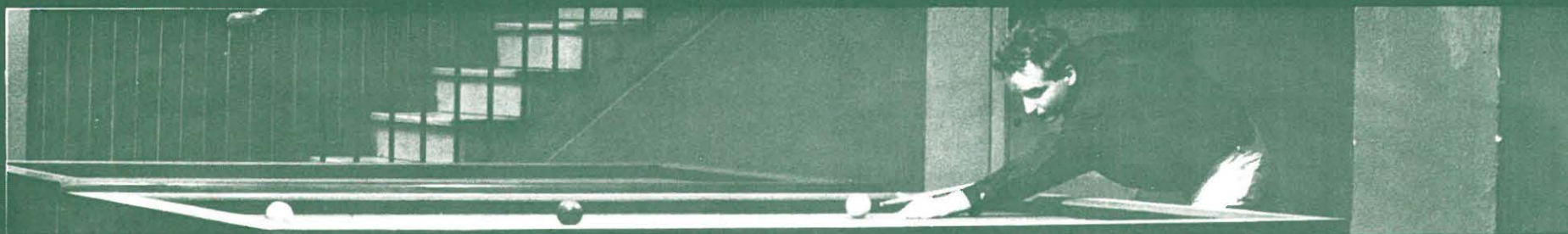
«Recuerdo una escena magnífica de una película insufrible por todo lo demás. Un tipo muy bien vestido en-



tra en la sala de un lugar lujoso donde otros juegan. Alguien le invita a unirse al grupo de jugadores y él, con cortesía pero también distante y suficiente, se excusa: — Me gustaría, pero debo de advertirles que yo a este juego no pierdo nunca. Uno de los otros replica: — Si no puede usted perder, entonces no es un juego. Y él concluye,

alejándose ya: —No he dicho que no pueda perder, he dicho que no pierdo nunca.»

Quién sabe si él buscaba la tarde remota en la que todos sus gestos lograran verse replicados por una fortuna complaciente o si, sencillamente, creía siempre estar en ella contando como momentos válidos sólo los de sus escasos triunfos y relegando la extensa serie de golpes fracasados a puro pasatiempo fuera del juego mientras



Eduardo Galdo

los otros llegaban.

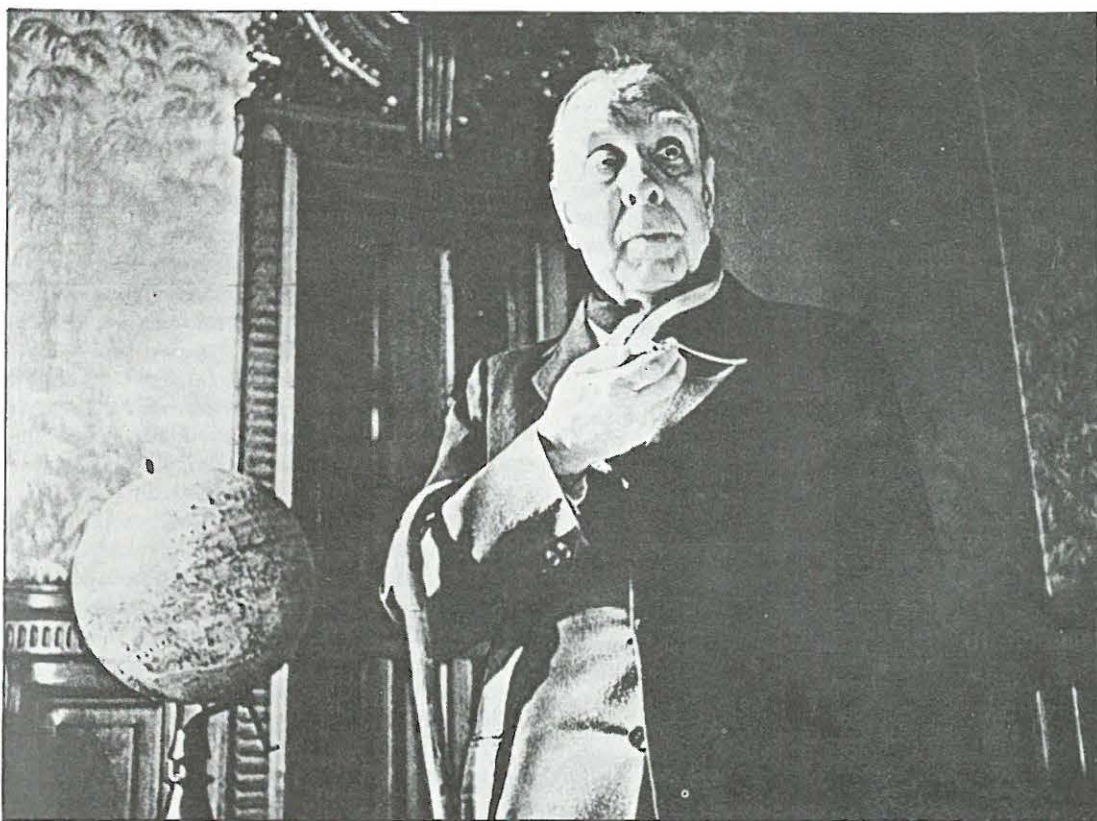
Un día, por fin, vinieron a buscarle. Era ya el final del verano, pero el calor continuaba vaciando casi por completo la ciudad a aquellas horas. En cuanto vio a los dos policías que entraron, demostró que los esperaba. Dejó el taco suavemente sobre la mesa y abandonó la postura que acababa de adoptar. Cuando los otros se hubieron acercado lo suficiente, cada uno por un lateral, a la mesa en la que él estaba, inició una espléndida carrera hacia la salida pasando por encima de las mesas y esquivando mágicamente a los otros jugadores, muchos de los cuales se sentían obligados a esbozar hacia los intrusos un gesto conciliador en forma de tentativas de obstrucción a la escapada.

Durante aquellos segundos sus ojos brillaron como en las ocasiones de suerte, cuando estaban fijos en el marfil de las bolas que combinaban su encuentro.

Lo cogió en la calle el policía que aguardaba junto al coche.

En los días que siguieron, el asunto se comentó bastante en los billares y algunos llegaron a idear una identidad fabulosa para aquel hombre, haciendo de él un mítico criminal. Yo creo que ni siquiera iba armado ■

OTRA VEZ EL



JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

«Como alguien que por un camino solitario / oscila con miedo y pavor / y tras mirar atrás sólo una vez sigue aún andando / sin volver jamás la cabeza / porque sabe que horrible aquel diablo / acecha sus pisadas...» /

(Fragmento de la sexta parte de las *Rime* de Coleridge, citado por Mary Shelley en *Frankenstein*. Traducción J.C.R.)

Aunque el primer título cinematográfico decisivo en torno a Drácula fuera *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau (un clásico espeluznante), rodado en Alemania, en realidad fueron los Estudios de la Universal los que ampararon el ciclo realizado en Hollywood e inaugurado por Bela Lugosi en el *Drácula* de 1931. Pero fue sobre todo a finales de los 50 cuando la Hammer británica estableció un paradigma que se iba a plantear de manera decisiva en todos los países occidentales y en sus múltiples variantes. Desde el sarcasmo a la aberración, incluido el propio Warhol. Y durante años —al menos hasta finales de los 70— el cine se convirtió así en el único *espejo* donde el vampiro podía reflejarse (y Christopher Lee en casi su única imagen válida). No hablaremos pues de cine pero sí de espejos. Y no faltaron, obviamente, los afanosos antropólogos/etnólogos que inmediatamente se dedicaron a rastrear huellas y orígenes de la leyenda: desde el siempre recordado Vlad el empalador, supuesto tiránico príncipe valaco del siglo XV, nacido en los Cárpatos y de sobrenombre «Dracul» hasta virtuosos del asesinato sádico como Gilles de Rais o Elisabeth Bathory. Sin embargo, como fuentes remotas del libro de Stoker sólo se pueden apreciar con cierta probabilidad, en torno a este pretendido legendarismo tradicional, algunos datos nimios. No es por supuesto, una Transilvania real la que Stoker nos narra (Stoker jamás conoció ese mundo) sino un espacio romántico, de tierra ignota, oscuramente feudal y supersticiosa, cuyos paisajes descriptivos probablemente extrajo de un libro que sí conocía, *The land beyond the forest* (1888) de E. Gerard. Sin duda de Vlad Dracul sólo tomó el nombre de Drácula. De la condesa Bathory quizá tomó su idea de la inmolación de doncellas pues probablemente Stoker conocía *The Book of Werewolves* de Sabine Baring-Fould, un clásico romántico sobre el crimen ritual, aunque muy distinto por supuesto al de Quincey. Pero la única fuente cierta del texto de Stoker es sin duda *El Vampiro*, quizás concebido por Byron pero escrito por Polidori en su histórico encuentro de 1816 en Villa Diodati, en la misma ocasión en que sur-

gió el *Frankenstein* de Mary Shelley. Polidori dio forma a la historia y la envió a *New Monthly Magazine*. Se publicó en 1819 y su éxito fue inmediato en todas partes. Las páginas del diario de Shelley correspondientes a esta etapa en Diodati están arrancadas pero hay datos significativos y conocidos: Shelley había llegado con dos mujeres, Mary Wollstonecraft y su hermanastra Claire Clairmont, que inmediatamente se relaciona con Byron, que la vez tenía una extraña relación con Polidori, mientras que Shelley se siente atraído por Byron. Las mujeres comienzan a odiarse y la situación se vuelve lógicamente explosiva: tanto como para, al estallar, producir dos efectos no menos decisivos. Como decimos, los dos grandes mitos románticos: Frankenstein y el Vampiro. Es decir, el hombre que sustituye a Dios creando al hombre y el hombre que sustituye a Dios viviendo eternamente en la tierra. Pero a fin de cuentas son mitos porque son el concentrado de toda una ideología: ambos son marginales, fatales, como el pirata o el bandido —o el criminal—. El héroe romántico en fin enfrentado él solo (y solamente) a su propio destino. O mejor dicho, al Destino con mayúscula. Otra mitología romántica influye sin duda en el *Drácula* de Stoker: la del teatro, esa gran imaginaria del XIX, junto con el folletín (en efecto, Thomas Preskett Press había convertido el texto de Polidori, en 1847, en un serial de 800 páginas: *Varney el Vampiro*). Por su parte el texto de Polidori se había adaptado al teatro con gran éxito en toda Europa, y ese éxito perduraba aún en 1897, fecha, como se sabe, de la publicación del libro de Stoker. Pero es que el mundo del teatro Stoker lo conocía muy bien, pues —entre otras cosas— era agente del actor Henry Irving (como se sabe, también se ha llegado a insinuar que este actor le inspiró la caracterización de Drácula, pero obviamente se trata de una especulación sin fundamento).

Lo que está con todo mucho más claro es que la tradición literaria general en que se inscribe el *Drácula* de Stoker es obviamente el *Romance* (o narración fantástica) y el *Gothic Tale* establecidos en el ámbito inglés del XVIII al XIX y culminados aquí, como decimos, en el aura popular del folletín de prensa, que Stoker palia con su forma de *dossier positivista* (científico/objetivo) quizás también influenciado por autores como Wilkie Collins, pero donde de todas maneras se connota lo genial de su hallazgo: no se trata ahora de un misterio racional a resolver, sino de un *misterio-casi-sobrenatural* el que se narra con la objetividad propia de un dossier científico según el mejor estilo positivista. Y desde diversos puntos de vista. Porque Stoker, que en la primera parte del texto

DIABLO: LA ESCRITURA

nos había urdido la tónica del misterio, en la segunda parte nos introduce en los ámbitos del modelo de la novela costumbrista/realista también propia —¡y de qué modo!— de este final del XIX. Así sobre todo en la descripción de los personajes femeninos que van a ser claves en la obra. Hay en efecto en el texto un juego continuo de espejos, tópicos que se desdobl原因 una y otra vez. En primer lugar el diario de Harker, el abogado, por el que conocemos al Conde en Transilvania, ese lugar fuera del tiempo y del espacio, donde Drácula aparece magistralmente descrito como perfectamente misterioso y racional a la vez. Pero la segunda tónica es fascinante. Ya no se trata de castillos ignotos sino de los barrios plácidos de la Inglaterra victoriana. Y sus dos personajes femeninos, sobre todo Mina, la prometida de Harker, y su amiga Lucy. Tranquilidad y paz cotidianas. Pero es precisamente ahí donde el vampiro va a introducirse como una seducción infernal. La sucesión de cartas, diarios, informes médicos, telegramas, noticias de periódicos, etc., en su acumulación anodina aparentemente son sin embargo los rastros que nos van a ir introduciendo en el mundo tembloroso de la anormalidad. Lucy es la primera víctima. El esotérico doctor Van Helsing es llamado para analizar los síntomas (él, mezcla de teósofo y científico, como el mismo Stoker) mientras un misterioso barco llega a Inglaterra con un hombre muerto atado al timón. Helsing es el que obliga al prometido de Lucy (Arthur) a utilizar la estaca sobre el cadáver de la chica: «mientras la sangre fluía a borbotones del corazón partido, esparciéndose por todas partes». Mina será la víctima siguiente y ahí radicarán todo el climax final de la acción. La sangre que los héroes le dan por el día Drácula se la bebe por la noche. E incluso obligará a Mina a beber sangre del propio pecho de Drácula. El resto es conocido: más allá de la invasión inglesa (la urdimbre del racionalismo) la expedición final (a la que aludíamos en nuestro artículo anterior) para destruirlo, expedición dirigida de nuevo por ese no menos extraño personaje holandés, Van Helsing, repito, teólogo y positivista, teósofo y detective, al que muchos han tratado de comparar con Sherlock Holmes, pero que parece más bien un trasunto directo del propio Stoker.

Lucy y Mina son pues las primeras vampiras tras la *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu. Pero ya hablaremos de la relación entre la mujer y el vampiro. Hablemos sólo ahora del vampiro y el espejo, a partir de una tesis ya enunciada: la metamorfosis. O sea: el murciélago concebido como la paloma negra o el Espíritu Santo del Diablo. Y el espejo del cine como lo invisible de su especialidad: los vampiros no se reflejan en los espejos. Pues apenas hemos esbozado el tema del Murciélago. Con sus tres connotaciones básicas: a) Murciélago igual a noche; b) Murciélago como signo de la capacidad de metamorfosis del vampiro: o mejor dicho, el vampiro en realidad no se metamorfosea. Si se transforma tan rápidamente en animal es porque realmente es un animal; y c) Murciélago igual a ideología de la fealdad, de lo nocturno y, por supuesto, de que lo feo/nocturno es marginal, anormal (el vampiro) e incluso criminal (los colmillos del lobo) pero sobre todo, como decimos, el vampiro en su metamorfosis se convierte en el Espíritu Santo del Diablo. En suma la Encarnación —hegeliana— como una *sobredosis* (?) de la vida invertida de nuevo. Sólo que hay algo más, mucho más, en la temática textual del vampiro. Sobre todo esta cuestión básica: la ideología ya señalada del espejo (1). Podemos comenzar así por esta temática aludida de la relación sexo/espejo (dejando de nuevo de lado las más claras obviedades sicoanalíticas casi siempre triviales en este caso). Veámoslo, pues, paso a paso, en la propia oscuridad textual que nos atrae. Sus intersticios. Pero veámoslo siempre en la literatura. En Stoker, obvio, pero, quién lo iba a decir, también en Borges. ¿Cómo funciona ahí el mito? ¿Por qué el vampiro no se refleja en el espejo? ¿Cuál es la re-

lación que Borges nos traza en torno a la alucinación de los espejos?

II

BORGES: ESPEJOS Y MEDIASNOCHES

A.— Ciñámonos estrictamente a esa tematización literaria que Borges nos revela. De nuevo una genealogía fácilmente describible — en sus huellas—. Y sin embargo mucho más difícil de historizar mediante sus síntomas obvios: el estigma del espejo desde los *Speculum* plenamente escolásticos del medievo, a *Lo Spill* de Jaume Roig, en la transición hacia el renacimiento, la tradición no se interrumpe hasta hoy en las literaturas hispánicas. Borges, Paz o Gimferrer: el espejo y su alucinante espacialidad.

Sólo que con una radical diferencia básica: no tiene nada que ver «en el fondo» el *espejo medieval* con el *espejo burgués*. El primero se remite al «ordo divino», sacralizado, establecido sobre el mundo y sobre el texto: ambos reflejos del libro de Dios. El segundo se refiere a la categoría eje de la burguesía: el sujeto (libre) y su necesaria identidad o su posibilidad de dispersión.

Temática de base en efecto: incluso textualmente, los grandes espejos sobre las consolas no se olvidan fácilmente y poseen una retórica tan limitadamente imprecisa que llega a agobiar. Retórica limitada, pues sus núcleos semánticos son siempre los mismos: espejos, cornucopias, desvanes y pasillos vacíos se asocian una y otra vez tanto a la nostalgia del instante fijado (y sin embargo muerto: *Mallarmé*) en la sorpresa misma del reflejo que se apresa, como al espacio del doble o de la máscara: no sólo *quién* es ese rostro ahí reflejado sino —sobre todo— *qué* es: ¿yo u otro? ¿la máscara o el doble? Y lo más sinuoso: si esa es *mi* verdad, cuál es la verdad que *yo* creía ser? El yo deshecho en el tiempo (el instante: Husserl, Heidegger) pero también en espacios (el doble, la máscara: Sartre) y su verdad: a éste o al otro lado. Y más allá aún, el espacio hueco (Pavese, Pasolini) el salón, el blanco de la pared o de la página, el paisaje íntimo de la casa o del texto...

Como el implícito vacío que dejan las clases en decadencia según los melodramas filmicos (ahí de nuevo la imagen/espejo de toda la pequeño burguesía de Stendhal a Luckács: o bien en tanto que vacío de un *mundo de clase* ya muerto —cfr. aquel fantástico Resnais de *Marienbad*; o bien las aristocracias provinciales para un Visconti infatigable desde *Senso*: lo que el viento se llevó...). Retórica agobiante, asfixiante, pero retórica al fin y al cabo pues supone que las mismas categorías pueden aplicarse a múltiples objetos: bien a la nostalgia por la infancia perdida o por el eterno (deseo de) retorno a la ambigüedad adolescente; bien al amoroso desprecio hacia la propia clase; bien al cada vez más grotesco anhelo por el logro del Sentido, de la Verdad... Retórica disuelta en fin en múltiples destellos de espejos igualmente múltiples. Sólo que siempre dentro de un mismo territorio, de un horizonte ciertamente delimitado: los espejos y sus destellos reflejan siempre, aún hoy para nosotros, la génesis de un inconsciente perfectamente claro: las imágenes radicalmente históricas, ancestrales, de tres siglos al menos de burguesía familiar. Esas imágenes —esos destellos— han formado (han producido en sentido fuerte) nuestro gesto, nuestro sexo, nuestro inconsciente en suma a cualquier nivel. Incluso nos han dicho esto es la oscuridad y esto es el miedo, éste es tu yo y éste es tu doble. De ahí su tan literaria localización en pasillos, o sobre las consolas del salón, o del dormitorio. De ahí incluso el porqué de que nos sigan resultando especies literarias inolvidables. Insidiosas sobre todo de noche, a oscuras, cuando todos duermen o al menos cuando la sobremesa de la cena (el lugar idóneo para el despliegue de los ritos, literaturizados al máximo en la génesis de Frankenstein o de Drácula). Se prolongan lánguidamente con la dulzura inexplicable del aburrimiento o de la espera casi masoquista



DEL MAL O LA CARA OC

(que se retrasa hasta el momento en que el reloj da las doce). Luego viene por supuesto la literalidad deshuesada: no hay reloj, no hay chimenea con llamas de brujas, la noche no es otra cosa que el recuerdo del horario para el insoportable trabajo de cada día, no hay más sombras enigmáticas que las del poder en la fábrica, en la monotonía familiar, en la violencia de las calles... Pero aunque el único reloj que dé la hora sea el despertador de madrugada, no por eso ha dejado de existir en el inconsciente esa magia de la medianoche, la hora del fin del tiempo y a la vez de los (nuestros) fantasmas: la hora del vampiro o del hombre lobo (del lubrican que diría Valle). Y baste con esto para entendernos: los vampiros no se reflejan en los espejos. Pero la retórica obliga. Incluso le obligó a Borges a escribir una de las mejores historias de espejos que se hayan concebido nunca. Y en efecto: lo importante de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* no radica sólo en el hecho de que el descubrimiento de *Uqbar* lo lograra Borges gracias a la conjunción de un espejo y una enciclopedia, sino en que tal descubrimiento se iniciará a través de una sobremesa nocturna: «... Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica...» (¿Adivinas quién viene a cenar?).

Cualquier teoría sobre los espejos debería así comenzar por una teoría sobre las noches en familia (2).

B.— Y los ejemplos serían innumerables —por supuesto estoy hablando de literatura—. Así Borges en su poema *La sala vacía* (correspondiente al libro «Fervor de Buenos Aires»): si el salón es el centro de la privatización burguesa —la imaginaria inmovible de la casa cuando se trata de un salón vacío sus connotaciones se duplican inmediatamente en todo el envés de la retórica familiarista: significativo literal del vacío de la vida —la casa es la vida— global o personal, del paraíso perdido, de la usura del tiempo... Así los signos claves del poema citado: los muebles de caoba, los daguerrotipos, los brocados, hablan de un tiempo ido («fechas inútiles de borrosos aniversarios...») «las mañanas iniciales de nuestra infancia...» «la voz lacia de los antepasados...») mientras afuera suena, frente a la casa, la calle (su plenitud irrecusable) la apoteosis del presente infiltrándose, como la luz, hacia la sala, donde reina la vejez del «tiempo detenido en un espejo». El poema literalmente dice así:

Los muebles de caoba perpetúan
entre la indecisión del brocado
su tertulia de siempre.
Los daguerrotipos
mienten su falsa cercanía
de tiempo detenido en un espejo
y ante nuestro examen se pierden
como fechas inútiles
de borrosos aniversarios.
Desde hace largo tiempo
sus angustiadas voces nos buscan
y ahora apenas están
en las mañanas iniciales de nuestra infancia.
La luz del día de hoy
exalta los cristales de la ventana
desde la calle de clamor y de vértigo
y arrincona. Y apaga la voz lacia
de los antepasados.

(Cfr. J.L. Borges: *Obras Completas*, Emecé editores, Buenos Aires, 1974, página 27).

Otros signos: el tiempo detenido, como instante, en el espejo/cristal (o más en estricto: cristales) como deslizamiento implícito del cruce entre la casa y la calle: el lugar que entrevee, la encrucijada del cristal, lo de afuera y lo de adentro.

O bien, decimos, la búsqueda de la Verdad, del Sentido: desde el espejo de *Uqbar* al *Spinoza* también de Borges, ese extraordinario poema en torno al cristal y sus destellos. Es ahora el ansia panteísta del genial filósofo judío/marrano la que aparece enclaustrada en un espejo: un espejo que es el ghetto judío, que es el mundo, que es el tiempo histórico (la fama o las doncellas). *Spinoza*: labradoras de cristales, las manos del soli-



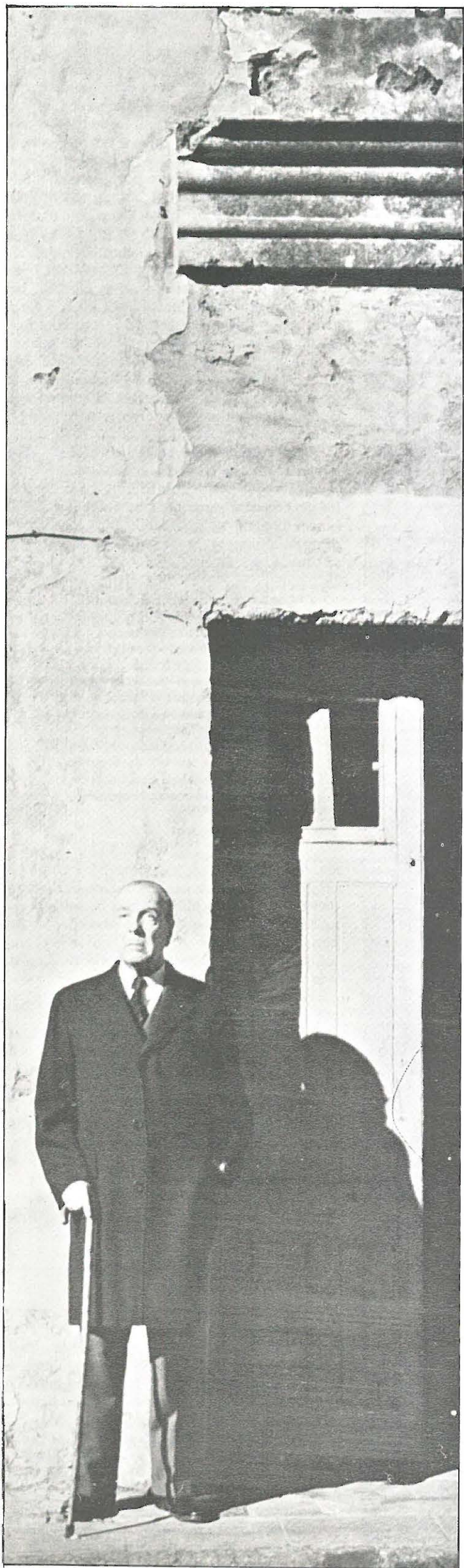
tario hereje filosófico saben del resplandor falso (somos —todo es— espejos que reflejan otra Verdad, sueños de un espejo) y también del destello verdadero; sus manos sólo pulen las láminas que reflejan el sentido, como sólo graban el rostro/nombre de Dios en cada una de las inscripciones, las grafías o las líneas, de sus libros. Mapas éstos de la Verdad («libre (s) de la metáfora y el mito») como el propio vidrio que tallan arduamente esos mismos dedos. Superficies múltiples y aterradoras por ello; curiosa materialidad contradictoria. Si la profundidad sólo se halla en la superficie del cristal —Dios sólo se halla en la inscripción de la grafía— ¿dónde la posibilidad de distinguir entre superficie y profundidad, entre lo inscrito y la superficie en que se inscribe? Sin duda ahí radica todo el arco que va hacia el *escribirismo* tan variable establecido en torno a Borges. Como el materialismo espiritualista que iría desde los fenomenólogos alemanes a Deleuze y Guattari (e incluso la variante completamente diferente que trató de representar Althusser señalando a Spinoza como auténtico precedente del materialismo dialéctico). En suma: si la verdad se inscribe únicamente en las superficies, quizá la verdad no esté más allá de ellas, sino en ellas —en su propia piel— en la escritura o en las aristas del cristal. Peor aún: quizá no haya más allá (excepto para los espiritualistas, claro es, de Bergson a Borges). Borges lo dice así (el poema se titula expresamente *Spinoza*):

Las traslúcidas manos del judío
Labran en la penumbra los cristales.
Y la tarde que muere es miedo y frío
(Las tardes a las tardes son iguales).
Las manos y el espacio de jacinto
Que palidece en el confin del Ghetto
Casi no existen para el hombre quieto
Que está soñando un claro laberinto.
No lo turba la fama, ese reflejo
De sueños en el sueño de otro espejo,
Ni el temeroso amor de las doncellas.
Libre de la metáfora y del mito
Labra un arduo cristal: el infinito
Mapa de Aquél que es todas Sus estrellas.
(Op. cit. pág. 930).

Aquí la doble interrogación: si la escritura es un espejo —y viceversa— en qué sentido: ¿como doble o como máscara? ¿O bien se trata de que no hay más verdad que esa, la escritura y su superficie —su lámina—? E igual ocurre en el relato, mucho más torpe sin duda, titulado *El espejo y la máscara* incluido en el volumen *El libro de arena* (¿un libro de arena que se borra asimismo por la propia gratuidad de la escritura, o por el hecho de haberse incluido en el *oralismo*, como dirían los *grafistas*, por el hecho de haber sido dictado?). De cualquier forma lo que interesa resaltar sin embargo es lo siguiente: que lo que queda latiendo por debajo no es sólo toda esta retórica múltiple del espejo o de la piel como única verdad de lo profundo, ni siquiera la anotación concreta de esa extraordinaria conjunción de un libro y un espejo que le sirve a Borges para encontrar a *Uqbar*. Sino algo mucho más simple o sinuoso —y por ello inconsciente—: que *Uqbar* se descubra en la sobremesa de una cena. La cena y el espejo se unen en los textos de Borges —como en su tanguismo de base: el inconsciente ideológico comienza a aullar ahí.

C.— En una palabra: la *metafísica culturalista* del espejo —por un lado— y el *populismo orillero* del tango, por otro, se identifican así en Borges a través de este levisimo deslíz sintomal: la sobremesa de una cena... *Id est*, el signo obvio del inconsciente ritual del familiarismo burgués. Un día —una noche— pueden ser *Uqbar* y sus espejos; otra noche el tango y sus orillas barriobajeras. Siempre las dos caras inseparables de una misma moneda. Indisociable, la una no se puede explicar sin la otra: Culturalismo y populismo. O como dice el propio Borges, respecto a otro contexto, en su *Evaristo Carriego*: «El barrio, lo están viendo, fue siempre naipe de dos palos, moneda de dos caras...»

ULTA DEL CRITICISMO:



A partir de aquí esquematizo, porque el resto es conocido (3) (aunque, sin duda, no siempre bien explicado: de ahí el excuso). Sólo me ha movido la necesidad de insistir en unos ejemplos descaradamente sintomáticos, o bien no lo bastante conocidos o bien no analizados en sus intrínsecos niveles de base realmente significativos. Al menos en lo que ahora nos interesa: el desvelamiento del auténtico horizonte de referencia en que el inconsciente se inscribe —y con ello la literariedad de Borges. *Id est*: la lógica ideológica de fondo de sus diversas variantes populistas o culturalistas.

De cualquier modo resulta inevitable resaltar la complejidad de los textos de Borges al respecto. El mismo pone vallas al *populismo* en su recién aludido *Evaristo Carriego* (1930) cuyo capítulo IX se titula precisamente *Historia del tango* (y se subdivide en los siguientes apartados; *El tango pendenciero*; *Un misterio parcial*; *Las letras*; *El desafío*: op. cit. págs. 159-168). De igual manera que pone límites al culturalismo de la temática *especular* en otras múltiples variantes. Por ejemplo en el poema literalmente titulado así: *Los espejos* (incluido en *El hacedor*, 1960) op. cit. págs. 814-815). Más el resto de anécdotas más o menos biográficas con respecto al tema. Como pone vallas a su habitual ahistoricismo aparentemente jamás contradictorio, estrellándolo sin embargo contra su negación radical de base: la diferencia no ya de lectura (Barthes) sino de escritura (de producción: Macherey) que un texto experimenta desde una ideología histórica a otra. El ejemplo es decisivo porque su referencia resulta inigualable: *Pierre Menard, autor del Quijote* (incluido en *Ficciones*, 1944, op. cit., págs. 444-450). Quizás el texto más materialista que Borges haya escrito nunca, y por supuesto sin proponérselo. Sin duda por esa historicidad radical que él es capaz de imprimir en la confrontación de las dos versiones del Quijote, la de Menard en nuestro siglo y la de Cervantes en el XVII. No se trata sólo de una cuestión de lectura, repito, al modo de la ideología de la *recepción* o la comunicación (Jauss, etc.) o a modo de las propuestas de Barthes en su *Sur Racine*. Lo increíble del valor sintomático que el texto de Borges nos ofrece es precisamente esta ruptura inesperada con el fenomenologismo que lo impregna: Menard parece ser sólo un lector del Quijote (para todo el fenomenologismo —para todo su kantismo de base— la obra no *podría ser* sin el lector que la reescribe; la necesidad de *el otro*. Pero asimismo, para este kantismo larvado, el lector sólo reescribe la obra, le vuelve a dar vida, en un ámbito espiritual, por decirlo así: *su lectura*. Lo asombroso, insisto, es que Menard lleve al límite esta problemática. Y no sólo se limite a reescribir el texto *leyéndolo*, sino *escribiéndolo* literalmente. Y así no es que cada época *lea* un texto de una diversa manera, es que, si lo escribe —si lo produce— la textualidad objetiva de su propia ideología se inscribe asimismo —*materialmente*— en el propio texto reescrito. Hay más por supuesto en el relato de Borges, otra connotación ineludible: su nihilismo de fondo. Él no puede comprender esta materialidad radical de la obra literaria más que concibiéndola desde el punto de vista, no de su realidad objetiva, sino desde el punto de vista de la negación de cualquier sentido ante la labor intelectual —el trabajo del escritor— y de la escritura misma (de la literatura en suma) en cualquier sociedad. Si hubiera concebido el problema a través de la lectura, esto hubiera tenido sentido. En este aspecto Barthes lleva razón: cualquier lector puede leer la obra (rehacerla) desde sus propias coordenadas ideológicas. Pero al llevar esta problemática hasta sus últimos límites (los límites de «su» *producción*) estos límites se le presentan a Borges como una contradicción insalvable: la *producción* implica aceptar la realidad objetiva de la literatura y por tanto la materialidad intrínseca de su texto. Es decir, que un texto es una cosa dentro de un horizonte ideológico y otra cosa muy distinta dentro

de otro. Porque ese horizonte ideológico no es una atalaya exterior desde la que el texto se ve (desde la que se lee) sino que ese horizonte ideológico es el nudo mismo, la clave de la lógica interna de cada texto: la que lo produce y desde donde se produce. *Id est*: la radical historicidad de la literatura.

No digo que esta contradicción insoportable entre lectura y escritura (entre recepción y producción: en suma, entre espiritualismo y materialismo, entre ahistoricidad e historicidad radical de la literatura) sea algo que haya percibido conscientemente Borges. Lo que digo es que ante la objetividad real de tal contradicción su inconsciente fenomenológico (espiritualista) le ha obligado a dar un sesgo inevitable con el que connotar el materialismo objetivo implícito en sus propios planteamientos: *Id est*: connotar a su texto con los rasgos aludidos de la negatividad de cualquier labor literaria o ideológica, etc. Pero en todo caso recordemos la doble versión del Quijote que Borges nos presenta entre Menard y Cervantes, es decir, esas divergencias radicalmente históricas existentes entre la escritura originaria del XVII español y su reescritura actualizada (en el capitalismo actual) por Menard. Dice así Borges:

«Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir».

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el «ingenio lego» Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir».

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales —ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir— son descaradamente pragmáticas...» etc. (Op. cit. pág. 449).

Cierto que habría aún que realizar una serie de anotaciones sobre la especial idea de lo que Borges entiende como *historia* en el siglo XVII y en nuestro siglo. Pero esto ahora no nos interesa. Lo único que nos interesa recalcar es que si Borges, en su escritura, interpreta como distintas las dos versiones de la historia que ahí se plantean, intenta hacerlo desde un punto de vista epocal, *id est* fenomenológico, que sin embargo se desmiente en su propia escritura —y en la propia escritura de Menard— etc. Véase igualmente en este sentido el párrafo inmediatamente anterior:

«No menos asombroso es considerar capítulos aislados. Por ejemplo, examinemos el XXXVIII de la primera parte, «que trata del curioso discurso que hizo don Quixote de las armas y las letras»» etc. (op. cit. págs. 448-449).

Se trata sin duda de resaltar aquí sobre todo esa aludida segunda connotación que Borges tiene que inscribir necesariamente en su texto: la banalidad de cualquier escritura, y por consiguiente, también de la literatura. Reflejos, sombra de sombras —o metáfora de metáforas de metáforas (como dijo Lope a propósito de Góngora, y en un sentido muy distinto, claro está). En suma una vez más la cuestión del espejo.

III

Al otro lado de la orilla: un espejo es un cuerpo

Pero alejémonos de Borges y volvamos al vampiro, o sea, al espejo y al cuerpo. Esos curiosos matices. Pues en efecto, en el tema del vampiro se trata de un cuerpo que no es un cuerpo (como Dios) sino que es pues puro espíritu, pero puro espíritu carnal, corporal. Un cuerpo sin forma, la esencia de la carne, lo corporal en sí mismo

MURCIELAGOS, BORGE

mo, su pura abstracción: *he ahí el diablo*. No el espíritu hecho carne sino la carne hecha espíritu: he ahí su fascinación, su magnetismo, su poder. *Por eso no se refleja en el espejo*: así como Dios es un nombre impronunciable —no tiene forma corpórea— para la Biblia, así el cuerpo del vampiro no tiene forma, contornos, quizás algo más: es el espejo mismo, en contraste con el cuerpo —generalmente femenino— que sí se refleja en él, que queda enmarcado, enclaustrado, encerrado en el espejo. Fijado, pero ya *otro*. El vampiro no tiene imagen porque es *la* imagen, la posibilidad, para cualquiera, de perder su propia sustancia, de desdoblarse y ser desposeído, como en una lámina de azogue, trazo borroso hasta desaparecer, hasta no ser más que imagen hueca. Obvio: de nuevo aquí la inversión del cristianismo feudal. Cuerpo: mezcla inextricable de espíritu y materia. Repito: Cristo se encarna, cobra forma, cuerpo. Él sí se refleja en el espejo —en la *Forma/Hostia*—. Cada cuerpo —no sólo cada alma— es así reflejo de Dios, de su encarnación humana. El diablo —que es cuerpo— no se encarna; al contrario: *se desencarna*. Convierte a la materia en espíritu, no sopla al barro, sino que enloda el alma. Paradoja: el cuerpo divinizado es realmente un cuerpo; el cuerpo endemoniado es realmente un espíritu (*cfr.*, decíamos, en los exorcismos, los poseídos, etc.: el diablo es la voz que posee al cuerpo y lo deshace, precisamente porque es la voz de la tierra, de lo meramente corpóreo).

El cuerpo es reflejo de Cristo («quien come mi carne») de su encarnación, por un lado, como el alma es reflejo de Dios... El cuerpo del vampiro al contrario, no posee límite, ni por tanto formas, sustancias, organicidad... a fuerza de ser ilimitadamente terreno, corporal. No está (*de*) *limitado* por la forma, por la pesantez de lo terreno, es lo terreno en su aérea y grácil composición abstracta, eterna, sin vasallaje: *no serviré, non serviam*. No es un cuerpo sometido al señorío de un espíritu que se encarna en él para darle vida (pero que a la vez lo ata, lo sujeta a sus formas orgánicas: parirás y el dolor; el trabajo, el sudor y la frente) sino que es el cuerpo ilimitado, rebelde, libre, sin formas ni sujeciones, que no es reflejo de nada: los vampiros de nuevo, no se reflejan en los espejos (4).

De cualquier modo, y eso es claro, Drácula no es un simple espíritu mágico (un trago, un hada) sino que depende siempre del *cuerpo* (a ser posible *humano* —y preferentemente femenino—), de su *sangre*. Si el Diablo, decíamos, es la inversión de Dios (de Espíritu a Espíritu), Drácula es sin duda la inversión de Cristo: de cuerpo a cuerpo, de sangre a sangre. Drácula *es* cuerpo.

2. Sólo que naturalmente ahí hay más. El cuadro, analogía esencial de espejo en la cultura burguesa (desde el XVI) nos sirve así de primer vallado del cerco. ¿Y por qué el cuadro por excelencia? Síntoma básico de nuevo: la fascinación hipnótica de Las Meninas, el cuadro dentro del cuadro, el espejo que destella, incluso el «¿pero dónde está el cuadro?» de Ortega, o la obsesión similar, a veces tan vacua, del propio Foucault ante el tema... El cuadro más vampírico que existe —si vale la analogía— en tanto que todo cuadro (repito: desde el Animismo renacentista) es en realidad un espejo. Retrato de un cuerpo que no está ahí (y que cuando aparece estorba: de ahí la zafiedad general de los autorretratos) sino que se finge a través de la imagen de otra imagen: una duquesa, un enano, un interior hogareño, un cardo, una familia real. Las Meninas fascinan así como un espejo que revela el trasfondo vampírico de toda la ideología de lo privado que ha producido la imagen burguesa del cuadro —o del poema desde el siglo XVI: abstracción concreta de tal imagen de la pintura, el espejo no *autorretrata* al pintor (esa zafiedad forzada, repito) sino que materializa la estructura invisible —e imposible— que subyace en todo el proceso: quien posee el secreto de la forma ilimitada —el artista— no puede aparecer jamás él mismo como forma concreta salvo que revele todo el se-



creto de su arte oscuro, oculto: el secreto —que no lo es— del reflejo en el espejo: el secreto del propio inconsciente ideológico que lo está determinando.

3. El cuadro y la imagen, pero también el espejo y la mujer: segundo signo decisivo. Obviamente: la *no-imagen* del vampiro en el espejo está directamente relacionada con el erotismo siempre latente en el tema vampírico (mucho más obvio, por supuesto, en las versiones cinematográficas de la Hammer's inglesa, o en los fraudes comerciales de última hora, pero de eso no tienen la culpa ni Stoker ni el diablo).

Acabamos de ver la obsesión manierista de Borges por el tema de los espejos. En el fondo —y si hablamos con rigor— no se trata en él sino de una reelaboración literaturizada del tema del *Otro* tan típicamente fenomenológico (*id est*: el propio de su formación y empapamiento cultural en la época husserliana) desde Dilthey a Heidegger, o desde el luteranismo de Schopenhauer y Kierkegaard hasta Martin Buber; luego el existencialismo de Sartre y Merleau-Ponty; y hoy —quién lo iba a decir— en el insulso heideggerianismo en que se mueven, como patos gozosos en su ignorancia, los llamados discípulos sicoanalistas de Lacan.

Pero dejando las zapatillas de andar por casa: es cierto que Borges —como Caillois, mucho más explícitamente, pero con menor punzamiento— ha resaltado siempre esa fascinación *literaturizada* por los espejos no tanto como reduplicación de la propia imagen, (el *Otro* fenomenológico) y ni siquiera como ajenidad o alienación; sino exactamente como vacío, hueco de la propia imagen, su nada, precisamente —y aquí lo vampírico— por su posibilidad infinita de reduplicación, de reproducción. El espejo como exceso de sentido, como capacidad infinita de imágenes, como blanco total, por tanto, de la propia imagen. Más: de ahí la identidad legítima entre el espejo y la mujer. Ella se identifica con el Ello (o sea, consigo misma, se reconoce) en ese espejo —otro— que sin embargo es ella misma: sujetar a su sujeto. Así Borges juega, pero su manierismo es glorioso: nada más terrible, porque el espejo y la mujer son capaces de reproducir infinitamente lo peor que puede existir sobre la tierra: el ser humano, su imagen: Orson Welles, Rita Hayworth y sus espejos finales, infinitos.

Acabó el juego: está claro que tampoco hay que ser un lince para sacar de aquí conclusiones más o menos heideggerianas, teñidas de añil freudiano, sobre el estadio del espejo, la cuestión del falo y similares.

Sólo se trata de volver a la lógica interna del mito vampírico, y el asunto aquí ya sí que va en serio. Pues Borges nos *literaturiza* ese algo decisivo, decimos, en la infraestructura del vampiro: la mujer y el espejo. Dos claves obvias de Drácula. O mejor: una que se reproduce en la otra, la auténtica imagen oculta. Pero ¿dónde esa ligazón íntima? ¿En qué matiz concreto se desnuda la imagen hueca del vampiro en el espejo y el erotismo latente siempre bajo el mito de Drácula?

Obvio: o acudimos de nuevo a la asimilación burguesa de la religión cristiana en el romanticismo/positivismo del XIX (la verdadera matriz de Drácula) o no entenderemos nada.

De entrada —y de nuevo— la imagen clave: *el cuerpo*. No en balde el puritanismo sexual luterano. No en balde la obsesión de los confesionarios católicos por el sexto mandamiento: no fornicarás (5). Esto es: no usarás del cuerpo como si fuera *sólo* cuerpo. Es curioso: el cristianismo feudalizante (organicista, sanguíneo) que asume la burguesía (y/o la pequeño burguesía) del XVIII-XIX, no sólo es familiarista sino (y por ello) tremendamente corpóreo, carnal, sexual: el cristianismo no reprime la carne, sino que la produce: no reprime el sexo, sino que lo engendra (6). Repito: no hacía falta que Foucault recordara esto como su gran descubrimiento.

4. Sexo, cuerpo, carne: eso es lo que se asume. a) O se interpreta al sexo como asignatura divina (espiritualizado: y ahora básicamente

S Y ESPEJOS

con la ideología plenamente burguesa no tanto por el matrimonio como por la familia monogámica; o b) se interpreta al sexo según la carne misma; o sea, se le *espiritualiza* no según Dios sino según el Diablo; no según el espíritu, sino según el cuerpo; no según el cielo, sino según la tierra...

Y aquí la paradoja de nuevo:

1) Espiritualizar el sexo según su carácter corporal/divino, es la obscenidad, la pesantez de lo terreno en toda su fuerza, en la gravidez del embarazo o de la violación de la noche de bodas —y de todas las noches familiares... Es el puritanismo calvinista, es la obsesión por el sexo: no fornicarás..., pero fornicarás. O sea: algo indecente, sucio, como la menstruación, porque la víctima está ahí: la mujer y su sangre.

2) Qué distinta la sangre del vampiro. No el sexo sangriento, sino la sangre erotizada; no el sexo, sino el erotismo; no la pesantez del cuerpo, sino la grácil caricia de la piel. El cuerpo terreno no tiene porque ser algo podrido, sucio y bajo. Muy al contrario: el cuerpo —y precisamente por ser terreno— es placer, es goce, es esa maravilla de la caricia que no es penetración brutal, sino sexo convertido en vida (el cuello convertido en vagina y viceversa). A fin de cuentas el vampiro no quita la vida: reconoce que el cuerpo muere, y transforma su muerte en placer y en eternidad. A fin de cuentas Nietzsche: «el dolor dice pasa pero el placer requiere profunda, profunda eternidad...» El vampiro reivindica el placer de la mujer, como ella lo quiere: profundo y eterno, sigue, que no se acabe nunca...

La Mujer y el Espejo, se convierten así en la auténtica Forma de la encarnación de Drácula, de su inversión (del cuerpo) de Cristo. Y son la forma concreta del vampiro, precisamente porque no lo localizan en ninguna imagen concreta, no lo reflejan, sino que a la vez —como la Hostia— lo condensan y lo extienden por toda su lámina: *toda* la piel de la mujer es sexo (frente a la casi exclusiva concentración masculina en el pene); *toda* la lámina del espejo es vampírica (es el vampiro) frente a la concreción terrosa del cuerpo humano, de la imagen que lo (*de*) limita.

5. Pero sólo hasta aquí llega la grandeza romántica del vampiro. La inversión del Señor bueno (de Dios) no puede ser más que la imagen (ahora sí) de otro Señor. Y la imagen romántica, entre rebelde y aterrizada, que da forma de nuevo al mito del Diablo, no se aparta ni un ápice de las miserias de toda servidumbre. Ni Dios ni Señor, decían los anarquistas, y era hermoso, si no se hubieran sometido al peor de los señores actuales: el mito del Espíritu y/o de la Naturaleza Humana. Y el empirista/teósofo (la *doble experiencia* de nuevo) Bram Stoker, que materializó definitivamente a Drácula, llenó también su libro con todas las resmas de miseria que subyacen a cualquier ideología —o existencia— servil. En suma: si se cree en la dicotomía espíritu/materia lo mismo da que se espiritualice a la materia o que se materialice al espíritu (y todas las variantes al respecto).

En el fondo, Drácula, el Diablo, el vampiro, es así tan repugnante como todo otro tipo de Señor. Aunque a la luz de una vela y en plenilunio tenga el atractivo inconsciente de cualquier tipo de rebeldía frente al orden diurno de aquel *cruel tanto por ciento* que los clásicos del marxismo señalaron en el *Manifiesto* de 1848.

Pues en el fondo también Drácula, el señor de la tierra, el ángel velludo, no puede dejar de imitar al señor de los cielos: quiere ser eterno (aunque en la tierra); está obsesionado por la muerte (como en cualquier religión); niega pues de lleno la realidad libre y plena del hecho de estar vivo (*de día* o *de noche*: eso da igual); y, sobre todo, se configura según los dos mitos organicistas y feudalizantes más básicamente deleznales a su vez; la ideología de la *sangre* y la ideología de la *sustancialidad*.

6. Pues en efecto:

A) *La sangre*: en Drácula funciona un curioso cruce: el biologicismo del XIX (de C. Ber-

nard al *elan vital* de Bergson, como ha señalado Canguilhem, y como señalábamos en nuestro artículo anterior, *id est*, la sangre como eje vital/biológico del cuerpo; y, a la vez, la sangre como mito religioso feudal («quien bebe mi sangre...»). *Id est*: la sangre como el lugar directo en que se encarna y se expresa más directamente el espíritu divino. La sangre como *signo/signatura* plena donde se haría visible la mezcla de tierra y espíritu en el hombre. De ahí, las temáticas de la sangre azul, de las sangres puras, de las *malas sangres* (judíos, gitanos, etc.), e incluso la práctica médica de las sangrias. Ambos factores, indisolublemente mezclados, repito, constituyen el eje determinante de la mitología de la sangre en el Drácula de Stoker —y en general en todo el vampirismo—.

B) *La sustancialidad*: Corolario (o mejor: premisa básica) de todo lo anterior. Ese *hombre* sometido por la ideología cristiano/feudal (asumida por la burguesía del XIX) como mezcla inextricable de espíritu y materia (sustancialidad orgánica), cuando deja de ser *signatura divina* (materia animada por el espíritu divino que se encarna en él. En sentido pleno: cuando deja de ser *sustancial*) queda reducido sólo a la espiritualización animal, a la muerte en vida, a la falta de forma y de imagen: puede así transmutarse (en murciélago, en perro, en rata), pero sólo porque en realidad no es más que la encarnación de la animalidad. Incluso con los consabidos tópicos de ingenuidad familiarista y doméstica: Drácula se convierte en Perro —mucho más importante que el posterior mito del murciélago— como en la luna llena aparece el hombre-perro *id est*: el hombre lobo—; Drácula domina a —y se acompaña de— las ratas, los otros animales caseiros, domésticos, familiares. Pero también signos de las alcantarillas, de lo sucio, de la enfermedad, la animalidad pura: restos medievales; luterano/románticos luego; fenomenológicos en nuestros días; asquerosamente burdos en la zafia eclosión (no menos kantiano/luterana) del existencialismo. Y allí el crítico Camus: y las ratas volverán a llevar la peste algún día, etc. ¿a una ciudad alegre y confiada como la de Herzog...? Lo malo es que de Stoker a Camus, de las ratas de Drácula a las ratas de *La Peste*, por supuesto que late un mismo hilo conductor, pero por supuesto también que queda abierto un abismo infranqueable: la verdadera peste, la verdadera náusea, el verdadero colmillo: la explotación englobada en el mito de la cultura que la domina.

Pero ya se sabe que el resto es literatura

(1) Pero igualmente sintomático es el smoking o el frac con que generalmente en Hollywood (o Londres) suele vestirse Drácula en sus versiones filmicas. Los nobles, para esta visión anglosajona, van siempre de *etiqueta*. Para todo esto vease el libro fundamental de Leonard Wolf: *A dream of Dracula*, Popular, 1972 (existe traducción española). E igualmente el texto de Gabriel Ronay: *The Dracula Myth*. W. H. Allen, 1972.

(2) Los textos sobre la *nueva cocina* de los divertidos gastrónomos actuales y los textos etnológicos sobre las *maneras de mesa* de Levi Strauss (incluso su libro fundamental sobre *Lo crudo y lo cocido*) se inscriben así en este eje de la burguesía, en relación directa con sus orígenes entre los XIV-XVI: recordemos por ejemplo textos tan decisivos como *El Cortesano* de Castiglione o como el mucho menos conocido *Arte cisorio* o *Tratado del arte de cortar con el cuchillo* del genial escritor español D. Enrique de Aragón, marqués de Villena, el brujo.

(3) Cfr. mi texto en *Granada Tango*.

(4) Cfr. La necesidad con todo de diferenciar:

1. La dicotomía *Espíritu/Materia* en el catolicismo (organicismo, sustancialismo) del medievo y el siglo XVII, VS.

2. La dicotomía *Espíritu/Materia* en el luteranismo (animismo) etc., de la ideología posterior.

(5) Y no quiero hablar —señalando de paso— de una tan falsa moneda como la llamada cultura judeo-cristiana. Habrá culturas esclavistas, feudales y capitalistas (burguesas y/o pequeño burguesas). Pero hablar en abstracto de cultura judeo/cristiana es algo absolutamente ridículo.

(6) La represión viene después.



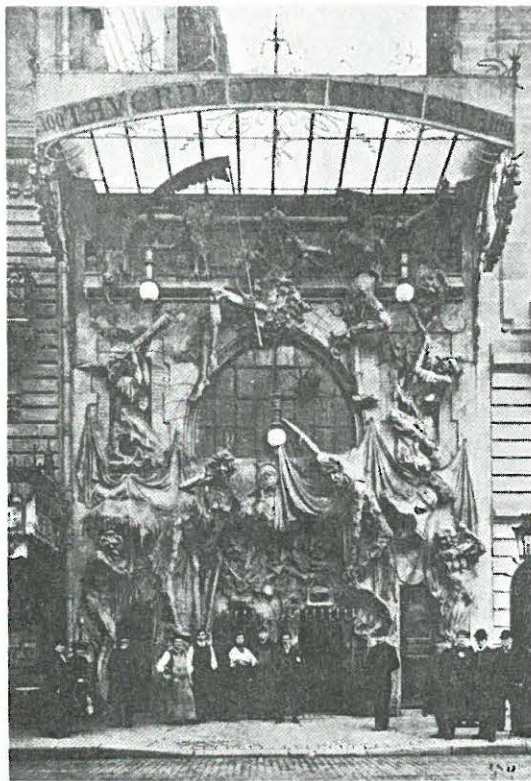
RECLAMACIONES UN CABARET

19
OLVIDOS

¿Alguien ha estado alguna vez en un cabaret? Por las noticias que la memoria de un pasado no vivido nos transmite, difícil sería concederles la categoría de cabarets a los sucedáneos parisinos actuales o a sus imitaciones nacionales. En esas pretendidas salas de fiesta, el espectáculo no sobrepasa el degradado nivel de un programa fin de año en televisión, público incluido. Un cabaret no tiene nada que ver con ese tedio de clase media. Las imágenes fragmentarias conservadas (inventadas quizá en ocasiones) por el cine, la literatura y los carteles de aquellos magníficos antros tienen una poderosa capacidad de seducción, puede ser que acrecentada por su pertenencia a un tiempo desaparecido; como dice Baudrillard, seducir es morir como realidad para producirse como ilusión. En cualquier caso, ¿quién no cambiaría dos docenas de los habituales bares nocturnos por un sólo local como *El Ángel azul*? De cuando en cuando, algún iluminado en puertas de heredar o tener suerte en la lotería proyecta la transformación de un hermoso local en desuso en un cabaret como es debido. Lo que ocurre es que esos lances de fortuna que permitirían acometer la empresa suelen complicarse a la hora de la verdad. De la iniciativa pública, dada la ola de moralidad en política que padecemos, tampoco cabe esperar gran cosa para un fin de tan poco buen tono.



Parece que la probabilidad de recuperar ese mundo histriónico y un poco canalla es remota. Estamos hablando de un fenómeno radicalmente urbano y, sin embargo, a pesar de lo mucho que ahora se vuelve a prestigiar la ciudad, sería muy raro que alguna —ésta por ejemplo— abriera un hueco para que en él se representara su propia sátira o se descuidasen los preceptos de la santidad vigente. *Life is a cabaret, so come to the cabaret*; cantaban en la película de Bob Fosse. A nosotros ya nos gustaría poder aceptar la invitación, pero es de temer que no sea fácil encontrar el buen camino. En cualquier caso, formulamos la reclamación y la acompañamos del himno de las chicas de Mahagonny y alguna imagen que pueda animar las intenciones.



La Taberna de los Vagabundos, en París.



Ilse Bois abraza a su mono en *Kabaret der Komiker*.



1916: Hugo Ball recita en el *Cabaret Voltaire*.

CANCION DE ALABAMA (Bertolt Brecht — Kurt Weill)

Mostradnos el camino del bar más cercano
—¡no preguntéis por qué!, ¡no preguntéis por qué!—;
pero tenemos que ir al bar más cercano,
porque si no encontramos ese bar
nos vamos a morir, nos vamos a morir,
os digo, os digo que vamos a morir.

Oh luna de Alabama
tenemos que despedirnos
hemos perdido a nuestra buena y vieja mamá
y ahora necesitamos un whisky;
sabeis muy bien por qué.

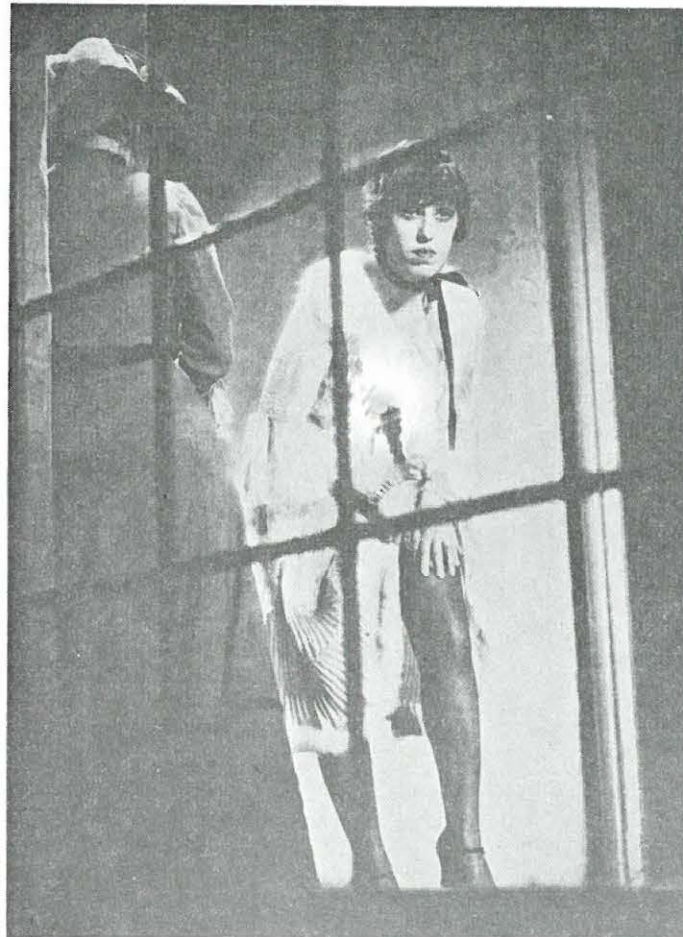
Mostradnos al primer chico guapo que pase
—¡no preguntéis por qué!, ¡no preguntéis por qué!—;
pero necesitamos al primer chico guapo que pase,
porque si no encontramos a ese chico guapo
nos vamos a morir, nos vamos a morir,
os digo, os digo que vamos a morir.

Oh luna de Alabama
tenemos que despedirnos
hemos perdido a nuestra buena y vieja mamá
y necesitamos un chico;
sabeis muy bien por qué.

Mostradnos dónde hay un sólo dólar
—¡no preguntéis por qué!, ¡no preguntéis por qué!—;
pero necesitamos algún dólar,
porque si no encontramos algún dólar
nos vamos a morir, nos vamos a morir,
os digo, os digo que vamos a morir.

Oh luna de Alabama
tenemos que despedirnos
hemos perdido a nuestra buena y vieja mamá
y ahora necesitamos dólares,
sabeis muy bien por qué.

Rostros, gestos y voces que pertenecen a la memoria del cabaret y que conservan todo el fulgor de lo irremediamente atractivo: Lotte Lenya y Marlene Dietrich.



Fiesta en las calles de Munich: B. Brecht toca el clarinete en la representación de una historia de terror.



CONCURSO DE POESIA JOVEN

El Área de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Granada convocó un CONCURSO DE POESÍA JOVEN cuya fallo fue el siguiente:

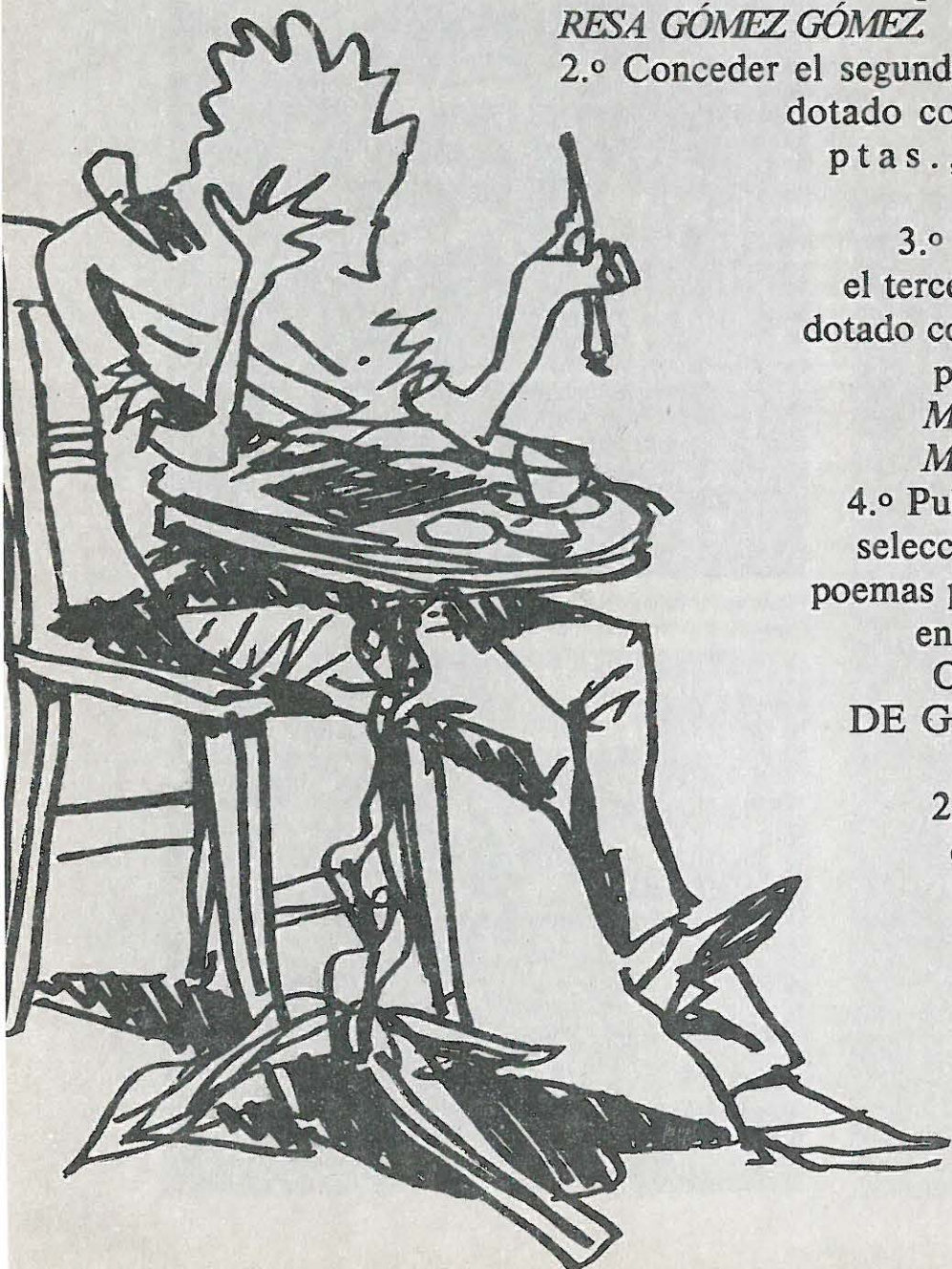
«En la ciudad de Granada, a 25 de junio de 1986, reunidos los miembros del jurado compuesto por D. Rafael Alberti, D. Juan Hurtado Gallardo, D. Javier Egea, D. Antonio Martín Olid y D. Luis García Montero, tras la lectura de los trabajos presentados, acuerdan por unanimidad:

1.º Conceder el primer premio, dotado con 100.000 ptas., a **TERESA GÓMEZ GÓMEZ**

2.º Conceder el segundo premio, dotado con 75.000 ptas., a **LUIS MUÑOZ**

3.º Conceder el tercer premio, dotado con 50.000 ptas., a **INMACULADA MENGÍBAR**.

4.º Publicar una selección de los poemas premiados en la revista **OLVIDOS DE GRANDA**.
Granada,
25 de junio
de 1986».



TERESA GOMEZ

Variaciones sobre un tema inesperado

Eran las condiciones —me dije con los años—
las que hubieran podido,
pese a tu voz,
abrir de tanto sueño
una ventana que abocara al mar.

Tu piel no fue el timón sino tu boca
una canción de cuna por los años perdidos
y el latido de un tiempo que no me pertenece
bajo un tropel de enigmas morenos
despeinados.

No sé cómo he llegado hasta tu lengua.

Para que yo la hiciera mi cómplice
en tus brazos
la ciudad me guiñaba sus ojos amarillos.

Apostada en tu cuerpo como en ninguna plaza
donde la espuma llega sin más olas,
sin más tiempo que el justo
para saber tu nombre con certeza.
Me regresó la noche
con una ambigüedad sin dirección,
sin esa infantilísima costumbre de color.
Sin ninguna esperanza distinta o asombrada.

Sus ojos eran miles de gestos amarillos.

Nunca supe decirlo con toda exactitud:
las islas —como barcos—
siempre fueron pequeñas promesas esperadas.

Extendida la arena más allá de las costas
yo sostuve en tu cuerpo una formulación de mi pasado.

Nunca supe decirlo:
parecieron fantasmas las luces de la calle
tan cerca de mi forma de estar sola.

Abril, 1984

*"Sin esperanza,
con convencimiento"*
(A. González)

Aquí, la puerta abierta,
unos gatos que muerden basuras y esperanza
—esta marejadilla sin plata que arrasar—
y aquí suelo dejarme,
sentada hacia la lluvia
sin apenas decirte lo mucho,
sin tu forma de hablarme socavada en el gesto.
Ni voy reconociendo
desmantelados signos de la tarde tan larga.

Pero es que sin tu risa
soy capaz de extenderme satisfecha en la noche
y soy capaz de tanta soledad.

Ya sé que somos dos.
Podríamos herirle los ojos a los puentes
aunque duele este número,
—herirlos gravemente,
definitivamente—
y luego avanzaríamos hasta donde los cisnes,
hacia aquella ventana que sugieren las olas,
hasta donde los cisnes poseyeron a Leda;
allí te besaría una vez más
donde se descomponen tu pasado y el mío.

Es tan roja,
tan roja,
la forma de morir de algunas tardes.

Febrero, 1984

Subasta en mi ventana

Hoy,
que es uno de esos días
en que la voz del río no cesa de llamarme
y el agua se adelanta
como si fuese el tiempo que no tengo
tampoco estás aquí.

Pero cruzan la calle caravanas de cuerpos
y no son como el tuyo
que me dejó en la boca la herida de la tarde.

La tuya es una duda sin rastro de cinturas.

Oculto en las aceras
como la sombra oblicua de tus piernas,
como el sentido de tus noches solo.

Yo vuelvo del mercado
y no tengo una excusa para cerrar la puerta.

Mayo, 1984.

Saludos
levantaron
tus marcas
del espejo.
Como si sonrieras
de pronto
ante la gente.
Como si los bañistas
se hubieran convencido.

El temblor
aquí
donde aparezca
el labio.
donde el labio
repita su belleza.

Donde el labio
desdoble direcciones.

En la sombra
cerrada
de su abrazo.
En la sombra
sin fin
que nos esconde.

Donde el labio
te añada
su impaciencia.

Donde aparezca
el labio.

Como si el mar
aún lo consintiera.
Como si te importara
apenas
el cuerpo
que deshace.

Donde aparezca
el labio.

Del mar
que entonces era
tu forma
más azul.

Donde enloquece
el labio.
Donde aparezca el labio.

La tristeza
como una lengua dulce.
Yo he manejado la tristeza
en el cuello de los días
y su clamor se hizo
mi único deseo.

Nos arañamos despacio
y su sangre dorada
acudió a mi boca.

Cuando dejábamos la playa
las heridas querían
beber
del mar
y sólo ellas
movían nuestros gestos,
sólo sus pequeños corazones salados.

No nos gustaba la vida
y esos lazos sin final
la hacían tan penosa.
Por más que la encendimos
sus llamas terminaban
en la noche,
en uno de sus pozos.

ALGÚN DÍA HABLARÉ DE TU SONRISA,
de cómo llegué al borde de tus ojos
y a este cuarto de hotel,
de esta manera de ir
quedándonos tan solos,
de ir cayendo la noche y mis vaqueros
y el blanco de tu frente, y la mañana
llenando todo el cuarto de otoño y autobuses.

Algún día hablaré, me mira, pienso
si es que toda mi vida
fue el riesgo de llegar a este desorden
de copas y latidos por el suelo, me mira,
besa mi cuerpo, llena
de besos mis cabellos, me pregunta,
tomando entre sus manos mi rostro, me pregunta
por qué he venido, digo
que debía de hacerlo, que era como
si se tratara de una obligación.

Y suavemente va
cediendo la memoria
y el miedo a la caricia prodigiosa y perfecta
con que envuelve aquel hombre
a la muchacha que hasta ahora fui,
mientras besa mi cuerpo y me pregunta,
con acento extranjero, que por qué
he venido.
Esta es la primera vez que hablamos.

CUANDO DESPIERTO UN HOMBRE FUMA CERCA DE MÍ.
Pienso que debería
de sentir algo extraño, no sé, algo parecido
a esa sensación de vaguedad
que inspira casi siempre
el amor de los otros frente al nuestro, una especie
de irrealidad, tal vez
como un remordimiento de inconsciencia.
Descubro que quisiera
morirme de placer entre los brazos
de aquel hombre que fuma despacio junto a mí.

NO QUIERO QUE ME DEJES A OSCURAS CON TUS OJOS.
Mientras me visto me habla. Me defiende,
le pido que se vaya,
intento defenderme de sus palabras como
lo haría de mí misma sobre todo, me mira,
le pongo condiciones, casi ordeno,
hablo de pactos, establezco límites,
insisto en que es mejor de todas formas
que se vaya, me mira,
con una lentitud que es casi cruel
mira mi boca, dibuja el contorno
de mis labios, como si me besara
con una despacio-
sidad que es casi cruel.

El verano del 36 no fue fácil para los españoles. Aunque no todos se daban cuenta, en los meses que precedieron a la Guerra Civil, de lo que se les avecinaba. Muchos se prepararon cuidadosamente para pasar otro verano de calor junto al botijo, los pobres o junto a la nevera de hielo IDEAL, los más pudientes que —según rezaba la propaganda de la marca— podían elegir entre el modelo n.º 5 (322 pesetas a pagar en cómodos plazos de 14 pesetas al mes) o el modelo n.º 7, recomendado a familias con pocos hijos, que sólo costaba 240 pesetas y que se podía pagar en 23 plazos de 12 pesetas mensuales.

Había, también es verdad, gentes lúcidas, como Indalecio Prieto, que presintieron la tragedia y dejaron constancia de su premonición. El líder socialista aseguró en un discurso, que recoge *La Prensa* del 2 de mayo de 1936, que «el general Franco, por su juventud, por sus dotes, por la red de amistades en el ejército, es hombre que en un momento dado puede acaudillar con el máximo de probabilidades, todas las que se derivan de su prestigio personal, un movimiento de este género».

El diario moderado *Ahora* también daba cabida en las páginas del n.º del día 1 de junio de 1936 a la inquietud de personalidades liberales asustadas por la profunda atmósfera de cambios y transformaciones que vivía la España del Frente Popular: «País de todo o nada», se quejaba Salvador de Madariaga, «de saltos bruscos, de candil a electricidad, de mojigatería a amor libre, de beatería e incendios de iglesias, España siente en la integridad del *cambiao* una atracción especial. La nada hispánica se estremece ante ese todo. Las llanuras castellanas vibran bajo los vientos de Moscú. Pero aquí sería cuerdo preguntar si es posible que el toro se transforme en oso».

Asustado, asimismo, se muestra el ex-ministro de la monarquía —ahora converso republicano— Ángel Ossorio y Gallardo, aunque sus preocupaciones van menos por la zoología que por la producción: «Una cosa es la huelga económica», escribe en *Ahora* del 12 de junio de 1936, «y otra muy distinta la huelga politizada... Se trata de una red de huelgas, en todas las localidades, en todos los oficios, por causas graves y por causas nimias o sin causa ninguna, con peticiones discretas o con reclamaciones desorbitadas, desdeñosas de los medios legales, desobedientes a pactos, acuerdos y laudos después de admitirlos, con frecuentes extralimitaciones violentas».

Unamuno aparece igualmente turbado en *Ahora* del 5 de junio del 36: «Y más ahora», se desespera el rector de Salamanca, «en temporada de locura colectiva en España que está hecha un manicomio suelto y en que hasta los loqueros han enloquecido al punto de que hablan de *aplastar* a los locos de locura contraria a la suya a la de los loqueros... trágico manicomio... en que llegan a la *demencia tremens* de considerar enemigo público del régimen al que se llame —¡se llame!— fascista. Beligerancia de los insensatos. Trabajadores de la locura».

Madariaga, Ossorio y Unamuno, intelectuales burgueses todos ellos, ven la situación —sus palabras lo prueban— como un caos, como desorden total, incapaces de encontrar en su bagaje intelectual instrumentos de análisis que les permitan ver luz en unas circunstancias políticas y sociales nuevas, en un momento en el que se están produciendo cambios esenciales en la estructura de España, propiciados por el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero, cambios a los que sólo se pudo cerrar el camino por medio de la violencia.

Estas transformaciones, en opinión de Tuñón de Lara, son una reforma agraria, impulsada de abajo arriba para cambiar las estructuras agrícolas y liquidar el poder oligárquico en ese dominio; una mayor participación de los Sindicatos en la vida económica del país que podrían limitar los beneficios del gran capital y obligar a los gobiernos a tomar medidas contra el libre arbitrio de los bancos y grandes empresas; y ciertas modificaciones en los comportamientos sexuales, familiares y religiosos que, aunque prudentes, asustaron, sobre todo, a la poderosa Iglesia Católica y a sus más influyentes y poderosos hijos.

Se trataba de un movimiento irreversible porque minaba las bases materiales, las estructuras arcaicas, que durante más de medio siglo habían impedido que España se incorporase al ritmo de la historia contemporánea. Pero el intelectual pequeño-burgués pierde el norte. Percibe la situación como alocada, el protagonismo popular le asusta y termina rechazando el cambio real que se fragua del que él ya no sería ni el mentor ni el portaestandarte.

La prensa —en especial la diaria— no vive de espaldas a los acontecimientos. Los recoge minuciosamente y los comenta de acuerdo con su punto de vista. Pero hay publicaciones periódicas que parecen ignorar lo que pasa. El caso más asombroso es el de *Lecturas*, suplemento literario de *El Hogar y la Moda*, que no

“LECTURAS”

LECTURAS
JUNIO 1936

BORR...
CURACION SEG...
NO SE ENTERAN NI...
INFORMACION RESEI...
BASTE. PLAZA REP...

Del
album
de un
aficionado
al cine

James Cagney
Katherine Hepburn
Bette Davis

El timo del sobre
por
G. R. Malloch

ofrece, en sus números de los 9 primeros meses del año 1936, noticia alguna llegada del mundo de la realidad, refugiándose en el hospitalario y conocido mundo de la literatura.

Lecturas comienza a publicarse en Barcelona y Madrid a partir de junio de 1921, dirigida desde su número 8.º, y hasta 1938, por el periodista Manuel Jiménez Moya, que tras la contienda civil colaboraría en el diario *El Alcázar* y fundaría, en 1945, la *Hoja del Lunes* de Madrid. Los objetivos de la nueva publicación, según la empresa editora, se pueden leer en la página noventa del número 1.º: «Este que hace la empresa de *Lecturas* es un intento de introducción de literatura sana (el subrayado es nuestro) en los hogares. Nuestro ánimo es hacer un *magazine* literario para familias, en donde se aunen el buen gusto, el interés novelesco y la moral más sana».

«Si nuestros lectores, y sobre todo nuestras lectoras, quisieran ayudarnos en nuestra labor, divulgando esta publicación entre sus amistades, además de favorecernos y favorecerse (porque cuanto más se extienda nuestra revista, mejor la haremos y más perfecta se la podremos dar), prestarían un favor a la cultura y contribuirían a dar vida al único *magazine* para hogar que existe en España».

Lecturas, desde su fundación hasta septiembre de 1936 varió poco de precio (de 1,30 en 1921 a 1,50 pesetas en 1936) y de estructura. Siempre constó de cuentos, novelas cortas, pequeños dramas, reseñas de libros, artículos sobre arte, crónicas cinematográficas, variedades, correspondencia de los lectores, y poco más: una magnífica presentación gráfica, una excelente encuadernación y una fotografía de una rara dignidad.

Lecturas es una revista para mujeres que también podían leer los hombres. Su objetivo: conformar un ti-

po de mujer moderno por medio de la literatura sana al que no le falten ciertas y prestigiosas virtudes tradicionales, adobadas y actualizadas por conocimientos y saberes actuales. Una innegable e ilustrada ideología pequeño-burguesa recorre la publicación, nada montañesa, nada ultramontana, abierta e innovadora que presta atención al cine y se apasiona por la radio (que comienza a emitir regularmente desde el 14 de noviembre de 1924, día en que se inaugura de forma oficial la decana de las emisoras españolas Radio Barcelona).

La publicación sugiere y promueve el nuevo ideal de mujer burguesa, no dedicada a hacer obras de caridad como la aristócrata ni la revolución como la obrera, sino a realizar pequeñas incursiones en el mundo de la literatura, las artes, e incluso, la ciencia.

En el año 1936 las lectoras de la publicación encontraron que Mercedes Lucrecia de Borja, una joven de 18 años, reunía en sí todas las cualidades que el *magazine* venía potenciando desde su fundación y la eligieron, en concurso convocado por *Lecturas*, madrina de la publicación. La entrevista que le hizo el periodista Rafael Quilis Molina amplia y completa el cuadro que dibujamos más arriba: Mercedes es maestra nacional y profesora de piano, aspira a dar clase de música en un centro de enseñanza y a licenciarse en filosofía y letras. «Es una señorita», subraya Quilis, «educada a la moderna, pero con todas las exquisiteces y delicadezas de las nobles damas de abolengo, haciendo con ello honor a su estirpe... Mercedes es, además, hermosa intelectual y moralmente».

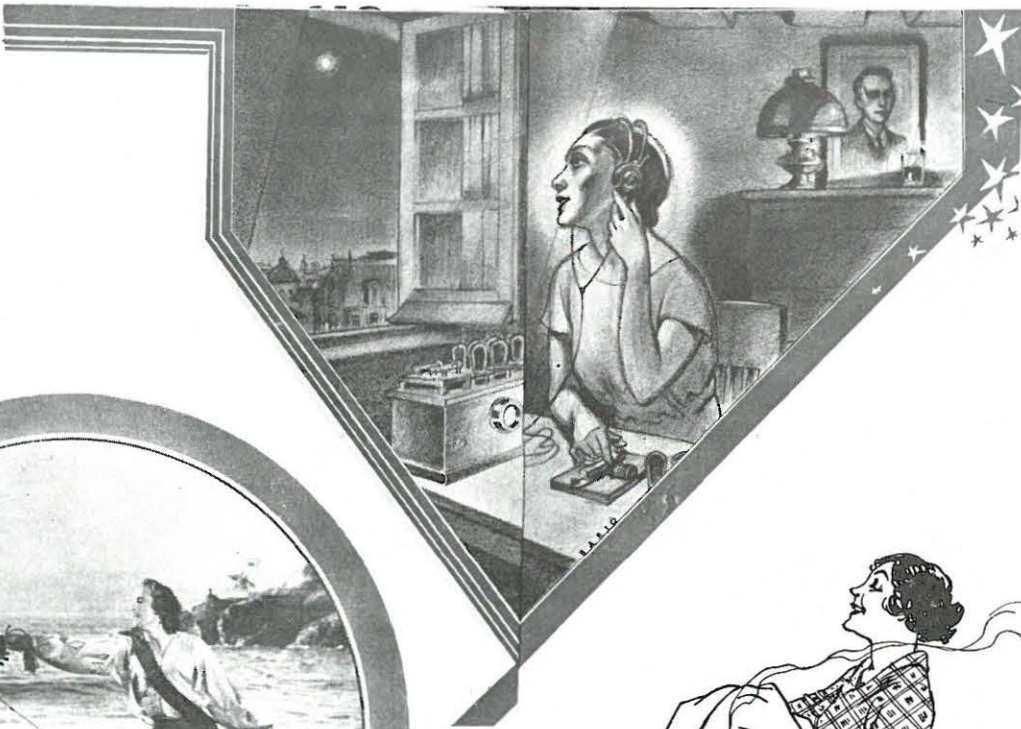
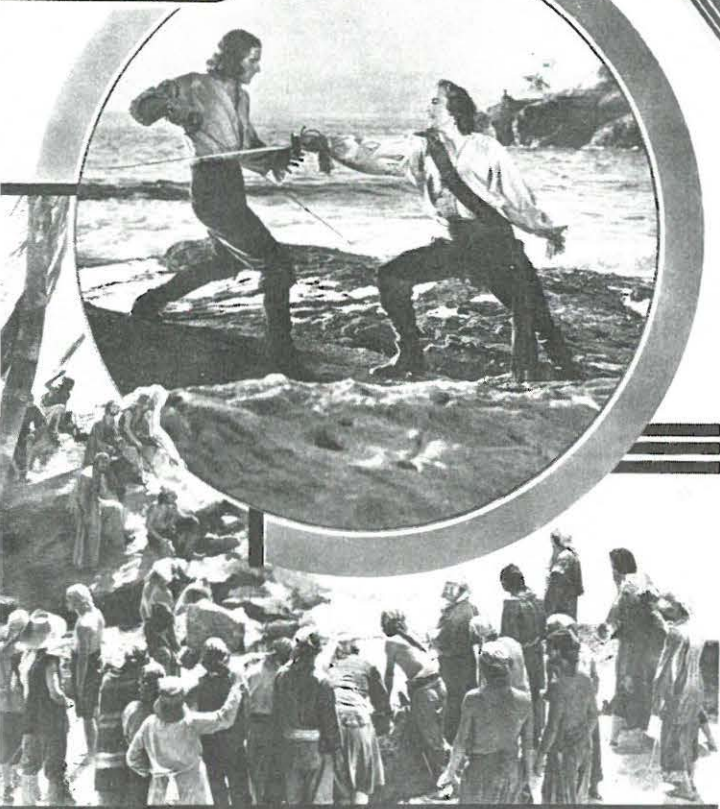
Mercedes, lo deducimos de la entrevista de Quilis, no es soberbia, trabaja, va a misa, se baña. Es culta: «el domingo voy al teatro o al cine, regreso a casa temprano, toco un poco el piano, ceno... y hasta el día siguiente». Odia el jazz-band, pero ama a César Frank, Leclair, Ravel, Debussy, Saint-Saëns, Usandizaga y

DE GUERRA

23
OLVIDOS

ACHOS
RA DEL VICIO
RJUDICA. MANDAMOS
ADA GRATIS. CLINICA
LICA, 2, BARCELONA

lo Pecho
de los Pechos
ales
und-
oras
ner,
oso,
nea,
ata-
que
ura-
chiquito,
Deposito General
174, Barcelona—
O. BORRILL—
Farmacia CRUZ,
de BARCELONA—
GUIL. — Sevilla;
Farmacia
AREZ Hermanos,
CENTRO FAR-
MACIA. — San Juan
de los Rios.



TACONCITOS. — ¡Nos vamos a hinchar! Traigo chuletas, ensaladas, plátanos, ñanes...

Falla. Le gusta el tenis, detesta el boxeo y le aburre el fútbol. Le apasionan las corridas de toros porque es una fiesta españolísima y Mercedes «no puede negar su nacionalidad». Le chala el cine hasta el punto de desear tener una sala de proyecciones en su propia casa para pasar las mejores películas del mercado. No tiene novio, pero sabe que todo desembocará en el matrimonio. Lee el Quijote, pero las novelas de aventuras la distraen mucho.

«Enamorada de sus padres», termina el cursilón Quilis, «aplicada, joven, bonita, Merceditas Lucrecia de Borja es una mujercita encantadora, que lo mismo nos presenta un plato de excelente repostería que nos maravilla interpretando al piano magistralmente el *Bo-lero* de Ravel».

A esta mujer va dedicada *Lecturas*, ella es el paradigma, el modelo. A esta mujer los acontecimientos del 36 debieron de sorprenderla poco preparada para hacerles frente. A la revista y a sus lectores debió de pasarles lo que a los intelectuales que citábamos más arriba: unos y otros son incapaces de adecuarse a las circunstancias en que vive España. *Lecturas* entonces prefiere no enterarse de lo que pasa. La revista sale a la calle el conflictivo mes de junio del 36 con la misma retórica de siempre: una crónica *intemporal* de Jacinto Benavente, un cuento de Pereda, un relato de Zama-cois —*El rival*—, una novela corta de Tomás Borrás —*La estrella cautiva*—, las magníficas páginas de cine dedicadas a *El capitán Blood*, película de Errol Flynn y Olivia de Havilland, las habituales secciones de cartas de los lectores solicitando algún poema, las recensiones de libros y una asombrosa poesía de Pilar de Plasencia titulada *Invocación a Dulcinea del To-boso*.

Y esto mientras arde España. La vieja retórica de la publicación ha sido respetada. La pregunta es: ¿Qué función cumple *Lecturas* en el ámbito social —el de

las clases medias— al que va destinada? O también: ¿En qué consiste la eficacia de los viejos lugares comunes ante la novedad de una situación histórica que ahora ya no es conducible a los viejos esquemas intelectuales y que ya no se deja analizar por ellos?

La respuesta puede ser la misma que Paul Zumthor —*La masque et la lumière*— da para la Francia de 1500 y Antonio Gargano para la Castilla de finales del siglo XV en su edición crítica del *Triunfo de Amor* de Juan de Flores. La época sobre la que proyectan su investigación los dos estudiosos es tan conflictiva como la que nos ocupa, removida por profundos cambios sociales, económicos y políticos. La hipótesis que los números de *Lecturas* que hemos consultado dejan ver es muy semejante a la que formulan Gargano y Zumthor: La novedad de la situación histórica es percibida por los hombres y mujeres que la viven como principio de caos y desorden, respecto a ella el pasado —en el caso de *Lecturas*, el pasado inmediato— se presenta como el lugar imaginario del orden. Estos hombres tienen la posibilidad de aceptar lo nuevo y, como consecuencia de esta aceptación, elaborar instrumentos ideológicos y culturales que hagan explotar plenamente las contradicciones de la situación, o, por el contrario, fingir que no sucede nada, pensar que la novedad no existe o, mejor aún, presentarla como inmutablemente ordenada, aplicándole los viejos esquemas intelectuales, desprovistos ya del sentido exacto que tenían cuando fueron inventados como respuesta a determinadas situaciones históricas.

Embarcada *Lecturas* en la nada fácil tarea de *modernizar* la mentalidad de sus lectoras, y por ende de sus lectores, sin asustar a nadie, sin escandalizar a la entonces —y aún hoy— mojigata pequeño-burguesía española, ofreciéndole como modelo un tipo de mujer educada, sensible, delicada, piadosa, sí, pero también,

abierta, estudiosa, trabajadora, higiénica, deportiva, incorporada a ciertas profesiones, en definitiva, preocupada la revista por llevar al ámbito de las clases medias españolas la revolución burguesa que ya se había producido en muchos países occidentales, se encuentra sobrepasada por un viento innovador mucho más profundo y radical: el de la transformación social que propugnaban —y comenzaban, tímidamente, a implantar— los partidos de la izquierda del Frente Popular que habían triunfado en febrero de 1936. Un cambio que suponía acabar con la dependencia de la mujer española con respecto a la Iglesia Católica, la aceptación de la igualdad total con el hombre en el trabajo y en el hogar, el divorcio, el aborto... Y es entonces cuando *Lecturas* comienza a no comprender nada y a fingir que este último panorama que hemos dibujado no existe.

Dos planos se configuran en el momento que analizamos, para autores y consumidores de *Lecturas*, el plano tremendo de la realidad, el explosivo plano de la España real de 1936, por una parte y por otra, el plano de lo literario, de la retórica, de la fábula, el plano irreal de la revista, el plano del tópico, del lugar común.

La lectura del *magazine* tranquilizará a los lectores al observar que el producto que tenían ante sus ojos era exactamente igual —en la forma y en el contenido— a los números anteriores de la revista.

Aparentemente, los dos planos se ofrecen separados en los números que hemos analizado. No busque el lector en ellos noticia alguna sobre la ebullición social que precede y sigue al 18 de julio.

Tan respetuosa ha sido la publicación con su retórica que en el número de julio de 1936 ofrece a sus abonados, como en años anteriores, la posibilidad de recibir la revista en sus residencias de verano. Es muy posible que la empresa no pudiera cumplir sus compromisos con los suscriptores que quedaron en la zona nacionalista.

Sólo en septiembre de 1936, *Lecturas* se hace eco, si bien de modo indirecto, de las dificultades que la guerra había ocasionado a las empresas editoras de libros y revistas. Es el único indicio: «No extrañará a nuestros lectores», decía la nota de la empresa, «si advierten en este y números sucesivos —ya se sospechaba que la guerra sería larga— deficiencias y economía de materiales, que escasean.

»Es nuestro propósito, mientras nos sea posible, no cortar nuestra comunicación con el público (nuestro público tan adicto siempre a la revista) deseará también que no hayamos de dejar de publicarla.

»Este deseo del público y nuestro es el que nos impulsa a hacer *Lecturas* como podamos, en espera de que llegue el día en que compensemos con creces a nuestros lectores de lo que sabemos encuentran a faltar».

Y nada más, todo lo restante es literatura: novelitas, cuentos, poemas en los que sí se admite la presencia del conflicto. Entonces la técnica consiste en proyectar en el plano de lo imaginario, de lo literario una temática generadora de angustia y de miedo procedente del plano de la realidad, que en tanto que realidad es imprevisible, si no se tienen los instrumentos precisos para comprenderla o no se está dispuesto a aceptar sus consecuencias. Una vez que se ha hecho la transposición, el problema está resuelto, porque el código establecido desde los primeros números de *Lecturas*, la retórica de la publicación, acoge y neutraliza en sus reglas inmutables la realidad turbadora.

Un ejemplo: Pilar de Plasencia, autora, como se dijo más arriba de la *Invocación a Dulcinea del Toboso* que contiene el número de junio de 36, está angustiada y se le nota. Pero no cita la causa de su miedo mas que metafóricamente, en el plano de la fábula, del poema.

Pilar de Plasencia desea el golpe de estado, añora los caballeros —léase Mola, Franco, Queipo— salvadores que restablezcan el orden perdido, pero deja que sea Dulcinea del Toboso la que pida la intervención. Plantea el conflicto en el plano acogedor de lo literario:

*¡Dulcinea! ¡Nuestra hermana!
¡Ya han muerto los caballeros!
Ya no brillan sus aceros
en la tierra castellana,
y abusando de sus fueros,
los pecheros,
malandrines
y follones
para sus instintos ruines
¡Sólo buscan los doblones!
...
¡Tus hermanas, Dulcinea,
estamos desamparadas!
Ya no nos quedan espadas
que brillen en la pelea...*

Como Unamuno, *Lecturas*, olvidado su ideal ilustrado, se inclina por el orden, retrocede al pasado, al acogedor e irresponsable mundo de los recuerdos y de la retórica. La realidad libraba sus cruentas batallas en un campo mucho menos seguro y las consecuencias de la guerra civil alcanzaron también a las lectoras de la revista. El nacional-catolicismo pondría las cosas para todos en la Edad Media ■



JEAN GENET, MENDIGO DE



Paco Quirosa

JESÚS FERNÁNDEZ PALACIOS

Qué más nos da reconocer lo biográfico y lo inventado por Genet en su novela *Diario de un ladrón*, si lo importante es lo que dice y cómo está escrito. Para qué discernir sobre realidad y ficción, si no sabemos con exactitud dónde están los límites. Entendamos mejor la vida como una amalgama de experiencias acumuladas en la vigilia y en el sueño, y aceptemos como ciertos los hechos narrados por ese magnífico truhán en su *Diario*, poniendo de nuestra parte imaginación para recrearlos.

Sucedía 1934. Cádiz, la ciudad de febrero, disfrutaba de un cálido atardecer: cielo despejado y un mágico contraluz. La primera visión de Genet fue al bordear la Bahía donde había llegado con su amante Stilitano, procedentes como pareja de los bajos fondos de Europa. Veréis cómo lo narra: «De tren de mercancías en tren de mercancías llegamos cerca de San Fernando y decidimos continuar el camino a pie. Stilitano desapareció. Se las arregló para darme cita en la estación. No estaba allí. Esperé mucho rato, volví dos días seguidos, seguro, sin embargo, de que me había abandonado. Estaba solo y sin dinero. Cuando lo comprendí sentí de nuevo la presencia de los piojos, su desoladora y dulce compañía en los dobladillos de mi camisa y de mi pantalón: Stilitano y yo no habíamos dejado de ser aquellas religiosas de la Alta Tebaida que no se lavaban nunca los pies y cuya camisa se pudría».

Qué ajeno no estaría entonces de los traslados de presos desde la cárcel vieja, por su saturación de época y estado ruinoso, al penal del Puerto de Santa María. Qué ajeno él, precisamente, que había estado tantas veces encarcelado y que la mayor y la mejor parte de su obra la escribiría en prisión. Él que elevó a categoría de arte sus vivencias de condenado entre condenados. Tal vez le hubiesen importado y, de advertirlos, quizás hubiera ensayado un primer poema sobre esos presos que se cruzaban en su camino, como hizo años después sobre otros, ya de vuelta en Francia.

Cuando recorría estas tierras aún no había cumpli-

do 24 años. Era un sagitario aventurero —como Lucky Luciano y Jimmy Hendrix—, que conoció los reformatorios desde temprana edad, y llegaba a los pies del continente después de haber descendido a los infiernos. «El suelo te hará tropezar», nos dice en un verso propio como síntesis del argumento de su vida.

No sé si le hubiéramos reconocido entonces. Quién reconoce a un mendigo. Luego, luego sí le habríamos recibido con entusiasmo y admiración: como él no se dejaba, porque siempre procuraba su aislamiento. Pero no fue posible que volviese, ni siquiera a través de determinados contactos con los que iniciamos ese ilusionado propósito. Sólo vino una vez, que sepamos, y así quedaron reflejados algunos de sus recuerdos: «San Fernando está junto al mar. Decidí ir a Cádiz, construida en medio del agua, pero unida al continente por un espigón muy largo. Cuando emprendí el camino, era por la tarde. Tenía ante mí las altas pirámides de sal de las salinas de San Fernando, y más lejos en el mar, con la silueta recortada por el sol poniente, una ciudad de cúpulas y minaretes: en la extrema tierra occidental tenía repentinamente la síntesis del Oriente. Por primera vez en mi vida desdeñaba a un ser por las cosas. Me olvidé de Stilitano».

Qué hizo, qué lugares recorrió y en cuántos días. Es imposible precisarlo. O, al menos, muy difícil. Si como cuenta: «La ciudad estaba regocijada, ebria de este Carnaval...», es posible que conociera los carnavales de aquel año, celebrados del 10 al 18 de febrero. Cómo saberlo. Quién nos diría si se cruzó en la calle con *Los vendedores de erizos*, la chirigota de Cañamaque, o si escuchó a la banda municipal interpretar *El trovador* o *Las alegres comadres de Winsord*, en sus conciertos dominicales de la plaza de Mina. Seguro que no fue invitado a la gala de Lolita Astolfi y Conchita Piquer en el teatro Falla. Que ni siguiera vio la película *Entre la espada y la pared*, en el cine Gades, interpretada por Charles Laughton y Gary Cooper como actor secundario. Y eso que la butaca sólo costaba una peseta. «Yo era pobre y estaba triste», rememora en su *Diario*. Mas podemos suponer que sí vería en la bocana del puerto los vapores de Bristol, Génova y Nápoles; que llegara a participar en el bullicio calleje-

ro de las máscaras, viviendo como podía a la intemperie. Incluso es probable que hasta se hubiese travestido con falda, blusa, mantilla y abanico. Quién lo sabe.

Su narración concreta otros detalles: «Para vivir, iba por la mañana, muy temprano, al puerto, a la pescadería, donde los pescadores tiran siempre de la barca algunos peces que han pescado por la noche. Todos los mendigos conocen esta costumbre. En vez de ir, como en Málaga, a asarlos al fuego de los demás andrajosos, me volvía solo al medio de unas rocas que miran a Puerto Real. El sol nacía cuando mis peces estaban asados. Los comía casi siempre sin pan ni sal. De pie, o echado en las rocas, o sentado en ellas, en el punto más al este de la isla, cara a la tierra, yo era el primer hombre a quien el primer rayo iluminaba y calentaba. Este primer rayo era la primera manifestación de vida. En las tinieblas, en los atracaderos, había cogido el pescado. También en las tinieblas me reintegraba a mis rocas. La llegada del sol me aniquilaba. Le rendía

PASO

culto. Entre él y yo se establecía como una intimidad maliciosa».

Es esta narración, llena de poesía, donde nada se dice, claro está, de las inquietudes de la ciudad, ni de los curiosos remedios que los ciudadanos ponían a sus males. ¿Probaría Genet las curas vegetales del Abate Hamón contra la tos? ¿Se llegó a enterar de que la inapetencia, anemia, neurastenia, debilidad, insomnio y mareos se curaban con Hipofositos Salud? ¿Creéis que se fijaría en que las mujeres se aplicaban como maquillaje unos polvos de arroz llamado Risler? ¿Llegaría a purificar su sangre con *sal de fruta* Heno? ¡Cuántas ironías de la vida! Qué contraste entre el andrajoso que rascándose rebusca en la basura y ese otro atildado que no sabe que hacer con su salud.

Un día siguió su camino: «Abandoné Cádiz para irme a Huelva. Expulsado por la Guardia Municipal, volví a Jerez y luego a Alicante, bordeando el mar. Iba solo». En sus viajes contaba el azar, pero el azar de los mendigos. Así llegó a Gibraltar: «La noche del peñón recorrido, habitado por soldados y cañones dormidos, la masa erótica me enloquecía. Permanecí en La Línea, que no es sino un inmenso burdel, y allí empecé el periodo de la lata de conserva. Todos los mendigos del mundo —los he visto iguales en Europa Central y en Francia— poseen una o varias latas (que contuvieron guisantes o fabadas), a las cuales hacen un asa con un alambre. Van por las carreteras y las vías del tren con esas latas colgadas del hombro. Tuve mi primera lata en La Línea». En esa zona debió permanecer varios días y «a veces —según cuenta— iba a Algeciras a pie, vagaba por el puerto y miraba a lo lejos, donde aparecía, en el horizonte, la ciudad célebre». Genet se refería a Tánger, que tantas veces visitó después hasta su muerte.

Esa muerte que nos dejó sobrecogidos pero no tanto, pues la verdad más verificable es que seguirá viviendo por su obra, que es como siempre lo hizo entre sus admiradores. Los pedigueños, los ladrones, las prostitutas, los homosexuales, los presidiarios y todos sus lectores tenemos la suerte de estar citados con Genet sobre las rocas bajo el sol del amanecer. Basta con deseárselo.



Paco Quirosa

CLAU RODRÍGUEZ PALA

AURORA DE ALBORNOZ

Empecé a contártelo, pero el restaurante aquel a donde nos llevaron después de tu lectura no se prestaba para que hablásemos de eso y «otro día», dije, y Clara —me parece— «¿por qué no lo escribes?», y yo, que sí, que a lo mejor y os lo dedico.

Habías leído algunos de tus poemas y por ahí empezamos con lo de la claridad, la luz, el azul pleno, aquel que conoces bien; que viste por vez primera niñísimo; que recorres cuando quieres con esas botas de siete leguas que nadie te podrá quitar.

Yo estuve allí por vez primera y única, ya mayor, llevada por un libro cordialmente amado: el libro de don Miguel.

(Hasta ahora ha publicado cuatro libros que constituyen, vistos ya con cierta perspectiva, un conjunto, una obra unitaria. Como a obra unitaria habría que aproximarse a su poesía. Es llamativo el hecho de que, desde el primer verso de Don de la ebriedad, el poeta parece saber ya hacia donde quiere ir. El artículo ¿podría comenzar en esta forma?

O de otra: Quizá recordando lo que todo lector de poesía sabe: que a Claudio Rodríguez se le encasilla dentro de la llamada "Promoción del medio siglo" (¡me niego a escribir "generación", ese comodín tan limitador!).

Su primer libro, Don de la ebriedad, se publicó en 1953 —cuando el poeta tenía veintiún años—; su aparición conmovió el panorama de la lírica española del momento, y ello a pesar de que aquella poesía no encajaba dentro de las corrientes entonces en boga. En el segundo libro, Conjuros (1958) la mirada del poeta se fija en los otros hombres: antes se había mirado a sí mismo entre las cosas: era un contemplador asombrado, entusiasmado ante la inundación de claridad —que viene de cielo—.

Estuve allí, ya mayor. Aquí, siempre la claridad viene del lago, en este lago de Sanabria que conoces tan bien.

Vine, fui, atraída por el libro cordialmente amado, el libro de don Miguel, hacia 1963 o 1964, un verano, un mediodía de verano. Tenía que llegar hasta allí, donde la ciudad sumergida, con campanas que tañen solas, en la Noche de San Juan, desde hace siglos y siglos y contó don Miguel. Y fui llena de las palabras escritas por don Miguel.

El lago, vacío de campanas, era lo sólo azul. Un azul humano, azul-ojo, ojos de Valverde de Lucerna, ojos de don Manuel-Miguel y de todos los vivos y muertos que en él creyeron y era más, más azul.

Tú que tantas veces has llegado hasta allí; que con tus botas de siete leguas puedes ahora mismo llegar hasta allí, me entiendes, estoy segura. Era difícil abandonarlo. El azul, lo azul, entraba por todos los ojos: la piel era toda ojos y allí querían quedarse, en aquel mediodía. Pero había que desprenderlos, llevarlos azulmente abiertos hacia los lugares donde estaban las gentes que vivían, morían, por los pueblos ribereños. «Se muere Riba de Lago»... Se moría ya el 1.º de junio de 1930, presagiaba el viejo gran poeta.

(El poeta jovencísimo que en Don de la ebriedad canta con asombro, con entusiasmo ante la inundación de claridad que viene del cielo, en Conjuros parece descubrir a los otros —ya lo dije—: a los hombres: con frecuencia, a mirarlos como amigos. Acaso el tono de su poesía se hace ahora solidario.

El posible artículo podría desarrollarse aproximándose a los cambios, no bruscos, pero sí perceptibles, de tono. Porque, sin duda, la poesía de Claudio Rodríguez va adquiriendo, con los años, un tono reflexivo (que, sin embargo, no le resta lirismo: cosa que puede ocurrir, y que ha ocurrido, en la poesía de las últimas décadas, con bastante frecuencia).

La reflexión se hace muy patente en Alianza y condena (1965) y Vuelo de la celebración (1976), último libro publicado, hasta el momento, por Rodríguez.

Pero quizá todo esto esté ya dicho.

Acaso otra posible vía de aproximación a la obra del poeta pudiera ser el tomar como punto de partida lo que podríamos llamar "realismo y transrealismo", o, si se quiere, "realidad y transrealidad", —aunque

DIO IGUEZ: BRAS SUPERPUESTAS

en ello creo también ha reparado la crítica—).

Llegar a los lugares ribereños. ¿Riba de Lago? ¿Real Riba de Lago? Aquello era irrealidad, o surrealismo, o imaginación buñuelesca (aunque fue Berlanga quien vio escena parecida); aquello, el pueblo blanco, impecablemente andaluz, de fabricación novísima, casas de blancor agresivo de las que salía algún rostro seco, desangelado. «Riba de Lago», «Sí, señores», «¿Riba de Lago», «Sí, señores», la pregunta repetida, la respuesta repetida: la respuesta lisa y llana con acento de la tierra, sin ángel ni duende, y saber más de esta irrealidad parecía casi imposible. Imposible explicarse esta irrealidad que nada tenía que ver con el pueblo que don Miguel veía morir ya en 1930. La respuesta repetida hasta llegar al hombre duro, envejecido, y luego, tras él, otros, o los mismos, ahora escuetos pero casi al borde de lo cordial, y ahora hasta los niños, diciendo, hablando... «¿Los señores son extranjeros?» No, pero venían en coche de matrícula extranjera, no sabían nada —porque eso se ve— y parecían gente de confianza. Y fue entonces, es ahora mismo, hablaron, hablan. Palabras, pocas pero suficientes; suficiente dolor; apretada rabia contenida.

Los señores de matrícula extranjera no sabían nada. No sabíamos nada. Nos mirábamos. Los mirábamos. Gestos confusos, gestos de pedir perdón. Quietos, sin saber qué decir, preguntando que dónde, que si aún queda algo, que si queda sólo ese capricho de postal que les regalaron cuando sucedió aquello: cuando Riba de Lago murió de muerte artificial en 1959.

Tú has estado allí, amigo, y lo viste antes que yo. Ya sabías, sin duda, la historia de aquel terror: la presa que no pudo contener la furia de las aguas, el furor sobre un pueblo, llevándose el pueblo, dejando el fantasma de un pueblo. Tú lo viste... Lo viste con los ojos y con todos los sentidos.

(Podría, también, comenzar de otra forma: hablando de los sentidos: en especial, de la visita. Claudio Rodríguez mira las cosas con ojos que parece entrenar cada vez que fija su mirada sobre algo. Es ésta, quizá, la primera clave a tener en cuenta para penetrar en su obra.

Después habría que apuntar otras claves, a la hora de aproximarse como lector —el crítico no es, no debe ser más que un buen lector— a su poesía.

Podríamos pues, proponer una primera afirmación: la poesía de Claudio Rodríguez se origina en los sentidos; seguida de una segunda: los sentidos se comunican con las cosas. (¿Hay una secreta herencia simbolista? ¿cree el poeta que las cosas tienen alma?). Pero, yendo un poco más lejos, tal vez podríamos intuir que la comunicación le resulta insuficiente al poeta que busca más: busca la comunión con las cosas.

Quizás el comienzo esté ahí y ese posible comienzo nos lleva a otras —cercanas— vías de exploración.

En su camino hacia la comunión con las cosas, los sentidos —la mirada, en primer lugar— perciben la realidad: pero el poeta no se queda en eso que llamamos realidad: la traspasa: le mira el otro lado: el oculto. Bien claro está en el texto que inicia el libro Alianza y condena: el titulado Brujas a mediodía.

Hablaba yo antes de realismo y transrealismo, de realidad y transrealidad ... Mucho más claro que las palabras del crítico es ese metapoema —perdóneseme el horrible terminacho—; ese certero poema que Rodríguez titula Brujas a mediodía: «No son cosas de viejas / ni de agujas sin ojo o alfileres / sin cabeza».

Aquello que miraban los ojos míos no estaba escrito en libro alguno. Allí, sí, no en los libros sino en medio de la ruina, el zapato sin pie, el triste costillar de silla, restos de camastro, de objetos en revoltijo entre terrones obstinados, el zapato sin pie, oscuro, agrietado, queriendo aún afirmarse a un piso apenas existente, el zapato, fijo en medio de aquella vida-muerte, vida muerta que permanecía allí, aunque los cuerpos que allí habitaron no estaban porque el terror hecho agua los arrastró hacia el fondo del lago de don Manuel Miguel, al lago que tenía una ciudad oculta en el fondo, y ahora sí, Valverde de Lucerna los tenía, los contenía, tenía las almas de los ahogados —sólo se salvaron unos pocos: esos que recibieron como regalo el pueblecito disfrazado—, tenía el alma de un pueblo arrastrado, arrasado.

El hombre que accedió a llevarlos hasta allí era un superviviente de la noche en que el mundo se derrumbó en agua sobre la pobre Riba de Lago.

No hubo tiempo: sólo espanto. ¿Los constructores? «Deben de haber salido ya... Al principio, sí, un escándalo... ya nadie recuerda...», recordaba el hombre de rostro duro, envejecido, cargado de tiempo, sin tiempo.

(Es curioso observar que en la poesía de Claudio Rodríguez el tiempo es siempre presente. En el primer libro se trata de un presente que se está viviendo. Posteriormente en ese presente vienen a instalarse los recuerdos: es decir, el pasado. Pero un pasado que se presentiza. Por ello, podríamos hablar del logro de un presente total, contenedor por tanto, de todo lo vivido).

Lo que estaba viendo, viviendo en aquel instante, me borró lo vivido antes a través de las amadas palabras del viejo don Miguel.

Las palabras no existían en aquel momento; la literatura no existía en aquel momento, en aquel lugar, espectro de lugar donde lo único real era el amasijo de cosas sin amo: el zapato sin pie, oscuro, agrietado, sin rostro, con rostro con heridas con muelas para siempre jamás desde la noche en que el mundo se derrumbó en agua sobre el mundo.

Sin palabras, ¿y qué sentido tenían las palabras?...

(La crítica se ha referido a una cierta proximidad entre la poesía de Claudio Rodríguez y la de nuestros místicos. Se ha hablado, a este respecto, de Teresa, de Juan de la Cruz. Es cierto que, como los místicos, Rodríguez necesita la palabra para expresar estados de alma con frecuencia difíciles de poner en palabras.

Como los místicos —quizá como todo poeta que lo es— se empeña en buscar palabras para transformar lo inefable en canto: «Miserable el momento si no es canto» escribe en su último libro, Vuelo de la celebración).

Cantaban o doblaban las campanas de Valverde de Lucerna en noche de San Juan y el viejo don Miguel recogió la leyenda. Una ciudad, un pueblo hundido, tragado por el inmenso ojo de mirar humano: azul-humano. Pero acaso no era Valverde de Lucerna, sino el otro, el que se hundió después, en 1959. Quizá el viejo poeta fue entonces profeta; o fue, más bien, contemplador privilegiado de un pasado y un futuro, salvados por la palabra —por su palabra—, en un tiempo liberado de pasados y futuros.

Pero yo no pensaba, en aquel mediodía, en nada de esto sino sólo en aquello que estaba viendo, viviendo; sólo en la noche aquella sin día; viendo, viviendo la soledad del zapato solo, con heridas sin rostro, en la mueca... Sobre las palabras de don Miguel, sobre el canto de don Miguel, superponiéndose, Claudio, la mueca imborrable que venía, también, aquella noche, después de tu lectura, superponiéndose, Claudio, sobre la claridad que viene del cielo, que viene del Lago de Sanabria y te dije que te lo contaría, os lo contaría alguna vez y ahora cuando quería escribir unas páginas sobre la obra admirada del poeta Claudio Rodríguez, ese nombre —el tuyo, amigo— me trae, me lleva a la claridad, al azul, a la tierra que amas, al dolor, a los hombres —que amas— a la vida, vida muerta, a esas cosas que son tus cosas y que tú, mejor que nadie, sabes cómo pueden empeñarse en venir, en quedar, en crecer, en apoderarse de las palabras»

años. Incorporado a la administración francesa comienza a recorrer todo el mundo sin sosiego. De 1958 a 1959 estuvo en Fortaleza (Brasil) como director de la Alianza Francesa. En 1960 regresa a Francia durante unos meses. Confiesa que se le hizo insoportable y se incorporó inmediatamente como profesor en Camboya durante un año. De regreso a América, siempre como director de la Alianza, estuvo en San Luis de Potosí. Allí descubrió que César Moro había comenzado a escribir *La tortuga ecuestre*, porque Antonio, el inspirador, se encontraba en esas fechas con el cuerpo militar al que pertenecía en aquella ciudad mexicana. Tenía el grado de teniente. Posteriormente estuvo en México capital hasta 1965. Luego Buenos Aires desde 1965 hasta 1968. A finales de este año viene a Madrid para enseñar en la Universidad y en el Instituto francés. Aquí permaneció dos años. En 1970 pasa a Lisboa para enseñar francés en la Facultad de Letras. Allí se queda seis años. De 1976 a 1979 se instala en Túnez, y en ese mismo año pasa a Abijan donde fue pro-

LA HISTORIA

fesor de español. En la actualidad se encuentra en el Camerún.

Toda su poesía anterior a la etapa peruana está inédita. En Lima, aprovechando la presencia de Enrique Molina, publica su primer libro de poemas *L'Absence à habiter*, unos veinte poemas cortos de ocho o diez líneas. Después va publicando sus libros de poemas y ensayo (sobre Vallejo, Moro, Rubén Darío, etc.) en diversos países por los que pasa. Confiesa que su poesía cada vez se va convirtiendo en más hermética, alejada de la comprensión inmediata, hasta culminar en *Nuit l'orbite* (México) y *Sept toits du toi* que es el final de todo este proceso. Paralelamente había publicado en Buenos Aires un libro de poemas recortados con páginas de la revista *Life*, *Mi life en español*. Otro poema-ensayo recortado es *Darío raro*.

Con André Coyné vamos a recorrer una de las etapas más ricas que vivió el Perú a lo largo de los años cuarenta y cincuenta. Especialmente nos detendremos en aclarar —no más de lo imprescindible— ese rompecabezas vital y bibliográfico que todavía es César Moro.

A fines de 1948, André Coyné llega por vez primera al Perú. Durante un año dispone de una beca de la Universidad de París, con el compromiso de realizar un trabajo sobre un escritor peruano. Él ya había pensado en César Vallejo, «cuya obra ya conocía. Incluso contacté con su viuda, quien llegó a regalarme la primera edición de *Poemas humanos*». Coyné acababa de licenciarse en Filología española, en la Sorbona. El verano de ese mismo año estuvo en España, «era el primer viaje organizado después de la guerra civil, el primer curso para extranjeros que se celebró en Segovia». Recuerda que allí conoció personalmente a Menéndez Pidal, el maestro Rodrigo, Enrique Larreta, Azorín, etc. Entre sus amigos españoles estaban Pilar Vázquez Cuesta y Juan Guerrero Zamora, director este último de una revista, *Raíz*, en donde Coyné publicó uno de sus primeros poemas.

Nada más poner los pies en Lima, conoce a César Moro en la Alianza Francesa. «Acababa de regresar de México por motivos familiares. No quería quedarse en su país, cuyo ambiente le parecía insoportable. Yo

tal vez fui uno de los motivos por los cuales finalmente se quedó y no volvió a salir más del Perú. Moro vivió en México diez años, desde 1938 hasta 1948. Allí trabajó, durante algún tiempo, como secretario del Instituto francés y después como gerente de la Librería francesa. Siempre tuvo pequeños trabajos, nunca una profesión fija. Carecía de títulos universitarios. A su regreso a Lima fueron los franceses de la embajada quienes le facilitaron el ingreso a ciertas instituciones en donde necesitaban profesores de esta lengua. Impartió clases en el colegio militar Leoncio Prado. De ello hay un recuerdo en la novela de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. Vargas Llosa fue uno de sus alumnos. Lo caricaturiza en su novela, creo recordar que con el nombre de Fontana. Es el único profesor civil que aparece allí, del cual se burlan por homosexual. Sin embargo, esos mismos alumnos eran por quien sentían más respeto, no sólo a causa de sus conocimientos, sino por ser ajeno a cualquier tipo de castigo. Paralelamente enseñó en la escuela preparatoria para oficiales de Chorrillos. Allí no tuvo problemas, pues la disciplina militar era todavía más dura. Igualmente trabajó en la escuela universitaria de la Molina, dedicada a la agricultura. Nada más conocerlo nuestra amistad fue inmediata. Hasta podría fechar el día en que se institucionalizó, bajo el auspicio del sol y de la piedra bajando a una playa cerca de Lima, en Miraflores. Tomó en principio el carácter de una pasión con todo lo que puede haber de tremendo y furibundo en ello, pero luego se convirtió en algo no menos apasionado, aunque más profundo y único».

André Coyné comenta que el carácter de Moro era totalmente arbitrario. «De una arbitrariedad ante la cual la gente se rendía. En esos tiempos uno sabía que tenía sus razones, y esa era la Razón. De modo que la vida con él no era nada fácil, pero al mismo tiempo yo estaba voluntariamente. Era un poeta en todo el amplio sentido de la palabra, el ser inesperado con revelaciones continuas. Su obra la escribía para sí sin pensar en su publicación. Yo fui testigo de la que escribió durante esos años. Nos veíamos casi diariamente. En mi casa, o en la de una amiga común, Margot de More. Una señora belga que llegó al Perú siendo esposa del

CÉSAR ANTONIO MOLINA

André Coyné, sin ningún tipo de propósito personal, se ha creado una de las personalidades más inquietas y misteriosas. Calificarlo como uno de los grandes peruanistas e hispanistas, además de poeta surrealista y experimental en ambos idiomas, sería reducir su figura a unos límites que siempre ha pretendido romper. Recorriendo sucintamente su intrincada biografía, nos damos cuenta del permanente inconformismo vital y literario. Coyné siempre ha huido de la burocracia del creador profesional. Más que vivir de la literatura, lo ha hecho *por* la literatura. Su mejor ejemplo lo tuvo en César Moro.

A fines de 1948 llegaba a Perú con apenas 20 años. Allí estuvo frecuentando y participando en todos los círculos intelectuales hasta 1957. Moro hacía un año que falleciera quedándose él con todo su legado. Cualquier otra persona hubiera explotado hasta la saciedad esta herencia artística y literaria, sin embargo Coyné hizo lo justo para homenajear a su amigo y mantener latente su memoria a lo largo de todos estos

vuelta a Lima, y gran parte de los inéditos de México, entre los cuales se encontraba un libro titulado *Pierre des Soleils*. Posteriormente se han ido recopilando.

Abelardo Oquendo y Marcos Lauer abrieron con una selección de Moro su antología *Vuelta a la otra Margen* (Lima, 1970). Siguió la reedición de *La tortuga ecuestre*, realizada por Julio Ortega, a través de su colectivo Palabra de escándalo (Barcelona, 1974). Fue el mismo Ortega quien asimismo proporcionó, con *La tortuga ecuestre y otros textos* (Caracas, 1976), el primer florilegio de monta de todo lo ya publicado de Moro, más un notable inédito: *Biografía peruana o El muro de seda*. Paralelamente, en Lima, Ricardo Silva Santisteban se había puesto a traducir en su integridad *Le Château de Grisou* y los poemas franceses de 1953-1955. Sus traducciones salieron, la primera en la revista *Después* (1975), la segunda, como librito, bajo el título de *Últimos poemas*. El propio Ricardo Silva editó el primer tomo de la *Obra poética* (1980), con un prefacio mío para el que no se me pidió permiso. Contenía los siguientes poemarios: *La tortuga ecuestre*, *Le Château de Grisou*, *Lettre d'Amour*, *Pierre des Soleils*, *Amour à Mort*, *Trafalgar Square*, más los *Últimos poemas*, reproducidos de la edición de 1976, y, como *Cartas*, la serie de misivas amorosas, contemporáneas de *La tortuga*, encabezadas por el poema «Antonio», que descartara en 1957, por considerar prematura su publicación. Las traducciones fueron hechas por Santisteban, Wesphalen, Américo Ferrari y Eleonora Falcó. La historia de ese primer tomo de la *Obra poética* es la siguiente. En 1973 durante un viaje a Lima, Marta Hildebrandt, directora del Instituto Nacional de Cultura del Perú, me encargó que ordenara las *Obras completas* de Moro con vistas a su publicación, una vez traducidas al castellano. De regreso a Europa, reuní el cúmulo de originales que tenía copiados desde 1957 y los mandé a Julio Ortega quien acababa de regresar a Lima procedente de Barcelona. En 1977 Ortega abandonó Perú para irse a enseñar a USA. Silva Santisteban fue el heredero del legajo. En ese lapso de tiempo el INC cambió dos veces de dirección. El segundo de ellos, Francisco Abril de Vivero, ahijado de

DE ANDRES COYNE

pintor Ricardo Grau, se separó y casó con un Moro y ahora es viuda, por segunda vez, de un cuñado de Wesphalen. Cuando llegaba me entregaba un poema. Otras veces me lo dejaba bajo la puerta de mi apartamento. Me los daba no para hablar de su poesía, esto lo detestaba, sino para revisar su francés. A esta etapa pertenece esencialmente el libro que publiqué después de su muerte, *Amour à Mort*. Son poemas mucho más crípticos que los de sus épocas anteriores. La temática es el amor, pero con un lenguaje ya alejado de la realidad inmediata. Con un trabajo sobre el lenguaje que ya no existía en su otra obra. Es muy curioso que, estando tan alejado de Fancia (Margot y yo éramos el único vínculo), su poesía se volviera aún más francesa, y haya vertido en ese juego de palabras casi continuo una nueva experiencia que no existía en su fase surrealista, más cargada de imágenes. Era el medio de reaccionar contra un entorno que no aceptaba. Fue la última fase en que escribió su mejor poesía francesa».

Cuando César Moro muere, el 10 de enero de 1956 (naciera en 1903), Coyne hereda todos sus papeles. «Su madre era una anciana que desconocía su trayectoria literaria. Quedaba sólo un heredero más, su hermano Carlos Quíspez Asín. Carlos era un gran pintor que estudiara en España, en la Academia de San Fernando. Él me dijo que me quedase con todo. Había dos cajones repletos conteniendo cartas, manuscritos, copias a máquina, etc. Organicé todo eso y me di cuenta que lo más fácil de publicar rápidamente eran los poemas en castellano. Para ello tenía que conseguir dinero dado que por aquel entonces no ganaba casi nada, y a los amigos del Moro les sucedía algo por el estilo. Entonces ideé, con Fernando de Szyzsló, organizar una exposición de su obra pictórica. Quedaba muy poco, pues se perdiera del viaje de México a Lima. Antes de caer enfermo, en julio de 1955, tuvo un momento de gran creación pictórica. Cubrió las paredes de su casa de Barranco, con una serie de pasteles sobre papel. Los enmarcamos e hicimos la exposición. Se completaba con otros pequeños dibujos y cuadros de etapas anteriores. Los amigos compraron esencialmente los pasteles y con ese dinero que reuní preparé la edición de *La tortuga ecuestre* y unos cuantos poemas más.

Salió a la luz en Lima, en 1957, o mejor dicho, en 1958, pues cuando yo me marché de allí, en diciembre de 1957, la edición no estaba totalmente finalizada. También reuní los artículos de prosa. Contienen una crítica muy especial, poética, muy interesante. Se publicaron en varias revistas a lo largo de su vida. Gracias a la complicidad de Federico Sward los pude colocar en el Boletín Bibliográfico de San Marcos, del cual saqué una separata que se llamó *Los anteojos de azufre*. Ya en París, con la ayuda de Bernard Noël y otros amigos, edité los poemas franceses que mejor conocía, es decir, los de la última época: *Amour à Mort*, más *Poèmes* (1948-1955) (París, 1957). Un ejemplar llegó a manos del grupo surrealista del momento, pues, encontrándome en Francia, a principios de 1958, me llamó Benjamín Péret, porque quería incluir, como en efecto lo haría, composiciones de ese libro en la antología que estaba preparando para una editorial italiana: *La Poesía Surrealista Francesa*. J.J. Lévêque me pidió que presentase, en marzo de 1960, una muestra de su plástica, debidamente documentada. Lo hice y acudieron personalidades como Octavio Paz y A.P. de Mandriargues, en la Galería Le Soleil dans la Tête, que, para la circunstancia, dedicó además a Moro las primeras páginas del n.º 13 de *Sens Plastique*».

En cuanto a la edición limeña de *La tortuga ecuestre*, Coyne nos relata que no tuvo tiempo a sacarla de la imprenta, pues fue obligado a dejar el Perú para otro destino. El cajón que contenía la mayoría de los ejemplares se extravió, «se salvaron sólo aquellos destinados a los suscriptores, y los pocos que ya habían sido distribuidos en librerías».

En vida, César Moro publicó en México un libro, *Le Château de Grisou* (1943), y una *plaque*, *Lettre d'Amour* (1944), cuya traducción fue realizada por Wesphalen. En Lima da a la luz otra *plaque*, *Trafalgar Square* (1954), que coincidió con la edición del primer poemario de Coyne, *L'Absence à habiter*. «Se encontraba por aquel tiempo, en Lima, el poeta argentino Enrique Molina. Trabajaba en una imprenta y sacó nuestros dos libritos. Quedaba entonces por publicar gran parte de su obra. Toda la época surrealista, es decir, hasta 1938, la época francesa, de la primera

Moro, se interesó personalmente e hizo que dicho tomo saliese».

A Coyne le parece bien la organización de este tomo de la *Obra poética*. También le parece muy positivo que estén todos los textos reunidos. Pero no participa de las opiniones vertidas en el prólogo. «Santisteban ve la poesía de Moro culminar en México y después decaer, precisamente en esa época limeña. A mí me parece todo lo contrario. Las traducciones son de interés variable. Pero, sobre todo, hay toda una fase que quedaba totalmente desconocida. Ésta es la que abarca hasta 1938, hasta el viaje a México. Es propiamente la poesía surrealista de Moro. El editor de este primer tomo de la *Obra poética*, ignoraba que existían dos colecciones ya preparadas por el propio autor: *Couleur de Bas-Rêves Tête de Nègre*, y una colección enorme, sin título, pero que lleva una dedicatoria: «Estos poemas y su sombra consecuente / y su luz consecuente van dedicados / a André Breton / a Paul Eluard / con la infinita admiración / de César Moro». Venía entre dos fechas: 26 de marzo y 9 de junio de 1934; venían luego 14 poemas, varios con ilustraciones a tinta, todos fechados, dos de París, 1933, los demás de Lima, de los primeros meses de 1934. En cuanto al atado, reproducía la misma dedicatoria, sin las fechas, y abarcaba, junto con los 14 poemas del cuaderno II, 23 más, o sea un total de 37 poemas, fechados de marzo de 1930 a diciembre de 1936, de lo que se deduce que Moro no los reunió sino hasta después de esa última fecha. Cuando salió en Lima la *Obra poética*, en París Armando Rojas se lanzó a traducir los sueltos de 1932-1937, que deberían incorporarse en un segundo volumen del INC. Cuando copié *Ces poèmes...*, le informé a Rojas que esa colección recogía parte de los mismos, con muy raras variantes. Al enterarse, él escogió dar prioridad a *Ces poèmes...*, a la vez que a *Couleur de Bas*, colección, en cierta forma, subsidiaria. Últimamente (1982), Wesphalen costeó en Lisboa (en donde estuvo hasta hace poco de agregado cultural), una preciosa edición del original francés de *Couleur de Bas*. La colección de poemas que llevan la dedicatoria están en poder de Julia Castillo y Javier Ruiz

quienes los publicarán en Libros Maina de Ediciones La Misma, con la versión castellana de Armando Rojas. Esto será una gran sorpresa. Es un libro enorme y de una gran calidad. Es poesía surrealista de la mejor, no sólo de Moro, sino de todos los surrealistas. A parte de esto quedan otros poemas y escritos sueltos de diferentes años. Mercedes Monmany, en la colección de poesía para bibliófilos, Cuadernillos de Madrid, publicará cuatro poemas pertenecientes al manuscrito original de *La tortuga ecuestre* que Moro descartó».

Volviendo al legado de César Moro, le pregunto a Coyné por la correspondencia que, de seguro, sería muy copiosa. «Wesphalen ha publicado parte, un librito con cartas traducidas. No sé por qué no incorporó también el texto francés. Moro lo escribía de forma muy original. Lo que sí desaparecieron, no sé si decir por culpa mía o por ser fiel a sus deseos, las cartas de sus amigos mexicanos a Moro. Habían hecho el pacto de que a la muerte de cada uno de ellos se quemarían las cartas. Entonces yo quemé la correspondencia de Xavier Villaurrutia. Lo hice bajo la emoción del instante y tras las cartas que me enviaron desde México para recordármelo. Su correspondencia había sido fundamentalmente con Villaurrutia, Agustín Lazo y la pintora española, ex-mujer de Benjamín Péret, Remedios Barró. Estos eran sus tres correspondientes. Yo leyerá las cartas de Villaurrutia, según iban llegando, y me parecían muy interesantes. Hoy no lo haría».

Coyné me confiesa tener todavía gran parte de los manuscritos en su casa del sur de Francia. Otros que ya había transcrito se los dejó a Margot More que, según sus últimas noticias, los donó a la Biblioteca Nacional de Lima.

Alfredo Quispe Asín era el verdadero nombre de César Moro. «La cuestión del nombre había sido para él una tortura, que llegó a convertirse en obsesión. En carta del 6-9-1923, le decía a su hermano que había encontrado otro, César Moro: "No sé que te parecerá el nombre; a mí me suena bien, es eufónico. Conste de que no es de mi invención y esto me friega. Lo encontré en un libro de Ramón Gómez de la Serna. Felizmente no es un personaje importante ni interesante. Lo más que le sucede es tener un caballo de frisa que gana

primera gran etapa de su creación", en la que hay que incluir los años de su primer regreso a Lima, entre 1934 y 1938. Con otro ritmo y una imaginaria más recargada, en un clima más ortodoxamente surrealista, se anticipan a algunos de los rasgos que marcarán el período ulterior, especialmente cuando empieza a jugar con los vocablos y las expresiones del francés, lo que ya los hace difíciles de traducir, muy lejos, por lo tanto, de la poesía de tipo creacionista, para la cual lo profundo de la poesía era lo que tenía de traducible».

André Coyné coincide también en señalar los años de 1932 y 1933 como los de la máxima integración de Moro en el círculo de Breton. «Sin embargo no fue un asistente particularmente asiduo, ya que siempre preservó la independencia de sus gestos. Tenía amistades, tanto en el medio *ruso blanco* en el cual vivió su amor más intenso (con un ex-cadete de la guardia del Zar: Lev, quien, en París, se había convertido en músico. Hasta su muerte, junto a otros retratos, Moro siempre tuvo en su cabecera, amén de una foto de Antonio, el destinatario mexicano de *La tortuga ecuestre*, un viejo cliché sacado en la Academia Militar de San Petersburgo, poco antes de la Revolución de Octubre, en el que aparece Lev en medio de sus compañeros de promoción), como con artistas ajenos al ámbito surrealista. No toleraba, además, todos los días la seriedad con que los surrealistas solían discutir su posición ante cualquier acontecimiento. En los números 5-6, de mayo de 1933, de *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*, salió *Renommé de l'amour*, el único poema —creo— que Moro publicó, estando todavía en París. Su nombre ya había aparecido en la anterior entrega de la revista, entre los participantes en una serie de tres sesiones celebradas por el grupo, con fines de investigación experimental acerca del conocimiento irracional del objeto. Cabe, además, la posibilidad de que Moro haya colaborado en esta publicación con una u otra traducción, que habría que identificar».

Coyné sigue pensando que Eluard extravió varios originales de Moro. «Él me lo contó. Yo más tarde descubrí una carta de Eluard en donde se refería a estos poemas muy elogiosamente. Le comunicaba que Breton se quedara con parte de ellos. La carta estaba es-

más amplio conocimiento del mundo. Por ejemplo, cuando estaba en París, en el Louvre solamente iba a ver a los primitivos. Quería volver a Francia, al final de su vida, solamente para ver aquellas cosas que se había prohibido. De pronto descubrió a Proust. Sintió al surrealismo como un corsé del que había que deshacerse. Su poeta preferido, en los últimos tiempos, era Reverdy, al punto que publicó en la revista *Las Moradas*, una pequeña antología que le ayudé a traducir. Durante mucho tiempo fue lo único en castellano de este escritor. Posteriormente Julio Ortega lo recogió en *Versiones del surrealismo*. Reverdy le contestó a Moro una carta de agradecimiento que él conservaba piadosamente. Siguió admirando mucho a Breton a pesar de la separación. De entre los poetas en español, admiraba mucho a Xavier Villaurrutia».

De todos es conocida la falta de interés que Moro siempre tuvo por la literatura española. Coyné nos la ratifica una vez más. «Nunca pudo leer *El Quijote*, pero admiraba otras obras menos conocidas como *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, parte de la obra de Calderón, y, por supuesto, San Juan de la Cruz. No le interesaba nada Quevedo, para él *Los sueños* fueron una gran decepción al esperar con ese título una obra surrealista. Entre los autores contemporáneos, sentía una gran admiración por Valle Inclán, al cual me convirtió».

Al comentarle mi estancia en Lima, hace un año, André Coyné me asegura que la que yo he conocido en nada se parece a la que él vivió durante los años cuarenta y cincuenta. «La Lima que me encontré por vez primera tendría un millón y medio de habitantes. Era una ciudad humana, donde el centro histórico todavía era el verdadero ombligo de la capital. A ciertas horas del día la calle principal, Jirón de la Unión, se cerraba al tráfico y uno se podía encontrar a veces con todos sus amigos sin tener que buscarlos. Este espacio precioso era un lugar de paso y reunión. Pero en los últimos años de mi estancia fue desapareciendo conforme las casas del centro se fueron demoliendo y sustituyendo por horribles edificios nuevos. El ambiente cultural por aquellos años era bastante reducido. Seguía existiendo la Peña Pancho Fierro de Alicia Bustaman-

CONTADA POR CESAR

el Derby en Londres. Además es un burgués».

La mayor parte de la obra de Moro fue escrita en francés. ¿Cómo se produjo la elección de este idioma? Coyné nos recuerda que se llevó a cabo en París en contacto con los surrealistas. «Igualmente Moro antes de convertirse en poeta se había dedicado a la pintura. Tenía una gran obra en Lima e hizo exposiciones en París y Bruselas. Eligió el francés al mismo tiempo que eligió ser poeta, cuando ingresó en el grupo surrealista francés. En París estuvo desde el año 1925, pero no se integró en este movimiento hasta el 1928. En la capital de Francia permaneció hasta fines de 1933. Cuando recordaba esos años sentía no haberse encontrado nunca con Artaud, y los llamados Cinco que entonces capitaneaban el grupo —además de Breton, Aragón, Eluard, Péret y Unik— rompieron con Artaud y simultáneamente con Soupault. Quien introdujo a Moro entre los surrealistas fue Alina de Silva, a la que Breton y sus amigos que frecuentaban los cabarets dedicaban un particular aprecio. Moro quedó cautivado. El surrealismo era, antes que todo, una empresa de liberación del lenguaje. Al *ingresar*, cabe repetir que estaba sin duda alguna predispuerto, Moro conjuntamente admitió su condición nata de poeta, que hasta la fecha pospusiera a sus ambiciones plásticas. Entre tanto, el francés se le había vuelto familiar: lo hablaba hasta con sus amigos del mundo hispánico y sólo leía libros de ese idioma o traducidos a él. Cuando empezó a oír la *voz surrealista*, empezó a oírlo en francés, y fue así como, al mismo tiempo que se aceptaba como poeta, se convertía en poeta francés. Comprobamos la total diferencia entre su caso y el de Huidobro o Larrea, y vemos hasta qué punto agitan un falso problema quienes consideran un *problema* la elección que hizo Moro del francés como su primera lengua poética. Dicha elección no cerraba con todo la posibilidad de que el español aún irrumpiera bajo su pluma en función de lengua segunda, como, de hecho, sucedió, años después, al darse el portento de *La tortuga*. Los años 1932 y 1933, los dos últimos parisinos de Moro, son los que han dejado la mayor cantidad de poemas. Muchas veces más largos que los que escribiría a partir de México, dichos poemas caracterizan lo que denominé "la

crita desde el Grand Hotel du Mont Blanc de Passy, en Alta Saboya. Esta carta corresponde probablemente al *viaje* de Eluard de que me hablaba Moro. ¿Eluard perdió, de veras, el manuscrito, o lo entregó a su vuelta al Sr. Laporte (de los *Cahiers Libres*)? Esto sigue siendo todavía un misterio que seguramente jamás se llegará a aclarar».

Políticamente, Moro pasó de cierto militanteismo al desinterés más absoluto. Coyné comenta que, durante la etapa surrealista, participó en las luchas políticas al lado de los trosquistas, en los años treinta. «Hay dos muestras de su actividad política de aquellos años. Como extranjero, se veía impedido de firmar los *tracts* sucesivamente suscritos por el grupo. Con todo, a él se debió que uno de los más sonados, el titulado *La movilización contra la guerra no es la paz*, de mediados de 1933, llevara una addenda, en tinta roja, que lo destacaba, donde se condenaba vehementemente la abominable sentencia que (acababa) de afectar a los marineros de los cruceros peruanos *Almirante Grau* y *Coronel Bolognesi*, levantados para protestar contra la mala alimentación y los excesos de la disciplina. El resultado fuera 8 condenados a muerte y ejecutados en el acto, y otros muchos condenados a diversas penas de prisión por la Corte Marcial del dictador Sánchez Cerro, que, para el efecto, había restablecido la pena de muerte. Moro rompió con la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios solidarizándose con Breton. Moro siempre mostró una actitud anárquica que disgustaba a los comunistas. Si él se fue a México, en 1938, es porque se sentía perseguido y amenazado por sus actividades ligadas a estos grupos. Pero durante la etapa que yo le conocí, no le interesaba nada la política. Soñaba con un Perú que hubiera tenido como presidente, al que fuera derrocado en 1948, el Presidente Bustamante. El decía que éste era un presidente para un país como Suiza».

En México, César Moro, se separó ya totalmente del surrealismo. Coyné lo atribuye a la frecuentación de otras amistades del grupo de la revista *Contemporáneos*. «Ex-contemporáneos porque ya la revista desapareciera, lo que salía entonces era *El hijo pródigo*. Se dió cuenta que el surrealismo le impedía tener un

te, la cuñada de José María Arguedas. Pero toda la gente que viviera los grandes días de la Peña, decía que ya no era lo mismo. De vez en cuando iba con Moro a pesar de que él detestaba a la mayoría de la gente que asistía... La generación de poetas nuevos se dispersa. Jorge Eduardo Eielson ya había salido para Francia e Italia. Javier Solaguren estaba en Suecia. Sebastián Salazar Bondy se encontraba en la Argentina, regresaría después, pero Moro no congeniaba con él. Del lado pictórico estaba Szyzlo, casi exclusivamente. Había unas personalidades dispersas, pero no existía un verdadero ambiente. Moro vivía muy solitario. Después de la marcha de Wesphalen, en realidad, solamente nos veía a Margot y a mí. De pronto, algún sábado, había reuniones de los antiguos colaboradores de *Las Moradas*, el filósofo Carlos Cueto, Enrique Solari, Luis Felipe Alarco, etc. Hubo la tentativa de suplemento literario en una revista que se llamaba *Idea*. Una gente joven que quiso hacer una página de tipo surrealista, *La pistola de señales*. Fueron a ver a Moro, pero él no los aguantó. No tenía ánimo de hacer nuevas amistades. La única nueva que creó fue la de Enrique Molina. Sin embargo, en su lecho mortuario, en la clínica, conoció al que sería gran poeta de la siguiente generación, Carlos Germán Belli. La madre de Belli trabajaba allí. Enterada del ingreso de Moro, me pidió si su hijo podía verlo. Moro, curiosamente, accedió. En ese momento parece como si fuese la transmisión del testigo de una generación a otra. A la muerte de Moro, fue él quien publicó en la prensa el único artículo sensato. Por otra parte, la poesía de Belli no tiene nada que ver con la de Moro».

En cuanto a sus predilecciones por escritores peruanos, Coyné destaca la que sentía por José María Eguren. «Preparó una pequeña antología de este poeta, en Méjico, para *El hijo pródigo*. Por Eguren era devoción. No sentía lo mismo por Vallejo. El libro que no criticaba de todo era *Los Heraldos negros*. Tachaba su poesía de miserabilista, sobre todo la de los *Poemas humanos*. Se burlaba mucho de mí por el trabajo que le dedicaba».

Precisamente, por culpa de Vallejo, Coyné sostuvo con Juan Larrea una de las más enconadas polémicas.

«Conocí a Larrea en el año 1951, cuando se celebró el 1.º Congreso de peruanistas. Coincidió con el centenario de la Universidad de San Marcos de Lima. Después supe que se había instalado en Córdoba (Argentina) en donde dirigía las actividades del Aula Vallejo. Centro al que agregó una revista del mismo nombre. A finales de los años 50, organizó unas jornadas vallejianas internacionales a las cuales parece que me convidó, pero cuya invitación no me llegó dado que ya había dejado Lima y no recuerdo dónde me encontraba. Quizá en Brasil o en Indochina. En cambio, cuando organizó sus segundas jornadas yo estaba en Argentina. Era el 1967. Habíamos reanudado nuestra incipiente amistad, lo visité dos veces en Córdoba, y me invitó especialmente a participar. En uno de esos encuentros me había regalado su *teleología* de la cultura, en donde se encuentra toda la trayectoria de su pensamiento. Simultáneamente me había anunciado que iba a reeditar, con otros textos, su *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. Es por eso que escogí como tema de mi charla, en esas jornadas vallejianas, *Vallejo y el surrealismo*. No quería desvalorizar ni a Vallejo ni al surrealismo, sino que deseaba oponer dos tipos de poesía ya que precisamente mi amistad con Moro por una parte, y por otra mis sucesivos estudios de Vallejo, me ofrecían una amplia visión neutral. Mi ponencia escandalizó a Larrea, no quiso discutirla, y después de las jornadas se puso a contestarla sin haberla publicado en las Actas del congreso. Larrea tenía un Vallejo particular. Su Vallejo incluso se oponía al de su viuda. Ya se habían peleado los dos muchas veces, e incluso se insultaron. Parecía como si él también fuese su viudo. El Vallejo de Larrea está unido al larreísmo, toda una doctrina sobre el Nuevo Mundo. Esas tierras descubiertas por España pero desligadas ya de Europa, de una Europa decadente y moribunda. Su Nuevo Mundo era la promesa de una civilización neo-múndica, cuyas señales Larrea — no sé cómo — ya encontraba en América. Yo no creo en el advenimiento de una nueva civilización en el Nuevo Mundo, me parece más bien que ambas palabras han sido una trampa histórica. De todos modos su Vallejo lo incluía en su propio modo de pensar, en su propia ideología. Entonces para él el surrealismo era

era el mismo tipo de intimidad. A veces sólo se veían los fines de semana, en esos sábados de Wesphalen que entonces dirigía la revista *Las Moradas*. Moro colaboraba en ella pero disenta en ciertos aspectos. Él hubiera soñado con una revista únicamente de poesía, comprometida. *Las Moradas* abarcaba un poco todos los campos de la investigación literaria y de la cultura en general. Moro incluso llegó a entrar en polémica con varios de sus colaboradores. Con el pretexto de su revista, Wesphalen tenía en su casa, todos los sábados, una tertulia. Acababa después en un *chifa* (los restaurantes chinos tradicionales de la calle Capón), a altas horas de la madrugada. Luego cada uno se iba a su casa. Moro no quería. Se quedaba en la calle. Eran horas tremendas en las que se desencadenaba en él una angustia terrible que lo llevaba a veces a cometer tonterías, a meterse con cualquier gente, a insultar a los propios amigos que no podían hacer nada por él. Cuando conocí a Wesphalen, parecía haber renunciado a la poesía. En *Las Moradas* solamente publicaba unas notas críticas y, a veces, notas críticas sobre los artículos de sus colaboradores. Tenía una lucidez fantástica, pero no se refería jamás a su poesía cuyos dos únicos libros hacía ya mucho tiempo, estaban agotados. Son los que en México se recogieron bajo el título genérico de *Otra imagen deleznable*. Desde entonces no volvió a escribir más. Hace poco ha vuelto a publicar unas *plaquettes*, entre poéticas y sentenciosas, muy bellas, que, de todos modos, no van mucho más allá de sus dos libros primitivos de los años 30, cuando contaba 20 ó 25 años. Wesphalen compartió el surrealismo de Moro, cuando éste regresó a Lima, en 1934. Entonces se conocieron, pues cuando Moro salió del Perú por primera vez, en 1925, Wesphalen era un niño. No creo que el surrealismo de Moro influyese en la poesía de Wesphalen. Este prácticamente ya tenía hecha su obra. La poesía de Wesphalen es surrealista pero está menos supeditada a la metáfora. Cuando Moro se fue a México, en 1938, pensaron crear una especie de revista u hoja común que cada uno dirigiría desde ambas capitales. Hubo un número de *El uso de la palabra*, pero nada más. Eran varias hojas, pero no siguió. Después cada uno evolucionó por su cuenta y más adelante fue

MORO

una etapa que mostraba el último esplendor de Europa, pero al mismo tiempo su decadencia definitiva. Yo traté de oponer simplemente dos poesías y demostrar cómo correspondían diferentemente, pero cada cual a su modo, a la problemática de su tiempo. Para Larrea, Vallejo era el Dante de este siglo. Para mí, no, por la sencilla razón de que este siglo no puede tener un Dante. Estamos, creo, ahora, en una época final. Podemos entrar en polémica para dilucidar lo que significa ese final, pero creo que todos estamos de acuerdo en que algo finaliza. Este finalizar puede ser algo total, o parcial, no voy a entrar en lo que yo personalmente creo, pero lo característico de esta segunda parte del siglo es precisamente que las voces poéticas que nacen, nacen un poco al azar. Pero creo que en la época de entreguerras (las detonantes de este fin que se está preparando) hubo unos cuantos poetas representativos, pero cada uno por su lado. No hay un Dante, sino varios fragmentos de Dante. Vallejo es uno de ellos. Tal vez el que se corresponde con el aspecto existencial del hombre tanto como de su voluntad imposible de redimirse como hombre individual, política y socialmente. Pero la poesía surrealista es otro de los testigos de ese tiempo. Su capacidad de maravilla y humorismo. Pero hay otros poetas capitales como Pound que es quien resume precisamente toda la cultura que va a finalizar. Hay un poeta como Pessoa que por sí solo es todo un mundo y toda una literatura. Todos estos poetas juntos (quizá alguno más) forman el Dante de nuestro tiempo. El fondo de mi disputa con él era esto. Yo nunca quise minorizar la importancia de César Vallejo, sino que lo quise colocar siempre dentro de una pléyade de poetas representativos de este mundo que estamos viviendo, o cuyas postrimerías estamos viviendo. Para Larrea no sólo Vallejo era el mejor, sino diferente a todos. Moro para Larrea era un poeta menor. Solamente veía como precursor de Vallejo a Rubén Darío».

A través de Moro, Coyné conoció a otro de los grandes poetas peruanos, Emilio Adolfo Wesphalen. «Ellos fueron amigos de todos los días durante el período en que Moro vivió en el Perú, de 1934 a 1938. Cuando regresó a Lima, en el 48, cada uno evolucionará por su lado. Seguían siendo muy amigos, pero no

cuando Wesphalen creó *Las Moradas*. Wesphalen tenía grandes conocimientos idiomáticos, pero no había salido todavía de Lima. Esto le causaba un profundo malestar. Entonces ganó un concurso para las Naciones Unidas y se fue del Perú a finales del 1949. El no regresó sino después de la muerte de Moro y sólo por unas semanas. Por lo tanto en los últimos años ellos no se vieron».

Ahora con André Coyné recuerdo al recientemente fallecido Martín Adán, autor de ese extraordinario libro-poema dedicado a Machu Picchu, *La mano desasida*. «Se encontraba ya, por aquellas fechas, recluido en un psiquiátrico. Moro me lo presentó precisamente en el Larco Herrera (único hospital dedicado a las enfermedades mentales). Moro del 1934 al 1938 había trabajado allí con algunos pacientes organizando un pequeño museo con los textos y pinturas de los internos. Nada más regresar había vuelto a encargarse de esto. De modo que frecuentaba el lugar. En una visita, acompañándole, fue como le conocí. Se acercó a Moro a saludarlo y se me presentó no como Martín Adán, sino con su verdadero nombre, Rafael de la Fuente. Después lo vi muy poco, nos cruzamos en alguna noche. El salía muy poco del hospital. Cuando lo hacía iba a casa de unas tías que se encontraba en pleno centro de Lima, a un paso de la Plaza San Martín. Allí vivía unas cuantas semanas emborrachándose. Uno lo encontraba por las calles arrastrándose, metiéndose en los cafetines y saliendo de allí con cualquier ser ocasional que le causaba luego grandes desperfectos físicos y materiales. Lo vi por última vez —Moro ya había muerto— en una exposición. Estaba totalmente deshecho, sucio, babeando, todo el mundo le rehuía. Era de familia rica y fue él quien eligió vivir en el Larco Herrera. Pagaba una pensión especial y disponía de un pabellón separado. Lo extraordinario es que debía pasar épocas lúcidas para poder seguir escribiendo esa poesía al mismo tiempo barroca, demente, pero también muy dominada. Por aquel entonces se decía que dejara la poesía pero, sin embargo, gran parte de su obra la escribió después».

Al interrogar a Coyné sobre el posible componente

indigenista de cada uno de los poetas que hemos venido mencionando, me responde que la mayoría de ellos eran totalmente opuestos a estas ideas, debido fundamentalmente a sus educaciones. «Moro quizá participaba con mayor intensidad en esta negativa a pesar de ser amigo de Arguedas. Mantenían cierta distancia. Moro escribió contra el indigenismo, no tanto contra el literario como contra el pictórico, a pesar de ser amigo de Alicia Bustamante que cultivaba esta rama de la pintura. Hay que distinguir entre las amistades y las elecciones estéticas».

Uno de los pocos españoles que frecuentaban el mundo intelectual limeño era Corpus Barga. Coyné también lo conoció y frecuentó, dado que casi toda su familia era francesa. Su mujer lo era y sus hijos hablaban el idioma materno a la perfección. «Era el único escritor republicano que se había refugiado en este país. Todos los demás estaban en México o la Argentina. Prácticamente la literatura española contemporánea, para él, se reducía única y exclusivamente a Lorca» ■

LEÓN FELIPE:



Paco Quirós

REIVINDICACION DE U

MIGUEL GALINDO ARTÉS

Una de las figuras literarias que más calaron en nuestras letras, no exenta de paralelismo fuera de nuestra nacionalidad, fue la del Caminante. El hombre sin lugar, desplazado, disidente, bohemio. En este sentido los escritores exhuman a Don Quijote, quien junto al caminante zaratústreo destella semejanza. Ambos representan, por un lado, la fusión de la teoría y la praxis, esto es, el acto puro; en palabras de León Felipe:

«Allí donde esté la imaginación ha de estar la voluntad en seguida:
con la espada,
con la carne,
con la vida,
con el sacrificio,
con el ridículo,
con la pantomima,
con el heroísmo,
con la muerte...» (1)

de este modo no sólo conseguimos hacer *carne el ideal*, que es la primera condición para que lo que era una simple *verdad* del lenguaje, (o su traición) operando en los intestinos del sujeto, desemboque *entonces en la gran metáfora social* (2).

Pero, por otro lado, el *ser* del caminante apunta en otra dirección; ofrece un sentido de misión, de *oficio* para toda una vida. Se dan así la mano la Filosofía de la Vida (Nietzsche) y el sentido de misión krausista, ofreciendo una posibilidad al yo *alienado*, desplazado que no encuentra un lugar en las relaciones impuestas por las estructuras agrarias (cacique/campesinado) y las industriales (capital/obrero).

En León Felipe vamos a encontrar la más radical realización de los conocidos versos de A. Machado «Caminante no hay camino...» como se observa ya en el título de sus dos primeros libros: *Versos y oraciones de caminante*. Entre ambos libros una década de diferencia (1919-1929) y un proceso que va del YO elocutivo al NOSOTROS. Distancia que media entre una

sociedad rural (España) y la cosmópolis urbana (Nueva York-París). Del intimismo neorromántico, popular y provinciano del primer libro se observa el paso al nosotros solidario, voluntarista y urbano del segundo. La salida a esta irreversible contradicción se buscará desde la literatura, con el lenguaje, inclinando de este modo la balanza del lado voluntarista: el sermón, la arena, el mito o el profeta. O bien se da nueva vida a los mitos —Prometeo, Edipo, Sísifo, Pegaso; o bien se les crea en el lenguaje— Zaratustra, Maldoror, Altazor (en la misma línea Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, etc...). Un alter ego heroico en el que el poeta se proyecta y con al que se enfrenta el mundo, lo desafía y lo desprecia. Seres dinámicos, vitalistas, rompedores; luminosos o tenebrosos; medianoche y mediodía. Todos ellos, sin embargo, responden al heroísmo necesario para vivir lo moderno, como señala Benjamin a propósito de Baudelaire.

Veamos el curioso paralelismo entre el mito leonfelipiano, Prometeo, y el héroe de Vicente Huidobro, Altazor, cómo se expresan, qué buscan, a qué responden.

LF, valiéndose del discurso poético, pretendió *revelar* el papel del Hombre en la sociedad industrial descubierta en Estados Unidos, en Nueva York. Para su construcción se valdrá de la técnica cinematográfica con la que parabólicamente nos presentará el nacimiento del hombre a la *modernidad* (entiéndase la urbe cosmopolita) y lo que ésta hace de él.

Huidobro, menos didáctico, más nitzscheano, arranca ya de una toma de conciencia clara y sitúa a su héroe con la decisión tomada, atrapado por una moral dogmática que limita y constriñe la Vida, y por la gran urbe: París. En los dos, pues, será la ciudad (Nueva York/París) el escenario sobre el que construye su alegoría. Prometeo simboliza en LF el idealismo rebelde que se arriesga a ser castigado por salvar a la humanidad, por ello se eleva hasta los dioses para robarles el fuego sagrado. Por su parte Altazor, en el poeta chileno, símbolo de lo terrenal, de la materia *corrupta*, se hunde derrotado sujeto a su paracaídas. Si el primero se eleva en busca de la luz, éste desciende a los abismos persiguiendo en las sombras, en la oscuridad, una

remota esperanza: «Acaso encuentres una luz sin noche / Perdida en las grietas de los precipicios» (3). En sendas actitudes se revela el heroísmo irracional e inconformista ante una sociedad que oprime la imaginación y el cuerpo, la fantasía y el deseo a las leyes *racionales* del mercado. Ante ello: la huida, hacia arriba o hacia abajo en una búsqueda desesperada de la luz, más allá del bien y del mal, esto es, el paraíso o el reino de Cortázar.

La Voz, la Poesía, tanto en la subida como en la caída ha de servir de fuego increpante, de llama incendiaria —símbolos de la rebeldía luminica que los devora—. En el poeta zamorano al servicio de la denuncia que propicie el despertar del hombre:

¿Más alto?... ¿Quién ha dicho más alto?
Desgarraré mi voz porque alguien no ha oído bien.
Encenderé la estopa sorda de mi grito, [bien.
reventaré mi voz, esta voz (la mía, la tuya) (4)

Huidobro, por una parte, exhortará al hombre para que descienda:

Cae...
Cae y quema al pasar los astros y los mares
Quema el viento con tu voz

y por otra dirige sus imprecaciones *blasfemas* a la Nada:

Desafiaré al vacío
Sacudiré la nada en blasfemias y gritos
hasta que caiga un rayo de castigo ansiado
trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso (5).

Huidobro-Altazor significa así el final de la razón, de los ideales, la *tragedia* del hombre a medio camino entre el ser y el no ser. LF, más optimista, apunta al despertar de los hombres para propiciar una transformación, una modificación de la realidad y conseguir así la *salvación*; ésta, si embargo, no debe entenderse transcendentamente sino en toda su terrenalidad. Es el *infierno* del hombre gobernado por *estrellas dictadoras* (6).

La diferencia de actitud entre uno y otro obedece a los diversos momentos de composición: Altazor data de 1919 con el título *Voyage en Parachute; Drop a Star* de LF fue escrito durante la República, quince años después y es la aportación al *compromiso* social y revolucionario de estos momentos. El primero por tanto es el descenso tras la primera guerra mundial, el segundo el ascenso de una sociedad cualitativamente más justa.

Siguiendo este camino emprendido en 1933, la voz de LF va a cobrar unas tonalidades proféticas conforme se van desarrollando los acontecimientos que llevan directamente a nuestra tragedia:

Pero no se acabará entonces (refrenad la alegría)
se irá haciendo más grande la tragedia del mundo.
¡Y más heroica también! (7).

Efectivamente, en esa búsqueda de llevar la luz de sus palabras —*reveladas*— a los españoles para propiciar la transformación *del gusano en mariposa*, su

poesía se incardinará con la poesía *comprometida* de los años treinta. Sólo que su lenguaje, su formalización, siempre parabólico, preñado de un enorme simbolismo mítico (pagano/bíblico) nos devuelve una figura equívoca, crepuscular, imbuida de una fuerte religiosidad entre agónica y esperanzada. No podía ser menos si tenemos en cuenta la determinante educación religiosa que recibió acentuada por la lectura de la Biblia durante los tres años que estuvo encarcelado. Por ello sus palabras remiten a este orbe, pero una lectura profana, achacable al laicismo burgués que se venía extendiendo por el occidente europeo, también es posible. Su lucha por tanto oscila entre estos dos polos: protestantismo bíblico y racionalidad pagana. La túnica del profeta es la que mejor le cuadró al estallar la guerra civil. Con ella se aleja al génesis de los sistemas ideológicos en conflicto: el religioso feudal —Cristo, Job, Jonás, y el laico-burgués— D. Quijote, Edipo, Prometeo; resignación y rebeldía de quien no pudo ver una realidad limpiamente ética, sin la explotación capitalista y las cadenas fascistas.

Durante el exilio se convierte en el portavoz de la *España peregrina*, en el *guía de la diáspora republicana*. Su voz, en una sociedad muy semejante a la española, Méjico, alcanza mayor intensidad expresiva. Dirige sus ataques contra los culpables de la sangre derramada, los representantes de las *Estrellas dictadoras*. El grito y la blasfemia serán las nuevas tonalidades que sustituyen al llanto y a la impotencia de haber asistido a la abominable creación humana que tuvo como escenario la tierra de Alvargonzález. Con esta nueva plasmación lanzará al mundo su oferta:

Toda la sangre de España
por una gota de luz (8).

Y la nueva profecía del futuro anunciada también por el gran poeta vasco que fue Juan Larrea:

Hispanidad será este espíritu que saldrá de la
[sangre
y la tumba de España...
para escribir... un Evangelio nuevo. (9)

Este acendrado nacionalismo español fue el que le llevó a venir a España desde Panamá en Septiembre de

SOBRE 'LA CANCION DEL P

Paco Quirosa



NA VOZ

1936 y el que le hace plasmar estas palabras en su último libro *¡Oh, este viejo y roto violín!* (1965):

Quiero dejarles aquí, a ellas y a aquel pueblo de Almonacid de Zurita... a toda España, este mi último poema. La última piedra de mi zurrón de viejo pastor trashumante:
¡Perdón!

Mas como no podía ser menos el poema lo concluye como sigue:

Yo que en este mundo no he servido después de ochenta años para nada... acaso sirva ahora todavía, como David, para lanzar con la honda una de estas piedras, pequeñas y ligeras, de mi zurrón —la más dura, la más pedernal... Tú, piedra aventurera, y dar justo, justo con ella
en la frente misma de Goliath. (10)

Entre revolucionario y místico, juglar y clérigo, blasfemo y humilde, esta recia personalidad española ha dejado escritos los más encendidos gestos para la reconciliación entre los hombres y remordimiento de Dios, como dijo de él Alfonso Reyes.

FRANCISCO LINARES

«Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres dijeron un responso todos, con su *requiem eternam* por el ánimo del difunto cuyas eran aquellas carnes».

Francisco de Quevedo (*La vida del Buscón*) Libro II.

«Pasó por todos los grados de pícaro hasta que se graduó de maestro en las almadras de Zahara, donde es el *finibusterre* de la picaresca».

Cervantes. *La ilustre fregona*.

Hace ya más de dos años, el escritor gaditano Fernando Quiñones publicó una novela titulada *La canción del pirata*, con un subtítulo más descriptivo y, sin duda, más parecido al que le hubiera dado cualquier autor español del XVII: *Vida y embarques del bribón Cantueso*. Quienes fiados del buen hacer de su autor, navegamos por los mares que nos abren sus páginas y, alborzados, comentamos entre nosotros el éxito de la aventura, creemos que, lejos ya el momento de la recensión y el comentario obligado y a la espera de que la crítica junto con el tiempo vaya perfilando una apreciación más profunda, es oportuno hacer algunas consideraciones sobre su arte narrativo. Fruto de unas relaciones carnales ilegítimas, Juan Cantueso nace y recibe su primer aprendizaje en el ambiente de la almadra. El lugar de llegada de todo pícaro que se precie de tal es de donde parte nuestro protagonista en su andadura, del mismo modo que el autor Fernando Quiñones tiene como privilegiado punto de referencia esa manera de fabular propia de la literatura del Siglo de Oro que tanto significó en la conformación de lo que hoy conocemos por novela. Y decimos sólo como privilegiada referencia porque después del pícaro, y por propia dinámica histórica, la narración novelesca ha seguido otras orientaciones y derroteros —memoria personal, viajes y costumbres, guerras y aventuras, etc.— que se cruzan aquí en una novela que se nos presenta novedosa y a la vez de sabor antiguo. En los términos de esta para-

doja así como el eficaz tratamiento de las figuras de la narración y el lenguaje está su gran valor y es a lo que vamos a dedicar las líneas que siguen.

Suele haber en la vida de muchos hombres un hecho fortuito o rasgo de carácter ocasional que hace palidecer todos los demás y en un momento marca su destino dotándolo de una faz definitiva que le hace ser percibido por sus semejantes como persona unidimensional. La rememoración de Juan Cantueso tiene mucho de intento desesperado de arrojar un lastre de esta clase y dejar sentado que él no es *La Fiera*, que no tuvo nada que ver en los abominables delitos del pastelero de Puerto Chico. Pero, sea o no culpable, el suceso que pretende borrar de su biografía y que por necesidades de la intriga y fidelidad a la historia es presentado con más detalle sólo al final, provoca en primer lugar el interés de su interlocutor por la trayectoria de su vida y, después, su propia estrategia de la narración. De manera paralela a como la profecía de la Madre Oscura está presente desde el comienzo de su vida real, la amenaza de una muerte inminente pesa sobre él desde el comienzo de la narración de esa vida. Muerte que llegó a apeteecer en el momento de máxima desazón vital pero cuyo final detuvo para servir, inconsciente, al arte, y también a la antropofagia. Quiere dejar las cosas en su sitio y no tiene empacho en contar con sinceridad detalladamente sus homicidios para así hacer más creíble su afirmación de que la masa hojaldrada no debe ser nunca sitio para un cadáver.

El hecho de que narre su vida es, por tanto, la inminente constatación de que él ha sido mucho más que el mero soporte de acciones descalificantes, de que posee un valor como persona. Poco valor, es verdad, en un mundo regido por unas leyes que no se aciertan del todo a controlar, pero pleno valor intrínseco en cuanto se ha debatido y afirmado en ese mundo que, como realidad que ha ido aprehendiendo su conciencia, se conforma verbalmente desde su único e intransferible punto de vista.

Son cuarenta y tres años vividos bajo el signo del viaje y de la aventura. Aunque el novelista distribuye los capítulos de una manera equilibrada con respecto al transcurso de esos años, los primeros capítulos son más cortos en extensión y, por tanto, la narración pasa

- (1) «El poeta prometido» en el *El Payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, M. Visor, 1981, p. 19.
- (2) *Ibidem*.
- (3) *Altazor. Temblor de cielo*, ed. de René de Costa. M. Cátedra, 1981, p. 62.
- (4) Canto I «Un perro negro duerme sobre la luz», en *Drop a Star*, ed. de J. Paulino, M. Alhambra, 1979, p. 204.
- (5) Ambas citas en *op. cit.* pp. 62 y 71 respectivamente.
- (6) No olvidemos la influencia de Nietzsche tras el cual la tiranía divina es sustituida por el azar ocasionando un cambio en la mentalidad del hombre: muerto Dios sólo quedan los hombres y la historia que hay que comprender y edificar.
- (7) III Canto «Segundo Nacimiento (Heroísmo)», en *Drop a Star*, *op. cit.* pág. 208.
- (8) En *La Insignia y otros poemas*, M. Visor, 1982, p. 74.
- (9) Libro V «Sobre mi patria y otras circunstancias» en *Ganarás la luz*, ed. de J. Paulino, Madrid, Cátedra, 1982, p. 199.
- (10) En *¡Oh, este viejo y roto violín!*, M. Visor, 1981, pp. 172-174.

con más rapidez por la primera parte de la vida del protagonista. Esta primera parte, hasta el momento de la partida hacia América, puede ser delimitada por dos series de hechos funcionales: se anudan las intrigas que a lo largo de la narración se irán desvelando, tales como las que derivan del encuentro con Anica, la amistad con el Honrado, etc., al tiempo que se muestra la época de aprendizaje y formación de la personalidad de Juan y su iniciación en el amor y la búsqueda del sustento material. Asimismo da las primeras muestras de su inquietud andariega, motivada en gran medida porque pronto se sitúa fuera de la ley. El viaje y la estancia en Venecia, que por la separación espacial y la actitud del protagonista un poco distante de los acontecimientos forman una secuencia diferenciada en la novela, se inicia al verse obligado a huir del Puerto de Santa María y se cierra con otro homicidio.

Previamente a su aventura veneciana se sumerge en unas situaciones apasionantes que supondrán en su trayectoria el cambio de rumbo más relevante sin duda: es el momento de felicidad de sus relaciones amorosas con Anica, que al ser expresamente prohibidas y luego frustradas, dejarán en él el permanente deseo de volver a encontrarla. Esta perspectiva se cerrará con los acontecimientos narrados en el último capítulo, pero antes vive el período en que las potencialidades encerradas en su persona hallan campo más libre. La casualidad y una llamada a la que no puede dejar de responder, evita que encuentre a Anica en Sevilla y desde allí lo lleva a sus correrías piráticas por el Caribe con el grupo de Amaro Bonfim. Las historias de abordajes y robos que había oído en el embarcadero del Arenal se vuelven de pronto una realidad vivida. Vive también el paraíso de los indígenas, el ambiente colonial de San Juan de Puerto Rico, donde ejercita sus habilidades de tahur y simulador, siempre pensando en juntar una pequeña fortuna para establecerse con Anica. En estos pensamientos está, cuando sufre un grave contratiempo de gran trascendencia para su psicología: recibe una profunda herida por la que le quedará el rostro afeado, al tiempo que pierde su cuchillo, el *Moreno*, herramienta a la vez que símbolo de una faceta de su personalidad que le hace expresar su inquietud y empuje de un modo atávico, ca-

cionalmente decisivos como son su detención y el inevitable desenlace, no hace sino encarnar el gran poder de la creación narrativa.

Este relato trasciende fuera del ámbito del *yo-tu* de la comunicación porque el interlocutor que está presente transcribe lo que oye. Y como lo transcribe todo, incluidas las alocuciones dirigidas a él directamente por el narrador, se retrata como un personaje mudo pero formando parte también de la escena-situación en que se enuncia la narración. Gracias a este juego se hace verosímil que lo que ha dicho un analfabeto aparezca escrito ante nosotros los lectores y que una escena anónima entre un bribón preso y un joven amigo de las letras no parezca, como en el texto teatral, imaginada por un autor oculto, sino testimoniada por uno de los participantes del acto comunicativo.

Lo que el lector tiene delante es una gran escena dramática desarrollada en la celda de Juan Cantueso, a la vista del mar y las murallas de Cádiz, y que transcurre —con las inevitables elipsis temporales— durante cinco meses, desde enero hasta junio. Así pues, hay un tiempo, un espacio, dos personajes y un desarrollo que encuadra la narración. La relación de Juan con la materia narrada, el ritmo de la narración y el estilo, varía a lo largo de los meses que se supone dura esa narración. Hay un motivo interno para esas variaciones y es que no todos los acontecimientos recordados los puede encarar con el mismo estado de ánimo; no puede en algunos momentos dejar de hacer comentarios o pasar del rememorar sereno al atropello provocado por el nerviosismo. Hay también un motivo externo que es el conjunto de sucesos que se inscriben dentro del transcurso temporal. Lo que él supone que ocurre fuera de la cárcel y lo que ocurre dentro nos aparece representado indirectamente a través de las alocuciones que hace a su interlocutor. Tanto estas alocuciones como el metadiscurso sobre la narración, que confluyen en las sugerencias que el narrador hace al bachiller Irala sobre cómo conviene que se transcriba lo que cuenta, personalizan la narración y la humanizan más si cabe. Lo que primeramente le preocupa es la marcha del proceso judicial y que continúe su trato privilegiado en la prisión. Al principio mantiene algunas esperanzas de que lo

ría implícita, claro está (y tras la que se esconde el autor real del siglo XX) que se justifica, según los datos internos de la novela, por las simpatías y afinidades que se dan entre ambos personajes. Y no podía ser de otro modo porque aunque un analfabeto de nuestro Siglo de Oro estaba mucho más ejercitado que cualquiera de los de ahora en la técnica de la narración por la práctica oral, lo que tenemos ante nosotros revela una maestría, conseguida por pocas personas de entonces, en la lectura de mucho Cervantes, novela picaresca, etc. Además, es imposible escribir tal como se habla en la calle porque se recurre a gestos, deixis y entonaciones que en la escritura es difícil que se vean reflejados, aunque sí es posible, y nada inverosímil tratándose de un supuesto joven escritor del XVII, tomar elementos expresivos léxicos y sintáctico-estilísticos del lenguaje conversacional. Nuestro texto incluso lo facilita porque, como hemos visto, mezcla la diégesis o narración neta con el diálogo de *yo a tu*.

Respecto al estilo, Fernando Quiñones estará sin duda de acuerdo con la opinión de Werner Beinhauer de que «sólo será capaz de sentir, captar y apreciar las últimas intenciones y exquisiteces, incluso de un lenguaje artístico, quien conozca también la materia prima de que éste está amasado, o sea, la lengua del pueblo, del ambiente en que vive el artista, la que éste mismo habla a diario». Como en textos anteriores se esfuerza en vertir a la literatura unas imágenes y unos giros que en la calle, al fin y al cabo, y aunque sin someterse a la vigilancia del arte, consiguen el mismo efecto que busca el lenguaje literario: en general huir de lo tedioso buscando lo insólito e inesperado. Por su sustrato tradicional son estos giros expresivos tan antiguos que bien pudieran existir algunos en el siglo XVII o estar atestiguados en nuestros escritores clásicos. Pero esto no tiene importancia, como no la tiene el que se le escape algún vocablo o una construcción datada en nuestra lengua con posterioridad a esas fechas. Tampoco introduce arcaísmos que pudieran dificultar la lectura. El lenguaje de la novela es por ello una actualísima creación a partir del habla coloquial y del caudal expresivo de nuestra literatura clásica dosificados de distinto modo según las necesidades. Así, cuando Juan

PIRATA DE FERNANDO QUIÑONES

reproduce las palabras de otros personajes adopta un tono neutro y despersonalizado, y cuando se hace pasar por caballero en el ambiente de San Juan de Puerto Rico adopta el verbo discreto del licenciado Mateo Poluella, el estafador que conoció en su mocedad de Cádiz.

Al hacer las anteriores consideraciones hemos pasado de una coautoría implícita, a hablar de otro autor: el Fernando Quiñones que se manifiesta en la novela. Él es el responsable de que aparezcan juntos el relato de Irala y Juan Cantueso y el texto de Castro y Rossi, de fecha posterior y referido al primero. Es el responsable, en definitiva, de una novela a la vez novedosa y con mucho de libro ya leído antes. Esta paradoja, ya apuntada a propósito del estilo verbal, es la principal de las paradojas en que gusta mostrarse el arte actual que algunos, con una palabra malsonante llaman post-moderno. Tiene una explicación general en el hecho puesto de relieve por la más reciente lingüística, de que lo que hablamos o escribimos guarda el eco de muchas voces anteriores a la nuestra y que son infinitos los textos sobre los que consciente o inconscientemente construimos nuestro texto. Pero además, Quiñones juega con una hipótesis un tanto *borgiana* que podríamos llamar del *encuentro de los hombres en el tiempo*, encuentro que se produciría a través de la coincidencia de discursos: si diversas gentes que hablaron antes están hablando ahora en nosotros, quizás a través de un retroceso por no se sabe qué recovecos se pueda cumplir el proceso inverso y nuestra voz, junto con la de otras muchas pueda recomponer un discurso perdido del pasado. Así, la convención del pacto narrativo por la cual el autor delega su palabra en otro que no es totalmente él, se ve reforzada con la presentación de los materiales y documentación que utiliza para esa reconstrucción o salto hacia el pasado. Esta exhibición de los documentos acentúa la verosimilitud y hace que el autor quede más oculto si cabe. Concretamente nos referimos, además de la bibliografía final que creo debe considerarse parte de la novela, al fragmento de unos *papeles inéditos de D. Adolfo de Castro y Rossi*, de 1884. Dividido a su vez en fragmentos que encabezan cada uno de los capítulos, presenta con brevedad

van a declarar inocente pero la duda se va acrecentando. Aunque la confesión que hace en su defensa, y en cuya efectividad acaba no teniendo mucha confianza, pueda ser contraproducente si trasciende en los mismos términos en que él se expresa, esta eventualidad no le preocupa y pide a su transcriptor que, aunque mejore algunas cosas, no las cambie. Quiere ante todo ser fiel a sí mismo. Esta fidelidad es también una garantía porque en el fondo piensa que el bachiller no se atreverá a sacar a la luz una literatura tan fuera de lo permitido que acabaría acarreado el castigo para ambos. Tampoco le quita el sueño que a partir de ahí salga publicado un relato edificante, aunque intuye que al ser considerados sus actos según una lógica que no es la suya propia se verá traicionado en su ser y qué peor castigo que ése!, pues según él, nadie es totalmente bueno ni rematadamente malo. Pero una gran amenaza acaba cerniéndose sobre Cádiz, quizás semejante a aquella que apenas un siglo antes acabó en el saqueo de la ciudad por parte de los ingleses. Los acontecimientos se precipitan, termina olvidándose de la proximidad de la condena y pide que ocupen a los presos en la defensa de la ciudad con lo que conseguirá unir definitivamente su anónimo destino con el del lugar donde vivió y muere expiando una culpa sobre la que ningún tribunal humano llegó a pronunciarse.

¿Cómo sabemos que murió el protagonista si él no pudo relatar su propia muerte? Este es el defecto que Cervantes achacaba a la forma autobiográfica. La historia debería quedar necesariamente inconclusa pero conocemos su desenlace, además de por el texto de Castro y Rossi que funciona como una acotación escénica, por el título que el receptor-transcriptor coloca al frente del último capítulo: *Juan Cantueso, casado, viudo, preso y en manos del Justo Juez*. En las alusiones del protagonista-narrador antes mencionadas, que, según hemos visto forman un meta-discurso sobre el acto de componer la narración, y la sensible reducción de la extensión de esa narración al pasar a la escritura, el lector avisado verá que el transcriptor no es un mero transcriptor, sino que ha elaborado en cierta manera, y efectuará su lectura convencido de que existe lo que yo me atrevería a llamar una *autoría compartida*. Auto-

si trágico. Este hecho marca una inflexión en su vida; todavía tendrá la satisfacción de encontrar al hijo que el Honrado, su benefactor tiempo atrás en el Puerto, buscaba, de embolsar algunos dineros más en el transporte de esclavos negros desde Guinea hasta Portugal, pero ya ha comenzado su declive y ya nada volverá a ser como antes. Cuando vuelve a Sevilla encuentra a Anica y al poco tiempo se casa con ella. La parte de *La canción del pirata* que aquí se inicia es un continuo adentrarse del protagonista en su propia interioridad y en el análisis del fracaso de su matrimonio. De este tipo de introspección hallamos ya un ejemplo en el *Guzmán de Alfarache*, aunque el *yo* de Guzmán sea todavía simbólico y ejemplificador. La mujer que reencuentra ha tenido una vida no más triste que la suya pero anclada en una inercia en la que poco a poco él se verá envuelto: no quiere comprar otro cuchillo, apenas realiza estafas en el juego de cartas y se vuelve sumiso sin poder hacer nada por evitarlo. Sevilla en ese momento pierde su pujanza y en toda España se observan síntomas de decadencia. Como último recurso para salir adelante planean marcharse a Cádiz pero esta ciudad que lo vio nacer y sobre la que ahora se repliega cerrando el círculo de su andadura será el escenario, brillante escenario, del fracaso definitivo de la pareja: la mujer se escapa y él acaba malgastando el dinero que le queda y la salud. Lo demás ya lo conocemos: el desgraciado suceso de los pasteles y su detención.

Como en muchas de las vidas de pícaros del siglo de Oro, el protagonista-narrador cuenta su vida desde una situación a la que, ya hemos visto cómo, lo han llevado los propios avatares de su existir. Sin embargo, se diferencia de aquellas en los motivos que llevan a nuestro protagonista a convertirse en narrador y en las consiguientes implicaciones para la técnica narrativa, pues su interés no es servir de ejemplo, ni siquiera ser conocido por los demás hombres. No se dirige a un público amplio sino a un único interlocutor que se supone utilizará su discurso para construir un relato edificante, eventualidad que no le preocupa demasiado. Aunque a veces le resulte doloroso, cuenta para llenar el vacío, para entretener la espera y alejar la muerte, con lo que, al rellenar con una enorme catálisis dos momentos fun-



ro hay un segundo elemento en la música de un poeta, derivado no de esas partes letradas de su mente sino de sus partes iletradas, y que depende no de lo que Jacques Maritain llamaba su «equipaje intelectual» sino de lo que podría llamarse su lastre instintivo. Qué tipos de ruido le satisfacen, qué tipos de música le placen o le repelen, qué mensajes gustan de extraer del mundo alrededor sus receptores sensoriales y cuáles son automáticamente borrados: toda esta actividad inconsciente, a un nivel pre-verbal, es de una relevancia absoluta para las entonaciones y los apaciguamientos ofrecidos por la música de un poeta (2).

Pero, naturalmente, estos dos elementos mantienen una cierta relación de interdependencia, como podemos observar en el hecho de que el primer poeta que impresionara al joven Heaney fue Gerard Manley Hopkins, cuyo atrevimiento innovador en todo lo referente a la *música poética* hermanaba de forma sorprendente y convincente, según confesión del propio Heaney, con las características consonantes, nasales y duras del acento de su región. Si bien el primero de estos dos elementos —el literario— dio lugar en el principio a versos hopkinsianos (nunca publicados) como:

Starling thatch-watches, and sudden swallow
Straigh breaks to mud-nest, home-rest rafter
Up past dry dust-drunk cobwebs, like laughter
Ghosting the roof of bog-oak, turf-sod and rods of/
[willow... (3).

y el segundo —el subliminal— a versos a los que se hace irónica referencia en *Singing School*:

I tried to write about the sycamores
And innovated a South Derry rhyme
With hushed and lulled full chimes for pushed and/
[pulled (4).

Lo destacable, sin duda, es el hecho de que Heaney supo esforzarse para alcanzar la incorporación de ambos elementos en su posterior producción en una amalgama marcada por su particular y personal voz literaria y poética.

Desde el principio la poesía de Heaney ha demostrado una constante preocupación por indagar en lo que Stephen Dedalus llamó «the uncreated conscience of my race» mediante lo que podría llamarse un retor-

~ ÑONES EL SENTIDO DE

IAN MAC CANDLERS

La poesía de Seamus Heaney constituye, en conjunto, una de las más importantes manifestaciones de la continuada fuerza y vitalidad de la literatura anglo-irlandesa y, como tal, comparte con las obras de otros destacados literatos irlandeses ciertos rasgos que parecen perfilarse como característicos de esta literatura. Para el lector angloparlante es probable que el más destacable o, al menos, más inmediatamente perceptible de estos rasgos sea la resonancia y la fuerza de la voz poética. Si bien Joyce era maestro del pastiche literario y de la impersonalidad [«El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro o detrás, o más allá, o por encima de su obra, transfundido, evaporado de la existencia... indiferente... entretenido en arreglar-se las uñas» (1)], también es verdad que su obra está marcada por la señal inconfundible de su autor, de la misma manera que Yeats, desde *El Crepúsculo Celta*, dejaba su impronta en todo cuanto escribió, alcanzando a veces complejidades de sonido, imagen y contenido que parecen milagros. Incluso el aparente polo opuesto que es la obra de Beckett comunica al lector, a pesar de su desnudez estilística o, quizás gracias a ella, una voz singular e irrepetible. Heaney, decíamos, puede considerarse como continuador de esta tradición. Siendo del Ulster, de Irlanda del Norte, el lenguaje del poeta está profundamente marcado no sólo por la proliferación de vocablos autóctonos y arcaicos propios del dialecto de esta región, sino también, y quizás más íntimamente, por la pronunciación y entonación del habla nortea. Esta influencia en la poesía de Heaney es, sin lugar a dudas, una de las más fuertes, pero no se debe entender que da lugar a una poesía diseñada para *dignificar* o contribuir en forma alguna a una mejora en el *status* literario de este dialecto. Más bien es una obligación, como Heaney mismo explica:

Por supuesto, en cualquier música poética siempre habrá dos elementos esenciales. Hay esa parte de la poesía que recibe su estructura y su pulso, su juego métrico y rítmico, su dicción y sus alusiones de la tradición literaria (...). Pe-

algunas claves del relato de Irala-Juan Cantueso, tanto por lo que respecta a la historia narrada como a la situación de la narración. El fragmento que cierra la novela nos informa además, del fin que debió tener el protagonista. Y nos dice este texto algo más sobre el relato que no está incluido en el mismo: el mal fin que tuvo el manuscrito al ser condenado por la Inquisición y hecho desaparecer. Esta afirmación, que queda en irreductible contradicción con la presencia en letras de molde ante nuestros ojos del texto condenado, hace que éste sea la prueba de la venganza del tiempo sobre una institución coartadora de la libertad, y una toma de partido por una forma de novelar que por adelantarse a su tiempo fue eliminada, como lo fue también la Madre Oscura, que se dedicaba, entre otros menesteres, a pronosticar el futuro. La contradicción producida por la presencia de un texto que otro, colocado a su lado, da por aniquilado es la que abre la posibilidad de que el lector, sin necesidad de mirar la portada del libro, considere la existencia, no por más oculta menos presente, de la mano que ha juntado los dos textos haciendo de uno de ellos el resultado de un gran esfuerzo de ampli-ficación retórica sobre lo que brevemente sugiere el otro.

En suma, la última novela de Fernando Quiñones es un placentero ejercicio con la historia y con los géneros narrativos, producto de una situación estético-ideo-lógica definida en relación con nuestro desconcierto histórico, y una profundización de la perspectiva que en la literatura se abrió con la aparición de la *Vida de Lazarillo de Tormes*■

no a la tierra, porque esta poesía se centra no sólo en los paisajes que amoldan la conciencia del hombre que nace entre ellos sino también en las tareas más humildes y cotidianas del mismo y que fueron las mismas que llenaron la vida de los familiares y los padres de Heaney. Parece ser que la imaginación del poeta fue hondamente impresionada a una temprana edad por esa actividad tan típica de la Irlanda rural no mecanizada que era el cavar: cavar para plantar, cavar para cosechar y cavar para extraer la turba que calienta (o calentaba) todo hogar irlandés. Los poemas de su primer libro demuestran con toda claridad, y a veces explícitamente, la asociación en la mente del poeta entre la historia de su pueblo, su historia personal y todo aquello que implique un ahondamiento en la tierra física de su isla natal, sea un pozo, una turbera o la cosecha en un campo sembrado de patatas:

The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head.
But I've no spade to follow men like them.
Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it (5).

o bien:

Now to pry into roots, to finger slime,
Tostare, big-eyed Narcissus, into some spring
Is beneath all adult dignity. I rhyme
To see myself, to set the darkness echoing (6).

En una conferencia titulada *A Sense of Place* pronunciada en Belfast en 1977, es decir, trece años después de la creación del primero de estos poemas citados, el poeta explicó su ya madurada y meditada teoría acerca de la importancia fundamental para el escritor de sentirse identificado con un lugar concreto, de sentirse como parte de un *parroquialismo* que se distingue radicalmente del *provincianismo* y que es universal. De nuevo tenemos una distinción entre las dos formas que Heaney concibe de cobrar conciencia del lugar, de la tierra a la que demuestra su fidelidad; dos formas que corresponden estrechamente con la distin-

El Hombre de Tollund

I

Algún día iré a Aarhus
para ver su cabeza color de turba,
las blandas vainas de sus párpados,
su puntiagudo gorro de piel.

En las tierras llanas
cerca de donde lo excavaron,
la última cena de semillas invernales
apelmazada en su estómago,

desnudo aparte de gorro,
dogal y cinto,
pasaré un largo rato.
Novio de la diosa,

ella le apretó su torques
y abrió su tremedal,
aquellos oscuros jugos lo convirtieron
en cuerpo de santo embalsamado,

tesoro en el panal de fosos
de los que cortan la turba.
Su cara teñida
reposa ahora en Aarhus.

II

Podría atreverme a la blasfemia,
a consagrar la caldera de la turba
en sagrada tierra nuestra y a él rezar
una oración para que hiciera germinar

la carne sembrada
de trabajadores asaltados,
los encapuchados cadáveres
tendidos en los corrales;

las salpicaduras en las traviesas
de los delatadores dientes y piel
de cuatro jóvenes hermanos, arrastrados
por los railes durante millas.

III

Algo de su triste libertad
mientras en el potro padecía
debería llegar hasta mí, repitiendo,
mientras conduzcó, los nombres de

Tollund, Grauballe, Nebelgard,
viendo las manos de campesinos
que señalan,
sin conocer su lengua.

Allá en Jutlandia,
en las viejas parroquias asesinas
me sentiré perdido,
infeliz y en casa.

Castigo

Hoy siento el tirón
del dogal en su nuca,
también el viento
sobre su pecho desnudo

que sopla en sus pezones
dejándolos en abalorios de ámbar,
el viento que sacude
la frágil jarcia de sus costillas.

Veó su cuerpo
ahogado en el turbal,
la losa que pesa
y las flotantes varas y ramas

bajo las que ella
primero fue un arbolillo descortezado
que hoy se excava
como si hueso de roble o candiota de sesos fuera:

su cabeza afeitada
como un rastrojo de trigo negro,
la venda en sus ojos, paño sucio,
el dogal un anillo

anular
donde guardar los recuerdos de amor.

Pequeña adúltera,
antes de tu castigo

eras rubia,
malnutrida, y tu cara
peciente era bella.
Mi pobre chivo expiatorio,

casi te quiero
pero hubiera tirado, lo sé,
las piedras de silencio.
Yo soy el astuto mirón

de los brumosos y descubiertos
ríos y valles de tu cerebro,
de la malla de tus músculos
y todos tus huesos numerados:

yo que me he callado
cuando tus hermanas traidoras,
tocadas de alquitrán,
lloraban contra las rejas,

yo que me confabulo
en el escándalo civilizado,
comprendo, no obstante,
la precisa y tribal, la íntima venganza.

El Hombre de Grauballe

Como si lo hubieran vertido
en alquitrán, yace
sobre una almohada de turba
y parece llorar

de sí mismo el río negro.
Las vetas de sus muñecas
son como endrino,
la bola de su talón

como un huevo de basalto.
Su empeine ha encogido
frio como un pie de cisne
o una húmeda raíz de pantano.

L LUGAR: LA POESIA

ción ya mencionada entre los elementos musicales que se integran en su obra:

Creo que hay dos modos de conocer y querer un lugar, dos formas que pueden complementarse pero que igualmente podrían resultar antagónicas. La una se vive, es iletrada e inconsciente, la otra aprendida, letrada y consciente. En la sensibilidad literaria es probable que coexistan las dos en una tensión consciente e inconsciente.

Como ejemplo de este *sentido del lugar* Heaney se refiere a la doble intención de Yeats (y de nuevo vemos como Heaney entronca con sus predecesores literarios) de crear una identidad para los habitantes de su lugar en Irlanda mediante la resurrección de las viejas leyendas y creencias y, a la vez, de suplementar esta identidad histórica con un nuevo corpus de asociaciones, derivadas de sus propias vivencias, que entraría en la imaginación colectiva en el presente y futuro de una nueva literatura irlandesa.

Somos moradores, somos nombradores, somos amantes, construimos hogares y buscamos nuestras historias. Y, cuando buscamos la historia de nuestras sensibilidades, estoy convencido, como lo estaba el Profesor J.C. Beckett en cuanto a la historia de Irlanda en general, que hemos de buscar la continuidad en lo que él llamaba el elemento estable, en la tierra misma (8).

Estas convicciones, descritas en abstracto *a posteriori*, tuvieron una sorprendente confirmación en el año 1969 [«el año en que empezaron las matanzas» (9)] con la publicación en traducción inglesa del libro del arqueólogo P.V. Glob titulado *La Gente de la Turbera* (*The Bog People*), en el que el autor da cuenta de sus investigaciones en las tierras pantanosas de Jutlandia en las que se habían descubierto numerosos cadáveres en óptimo estado de conservación y que, en su mayoría, eran víctimas de sacrificios rituales en la Edad de Hierro a la diosa de la fertilidad. Tanto la naturaleza de la muerte de estas personas como las fotografías de cadáveres enteros y cabezas cortadas, ennegrecidos pero perfectos, impresionaron sobremedera a Heaney. Sus viejas intuiciones y preocupaciones por el pasado de Irlanda conservado en las turberas de la isla, por la influencia mágica, casi religiosa, que la tierra fi-

sica tenía sobre su imaginación y expresión poéticas, se fundieron al contemplar estas fotografías con su conciencia de la barbarie que ha marcado de siempre la historia de Irlanda y que, en el momento de la aparición del libro de Glob, brotaba de nuevo en el Ulster. Las imágenes de cuerpos momificados por la actuación de las ácidas tierras de las turberas de Jutlandia pudieron convertirse, en una directísima metamorfosis, en imágenes poéticas adecuadas no ya a la historia pasada de Irlanda, sino a los acontecimientos contemporáneos. Heaney mismo describe con exactitud su propósito:

A partir de ese momento (verano del '69) los problemas de la poesía pasaron de ser simplemente una cuestión de conseguir el icono verbal adecuado a ser una búsqueda de imágenes y símbolos adecuados a nuestra triste situación. Por esto no quiero decir el lamentar profusamente el hecho de que los ciudadanos se encontrasen impulsados a asesinar mutuamente o desplegar sus armas militares por una cuestión de nomenclaturas tales como británico o irlandés. No me refiero tampoco a celebraciones o condenas públicas de la resistencia o la atrocidad —aunque tales celebraciones no son necesariamente anti-poéticas si pensamos, por ejemplo, en *Easter, 1916* de Yeats. A lo que sí me refiero es a la necesidad imperiosa que sentía de descubrir un campo de fuerza en el que, sin abandonar la fidelidad a los procesos y experiencia de la poesía tal y como los he descrito, me sería posible abarcar las perspectivas de una razón humana y humanitaria y a la vez conceder a la intensidad religiosa de la violencia su lamentable autenticidad y complejidad. Y cuando digo *religiosa* no estoy pensando simplemente en la división sectaria (10).

El primer poema al que dió lugar esta fuente de inspiración fue *El Hombre de Tollund* a quien el poeta hizo la promesa (que más tarde cumplió) de ir al museo arqueológico de Aarhus en Dinamarca para rezarle.

Por supuesto que no se dan soluciones en estos poemas; son, más bien, una expresión de la realidad existente sentida por un nativo del lugar con toda su carga ambivalente de rechazo hacia lo ocurrido (y lo que estaba ocurriendo) e identificación o reconocimiento íntimo del ancestral rito del derramamiento de sangre: repulsa y comprensión. Del mismo modo en

que el poeta resume los sentimientos que presumiblemente tendría al llegar al destino de su peregrinaje —*perdido, infeliz y en casa*— contrastan sus actitudes pública y privada ante el espectáculo de la niña adúltera de *Castigo*. Aquí la negritud del cadáver recuerda esa otra negritud conferida por el típico castigo ejemplar que aplicaban las bandas terroristas de Irlanda del Norte a aquellas muchachas que se atrevían a fraternizar con miembros del bando opuesto o, a veces, con el ejército británico, y que consistía en raparles la cabeza, encadenarlas a una reja en la vía pública y cubrirlas de alquitrán caliente al que finalmente se añadían unas plumas blancas. La momia y sus hermanas actuales tienen en común no sólo la naturaleza de su transgresión sino también la actitud ambivalente del poeta hacia todas ellas como individuo sensible y como miembro de la tribu, como hombre público del siglo XX y como integrante de una comunidad cuyas raíces profundas y ancestrales todavía infuyen poderosamente en la vida contemporánea.

Esta conexión entre la (pre)historia y la actualidad es también la nota con la que termina *El Hombre de Grauballe*, poema en el que la referencia a la estatua romana del Galo Moribundo nos recuerda de nuevo la situación política de Irlanda, conquistada y colonizada hace siglos por Inglaterra, al igual que Galia, otro país celta, lo fue por Roma. Pero quizá haya más insistencia aquí sobre la metamorfosis y conservación de este cadáver, los procesos descritos en términos de una familiaridad primaria para el poeta: la transformación de la materia orgánica en piedra es característica del lago Neagh, al lado del cual nació Heaney; el basalto que rodea las costas norte y oeste de Irlanda, depositado en capas milenarias que se aprecian claramente en los acantilados; las anguilas que, con un instinto primordial, misterioso y legendario, cruzan los campos y los pantanos por millares para llegar al mismo lago Neagh para desovar. En *El Hombre de Grauballe* se aprecia más claramente la creencia escatológica de que lo muerto contiene la esencia de lo todavía no nacido; la convicción de la necesidad de cumplir el rito sacrificial para asegurar la fertilidad. No podemos menos que recordar el verso de Yeats de *Easter, 1916*: *A terrible*

Sus caderas son la cresta
y pliegue de una lapa,
su lomo una anguila detenida
bajo un relucir de lodo.

La cabeza se yergue,
la barbilla es una visera
levantada sobre la abertura
de su garganta rajada

que se curtió y se hizo correosa.
La herida curada
revela muy adentro
un oscuro lugar color de baya.

¿Quién dirá «cadáver»
a su brillante moldura?
¿Quién dirá «cuerpo»
a su reposo opaco?

Y su pelo herrumbroso,
una maraña insospechada
como la de un feto.
Vió por primera vez su cara retorcida

en una foto,
una cabeza y un hombro
sacados de la turba,
magullado como un niño sacado con pinzas,

pero ahora yace
perfeccionado en mi memoria,
hasta en el cuerno rojo
de sus uñas,

colgado en la balanza
con belleza y atrocidad:
con el Galo Moribundo
demasiado estrictamente apoyado

en su escudo,
con el peso verdadero
de cada víctima encapuchada,
acuchillada y abandonada.

Reina de la turbera

Esperaba tumbada
entre pared de turba y murallón de heredad,
entre capas de brezo
y piedra dentada de cristal.

Mi cuerpo era braille
para las influencias paulatinas:
soles del alba subían a tientas sobre mi cabeza
y se enfriaban a mis pies,

a través de mis telas y pieles
las filtraciones del invierno
me digerían,
las raíces analfabetas

meditaron y murieron
en las cavidades
de estómago y ojos.
Esperaba tumbada

en el fondo de grava,
mi cerebro oscureciéndose,
un tarro de freza
fermentando bajo tierra

sueños de ámbar báltico.
Bayas macadas bajo mis uñas,
el tesoro vital reduciéndose
en el cuenco de la pelvis.

Mi diadema se hizo carriada,
joyas cayeron
en el témpano de turba
como estrellas de la historia.

Mi faja era un glaciar negro
fruncido, tejidos teñidos
y bordados fenicios
se enriaban sobre las suaves morenas

de mis pechos.
Conoci el frío del invierno
como el abrazo de fiordos
en mis caderas:

el plumaje empapado, el pesado
arropar de las pieles.
Mi cráneo invernaba
en el nido mojado de mi pelo.

Que ellos robaron.
Fui rasurada
y desnudada
por la pala de un buscador de turba

quien me volvió a vestir
y llenó con dulzura y serrín
los huecos entre los soportes de piedra
a mi cabeza y a mis pies.

Hasta que la mujer de un noble lo sobornó.
La trenza de mi cabello,
viscoso cordón umbilical
de la turbera, se había cortado

y me levanté de la oscuridad,
hueso dañado, loza craneal,
puntos rotos, mechones,
en el borde —destellos incipientes.

Fruta Extraña

Aquí está la cabeza de la niña, calabaza desenterrada.
Cara ovalada, piel de ciruela, dientes de huesos de
[ciruela.]

Desenvolvieron el húmedo helecho de su pelo
e hicieron una exposición de su espiral,
dejaron pasar el aire a su belleza curtiada.
Sebo aplastado, tesoro perecedero:
su nariz rota es oscura como un terrón de turba,
os cuencos de sus ojos vacíos como charcos en las
[viejas explotaciones.]

Diodoro Sículo confesó
su creciente sosiego entre tales como ella:
asesinada, olvidada, anónima, terrible
muchacha decapitada, desafiando el hacha
y la beatificación, desafiando
lo que empezaba a parecerme casi la veneración.

DE SEAMUS HEANEY

Nuestra versión:

El frío olor de moho de patatas, la succión y chapoteo
de la turba empapada, los secos cortes de un filo
a través de raíces vivas despiertan en mi cabeza.
Pero yo no tengo pala para seguir a hombres como ellos.

Entre índice y pulgar
reposa la pluma achatada.
Yo cavaré con ella.

- (6) Del poema «Personal Helicon» en *Selected Poems*, p. 27.

Nuestra versión:

Ahora husmear entre raíces, palpar el lodo,
mirar, Narciso fascinado, en algún manantial,
está por debajo de toda dignidad adulta. Yo rimo
para verme a mí mismo, para hacer reverberar la oscuridad.

- (7) «The Sense of Place», conferencia dada en el Ulster Museum, Belfast, en enero de 1977, en *Preoccupations* (op. cit.), p. 131.

Versión original:

I think there are two ways in which a place is known and cherished, two ways which may be complementary but which are just as likely to be antipathetic. One is lived, illiterate and unconscious, the other learned, literate and conscious. In the literary sensibility, both are likely to co-exist in a conscious and unconscious tension...».

- (8) *Ibid.* pp. 148-149.

Versión original:

We are dwellers, we are namers, we are lovers, we make homes and search for our histories. And when we look for the history of our sensibilities I am convinced, as Professor J.C. Beckett was convinced about the history of Ireland generally, that it is to what he called the stable element, the land itself, that we must look for continuity.

- (9) «Feeling into Words» en *Preoccupations*, p. 57.

- (10) *Ibid.*, pp. 56-57.

Versión original:

From that moment the problems of poetry moved from being simply a matter of achieving the satisfactory verbal icon to being a search for images and symbols adequate to our predicament. I do not mean Liberal lamentation that citizens should feel compelled to murder one another or deploy their different military arms over the matter of nomenclatures such as British or Irish. I do not mean public celebrations or execrations of resistance or atrocity although there is nothing necessarily unpoetic about such celebration, if one thinks of Yeats' «Easter, 1916». I mean that I felt it imperative to discover a field of force in which, without abandoning fidelity to the processes and experience of poetry as I have outlined them, it would be possible to encompass the perspectives of a humane reason and at the same time to grant the religious intensity of the violence its deplorable authenticity and complexity. And when I say religious, I am not thinking simply of the sectarian division.

1979), p. 219.

(2) «The Makings of a Music», conferencia dada como la primera Kenneth Allott Memorial Lecture en la Universidad de Liverpool en enero de 1978 y publicada en: Seamus Heaney, *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, [New York: Farrar, Straus, Giroux, 1981 (primera edición 1980)], p. 62.

Hemos juzgado preferible, para la mayor fluidez de lectura, incorporar las citas de la obra prosística al texto de nuestro artículo en forma de traducción, reproduciendo en las notas las versiones originales. Por contra, y dadas las características formales de la poesía y su importancia manifiesta para la interpretación de la misma, las citas de la obra poética son en versión original en nuestro texto y sus traducciones correspondientes se encuentran en estas notas. Por tanto, reproducimos a continuación la versión original de lo citado arriba señalado:

Of course, in any poetic music, there will always be two contributory elements. There is that part of the poetry which takes its structure and beat, its play of metre and rhythms, its diction and allusiveness, from the literary tradition... But there is a second element in a poet's music, derived not from the literate parts of his mind but from its illiterate parts, dependent not upon what Jacques Maritain called his «intellectual baggage» but upon what I might call his instinctual ballast. What kinds of noise assuage him, what kinds of music please or repel him, what messages the receiving stations of his senses are happy to pick up from the world around him and what ones they automatically block out—all this unconscious activity, at the pre-verbal level, is entirely relevant to the intonations and appeasements offered by a poet's music.

(3) «Feeling into Words», conferencia dada en la Royal Society of Literature en octubre de 1974 y publicada en *Preoccupations* (op. cit.), p. 44. Por ser estos versos una clara imitación de G.M. Hopkins y siendo este factor la razón por citarlos aquí, creemos innecesaria su traducción.

(4) Del poema «Singing School» en *Selected Poems, 1965-1975*, (Londres: Faber and Faber, 1980), pp. 129-130.

Nuestra versión:

Intenté escribir de los sicomoros
e inventé una rima del sur de Derry
con «hushed» y «lulled» rimas completas de «pushed» y «pulled».

Debe aclararse que la pronunciación dialectal de las vocales de «pushed» y «pulled» en algunas regiones de Irlanda del Norte difiere del inglés standard en no ser /u/ sino /a/, lo cual, por tanto, hace que estos verbos formen una rima completa o perfecta para «hushed» y «lulled». (Su transcripción fonética revela más claramente esta similitud /pu t/ y /h t/, /p ld/ y /l ld/).

(5) Del poema «Digging» en *Selected Poems*, (op. cit.) p. 11.

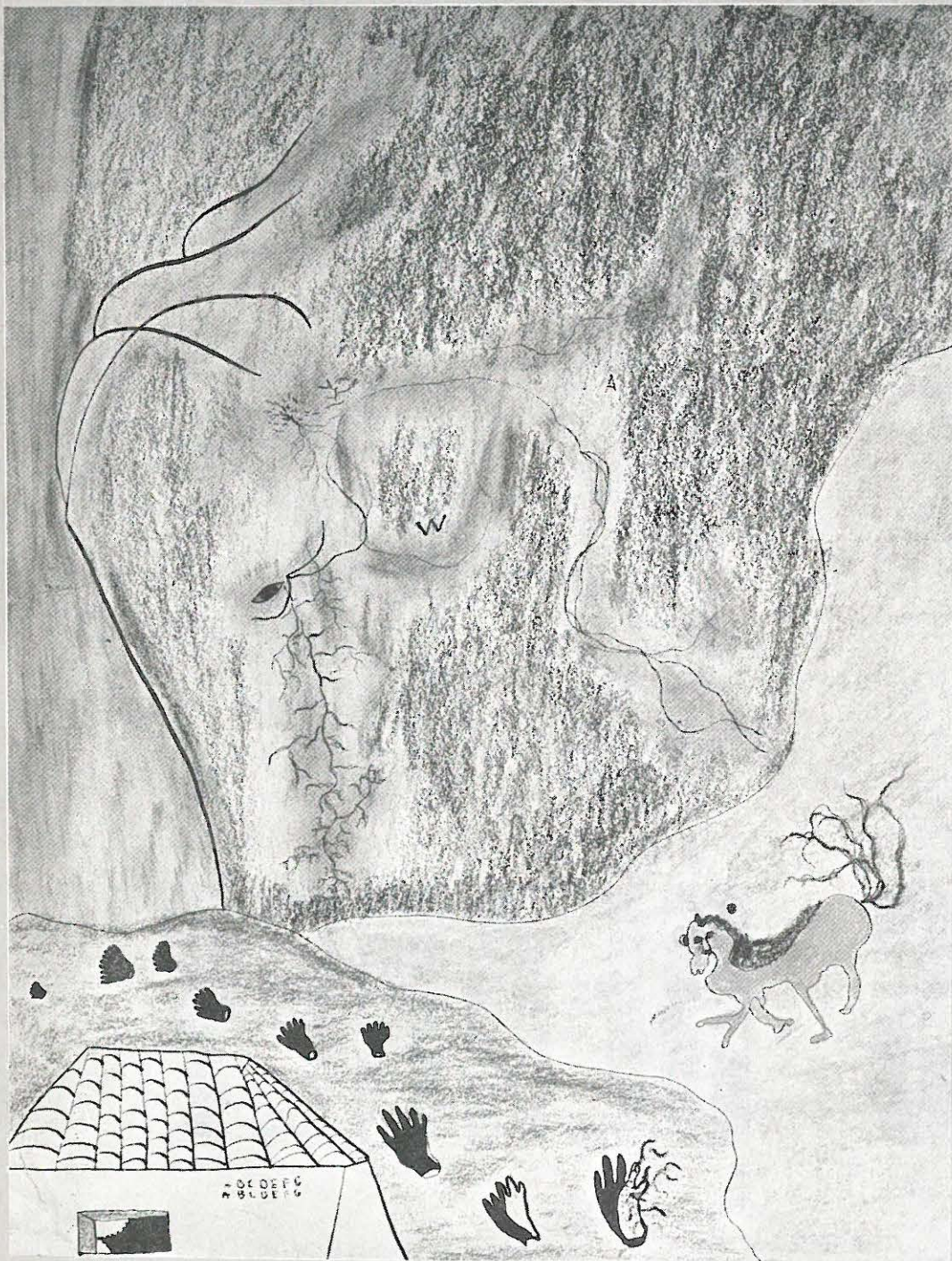
beauty is born.

Los restantes dos poemas —*Diosa de la Turbera* y *Fruta Extraña*— destacan en esta serie de cinco poemas, aparte de por las diferencias formales, por una disminución del tono violento y sangriento, esa fascinación con el acto de barbarie que ocupa un lugar central en los otros tres. El énfasis recae aquí sobre el significado religioso de los sacrificios. De nuevo el poeta es el que contempla los restos humanos recuperados en *Fruta Extraña* pero, después de la emotiva descripción del objeto de su contemplación, ocurre una identificación con la víctima más sutil, menos explícita que las que ocurren en *El Hombre de Tollund* («Algo de su triste libertad / mientras en el potro padecía / debería llegar hasta mí...»), *El Hombre de Grauballe* («pero ahora yace / perfeccionado en mi memoria») o *Castigo* («Mi pobre chivo expiatorio / casi te quiero / pero hubiera tirado, lo sé, / las piedras de silencio. / Yo soy el astuto mirón...»). De hecho aquí la veneración cuyo asomo apunta al autor no es sólo la que él mismo siente por la muchacha, sino también la que la muchacha deseara alcanzar o merecer por su inmolación, voluntaria o no.

La identificación entre poeta y protagonista de su poema se hace aún más patente en *Reina de la Turbera*, donde, al narrar en primera persona todo el proceso de momificación y descubrimiento, se alcanza una visión distinta y algo desdeñosa del comportamiento de las tribus del siglo XX, a la vez que el enfrentamiento entre las dos partes integrantes de la sociedad de Irlanda del Norte se describe no en términos de lucha abierta sino de falta de comprensión y respeto: el respeto que demuestra el buscador de turba hacia la diosa que ha encontrado en el pantano y la falta del mismo tanto hacia la diosa como hacia el que la venera por parte de la señora, dueña de la heredad, pero quien, por otra parte, si intuye la importancia simbólica de lo descubierto.

Notas

(1) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Citamos de la traducción española de Dámaso Alonso, *Retrato del Artista Adolescente*, (Barcelona: Argos Vergara,



GARCIA

JUAN CAÑAVATE

La mayor dificultad que plantea elaborar un análisis de la obra gráfica de Federico García Lorca es la de su imposible o, al menos, difícil definición como pintor. Quizás habría que decir, sin afán de entrar en polémicas casi psicoanalíticas y de resultados siempre inciertos, que sus planteamientos con respecto a lo que debe ser la producción de la obra de arte, poseían unas características distintas de lo que normalmente se entiende como tal; si era un pintor, era un pintor raro.

No existe en él una intencionalidad precisa y específica de crear pintura en un sentido estricto, aunque también a esto habría que plantear la duda de si el lugar que ocupa la intencionalidad del sujeto en la génesis del arte es realmente importante.

Surgen aquí, en todo caso, como primera posibilidad de opción, dos diferentes formas de entender la actividad y la obra del artista que hoy es zarandeada aprovechando el cincuentenario de su muerte. Por un lado, la consideración de Federico envuelto en su título de poeta que, además de serlo, se divierte con ánimo diletante introduciendo sus manos en ámbitos de lo estético que le son ajenos (la música, la pintura o incluso el cine) y que, amparado en el sólido soporte de su exquisita sensibilidad, consigue resultados absolutamente extraordinarios. Esta opción, a mí personalmente, no me resulta grata. De alguna forma, lleva implícito cierto regusto a superficialidad y megalomanía que no parecen ni apropiados ni ajustados a la realidad en un poeta que supo mantener un elegante equilibrio entre la humildad y el genio.

La segunda opción me parece más sensata y, sobre todo, más real si consideramos el divertido y caóticamente fértil ambiente en el que vivió Federico durante los años que pinta. Parte esta segunda opción de la premisa de que Federico no colma sus necesidades en el orden de lo estético siendo un poeta, o que, al menos, no era sólo un poeta. Dicho de otra forma, lo que a Federico le apasionaba y le hacía vivir no era ese único título de poeta; hay algo, como una necesidad mucho más profunda y ambiciosa, que le conduce a investigarlo todo, a conocerlo todo con una ilusión y apasionamiento que le impedía detenerse en la consideración única de su especialidad. Ese algo más constituye la gran fascinación para el artista y ésta se sitúa en el misterio y, de todos ellos, el misterio del arte; las razones, el momento, el modo en el que un humilde personaje humano se embarca en un proceso casi mítico y divino y crea la belleza. Por eso Federico pinta, dibuja, compone piezas musicales y hasta escribe guiones para el cine. Por eso, también, Federico se rodea de una pandilla de genios que andan, también, con la mente ligeramente trastornada por su cercanía al ámbito casi divino de la creación estética; Alberti, Falla, Dalí... Si hay algo que nunca podremos perdonarle a la traumática muerte del poeta es que nos alejó de él, estableció una dramática distancia entre su vida y la de todos los que de forma natural le habríamos comprendido ocupando su espacio en esta ciudad amplia, cruel y divertida en que vivimos.

«... Yo estoy y me siento con pies de plomo en el arte», cuenta Federico al crítico catalán Sebastián Gasch en una carta de 1927. No hay ni un ápice de frivolidad diletante en esa confesión: sabe que es un lugar sagrado el recinto en el que se introduce al coger el lápiz o la pluma y, a pesar de ello, lo hace, con valor y arriesgados resultados, pero lo hace.

La obra de Federico es, sobre todo, variada, aunque pueda no parecerlo por la muestra expuesta en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada y en el M.E.A.C. de Madrid. Apenas cinco o seis series diferentes de dibujos con amplia repetición de temas. Pero dentro de esa limitación, las opciones van de un lado para otro, con la misma gracia y desorden que impera en esta ciudad de locos. Los más divertidos, aunque por otra parte, los de menor calidad estética, son las magníficas caricaturas que componen la colección del Rinconcillo. El dorso de una tarjeta de visita, un curioso certificado médico del Dr. Fernández Montesinos a Manuel Ángeles Ortiz, cualquier trozo de papel era aprovechable para que Federico fuese construyendo esa memorable colección de personajes que su amigo Paquito Soriano iba recogiendo con meticulosidad encomiable. Otra importante colección la constituyen los dibujos que Federico, a modo de dedicatoria, iba introduciendo en las ediciones de sus obras, en algunos poemas dedicados o en cuidadas ilustraciones de sus libros. De éstos, algunos son de una exquisitez sorprendente, y más sorprendente aún que, en otros, utilice lápices de color, creando composiciones cromáticas de fuerte acento abstracto y de reducidísimas dimensiones al aprovechar el espacio que queda en blanco en la primera página de un libro.

Tampoco podemos olvidar la colección de dibujos que tienen como tema los diseños de decorados o de figurines para sus obras de teatro. Por último, dos series más apropiadamente definidas en lo específicamente artístico; en primer lugar, y sin clara separación cronológica, los dibujos en los que demuestra Federico una clara preocupación por la figura, en segundo lugar y para terminar, aquellos dibujos en los

DIBUJANTE

que el tema de la figura deja de obsesionar al artista como eje fundamental de su producción y se deja arrastrar hacia opciones más cercanas a la abstracción, sin caer definitivamente en ella.

La obra, así, es variada, va de aquí para allá sin detenerse excesivamente en consideraciones teóricas que puedan frenar ese afán ineludible de la búsqueda; salta y trastoca fechas, sin limitaciones que puedan entorpecer la siempre presente sensación de febrilidad e intuición. Federico se detiene (lo cuenta él mismo), acumula elementos que le pueden ser útiles, los selecciona, elimina unos y recupera definitivamente otros que le proporcionan ese carácter de amontonamiento de signos que se leen no sin cierta dificultad y en un orden opcional pero siempre poético.

Cercano a este propósito, reside una de las mayores dificultades de su obra, porque aunque Federico no ponía límites a los medios a utilizar en la búsqueda del misterio que genera la belleza, lo que no podía evitar en ningún momento era que donde con más comodidad y fluidez se movía era en la poesía, aunque, en ocasiones, tuviese que apartarse de ella para obtener nuevos resultados. De ahí que su obra gráfica adolezca en momentos puntuales de ser excesivamente literaria, de recibir demasiados dones de su poesía.

Tanto la pintura como la poesía en Federico son siempre alusivos, crean la belleza porque giran en torno a ella, no porque la describan. Sin embargo, resbala, a veces, hacia la explicitación excesiva, hacia la demasiado presente literatura, como ocurre en el intento de traducir en una imagen aquello sobre lo que las palabras han estado girando sin nombrar; poesía pintada, según sus propias palabras.

Sin embargo, no siempre cae en ese error y es, por ejemplo, en un San Sebastián de extraordinario rigor, fechado en 1927, donde lo demuestra. La figura del santo martirizado ha sido sustituida por unas simples flechas que señalan algunos puntos en el papel, un ojo y un círculo que encierra un punto más pequeño. Nada más, ni figura humana ni ligaduras ni árbol que componga la tradicional iconografía del santo. En este caso, las flechas y los puntos han sido suficientes para crear una imagen llena de poesía, pero alejada de la explicitación formal.

De las series enumeradas anteriormente me interesan, sobre todo, las dos últimas. En ellas es donde se debate de forma clara la polémica entre figuración y abstracción en la obra de Lorca. Camina, como he indicado antes, de una a otra con un cúmulo de influencias que es difícil de dilucidar; creo que está clara la influencia del surrealismo militante de Dalí y de esa atmósfera surrealista de la que habla Alberti, a pesar de la propia confesión del poeta que «... Abomina del arte de los sueños». Esta categórica afirmación está, sin embargo, más cercana al rechazo que mantiene Federico de un arte improvisado. «... No es surrealismo ¡jojo! la conciencia más clara los ilumina», vuelve a comentar a Sebastián Gasch acerca de sus dibujos.

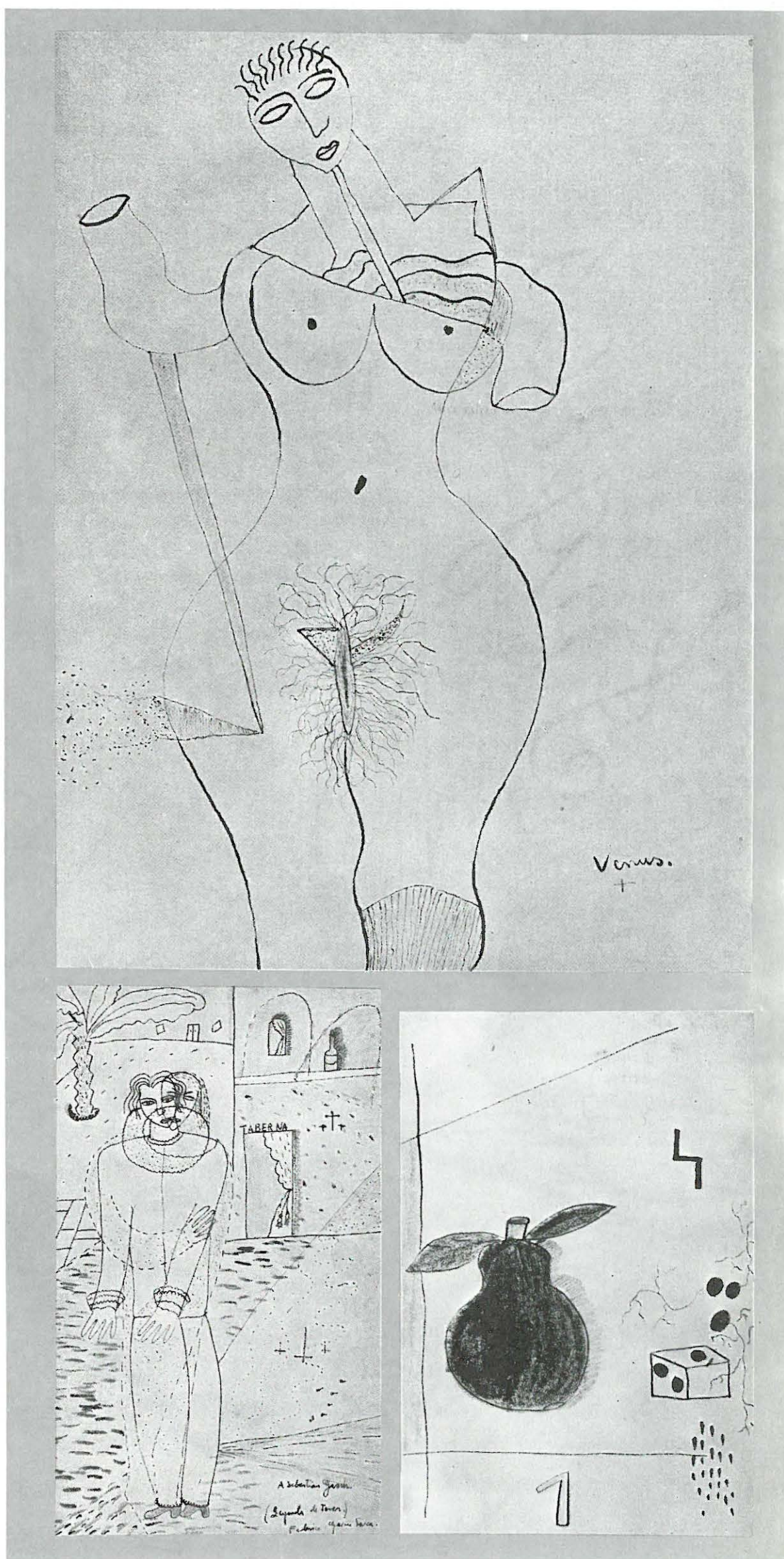
Pero si no en el método, si en la forma y en los motivos surge un universo icónico cercano a una realidad onírica y desdoblada que comunica directamente con la práctica surrealista. En sus figuras, en sus imágenes, vive una conciencia de extrarrealidad, «metáforas lineales; tópicos sublimados» que sitúan sus dibujos en la búsqueda permanente de una realidad que huye de lo aparente.

Puede ser éste el camino que conduce directamente a sus dibujos más abstractos, que a pesar de utilizar esta denominación genérica, no son propiamente tales. En Federico no existe esa renuncia explícita a representar la realidad que constituye el soporte teórico de la abstracción. Lo que anida en él es la necesidad de representarla a través de otros signos diferentes que eludan esa venganza pitagórica heredada del Renacimiento que es la construcción matemática del espacio. Cansado de intentar soluciones espaciales, Federico opta por destruir el propio espacio y por renunciar al lenguaje convencional de la realidad. Aquí nace una nueva gramática para iniciados en el difícil arte de la comunicación poética.

Quisiera terminar dedicando algunas líneas más a una serie de especial interés y que es, precisamente, la primera que he enunciado anteriormente; me refiero a la de la tertulia del Rinconcillo. Ilumina ésta una de las claves precisas para romper esa dramática lejanía con el artista de la que hablaba antes. Son la colección más divertida, mordaz e inteligente de retratos (verdaderas metáforas visuales) con los que se podría reconstruir la historia cultural y cotidiana de los años previos a la guerra en Granada.

El cerrado ambiente, núcleo de una pequeña burguesía provinciana que Federico supo describir tan bien en algunas de sus obras, *Doña Rosita la soltera*, por ejemplo; los hijos asombrados de esa pequeña burguesía, intelectualidad de clase media que nunca supo realmente cuál era su sitio; moralidad mezquina, pobreza intelectual, tradicional ruralidad de lenguas viperinas. Federico nunca los trató bien. No se lo merecían. Prefería el misterio y el drama más hondo de los gitanos, del seco pueblo que mantenía intactos sus vínculos con la tierra. A los otros les dedicó su sarcasmo y su risa, aun en forma de caricaturas.

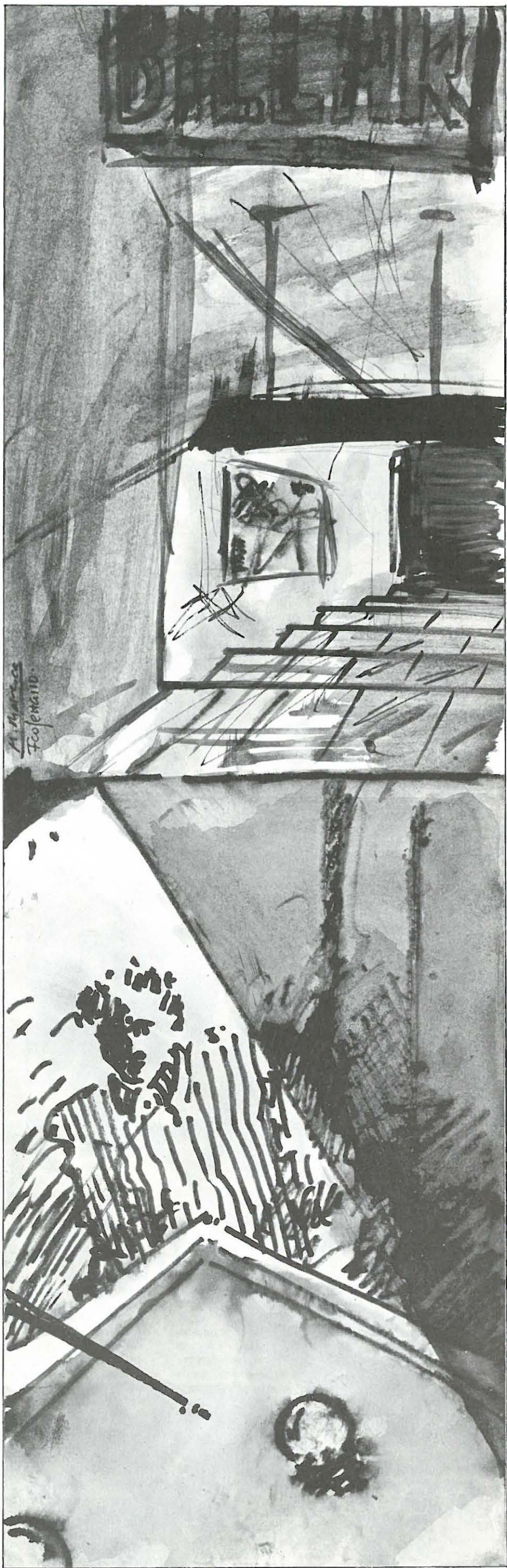
Siempre pensé que el poeta murió porque hubo gente que no supo o no pudo soportar su risa ■



con mis gafas color rosa
no veo distintas las cosas



¡QUE PUTADA!



EL CURSO DE LOS ASTROS

41
OLVIDOS

LA CAMA COMO CUESTION DE ESTADO

JUAN MATA

Esa amalgama racial que denominamos Humanidad ha alcanzado la cifra de cinco mil millones de criaturas. Al decir de los expertos, el anónimo bebé cinco mil millones ha nacido pobre, vivirá hambriento y sin trabajo y morirá más bien pronto. Con el auxilio de diversas divinidades desarrollará la paciencia histórica imprescindible para no suicidarse y esperará rezando a algún ídolo la limosna extranjera en forma de arroz, penicilina o dólares del Fondo Monetario Internacional. No es probable que obtenga la mínima dosis de lucidez para comprender las causas de su situación, y seguirá rezando. Si sobrevive, está condenado al éxodo. Tal vez desarrolle algún día la mala leche histórica suficiente para pasearse por los aeropuertos de Occidente con una maleta cargada de goma 2 con la que pasar factura de sus años de miseria. Acaso, ese recién nacido opte algún día por la revolución gastronómico-bisutera e iniciará la conquista del mundo instalando restaurantes de cocina exótica en las capitales del Norte terrenal o invadiendo sus calles al nuevo grito bárbaro de «vendo barato, paísa, vendo barato». La cama, más que la ONU, es el foro donde se decide día a día el destino de la Humanidad. Diversos organismos internacionales celebran conferencias para debatir el abuso tercermundista del camastro. Demasiada copulación allá en el Sur de la Tierra, demasiadas bocas que vindican el placer de la comida.

También sobre asuntos de cama y boca se han pronunciado recientemente diversos personajes de la Administración Reagan. Coincidiendo con la celebración del centenario de la Estatua de la Libertad neoyorquina, el Ministerio de Justicia ha elaborado un informe en el que se sentencia la maldad intrínseca del sexo. Los componentes de la comisión, en la que no faltan frailes o defensores del castigo corporal a los niños como instrumento educativo, han redactado un mamotreto de dos mil páginas en defensa de la decencia y la castidad familiar, en el que califican de dañina cualquier descripción explícita del sexo, y estimulan las acciones ciudadanas de vigilancia, la creación de piquetes y la formación de ligas en pro de la moralidad y en contra de cualquier manifestación de libertinaje sexual. Las medidas profilácticas recomendadas van de la denuncia policial al uso de la justicia privada y personal. Todo está permitido.

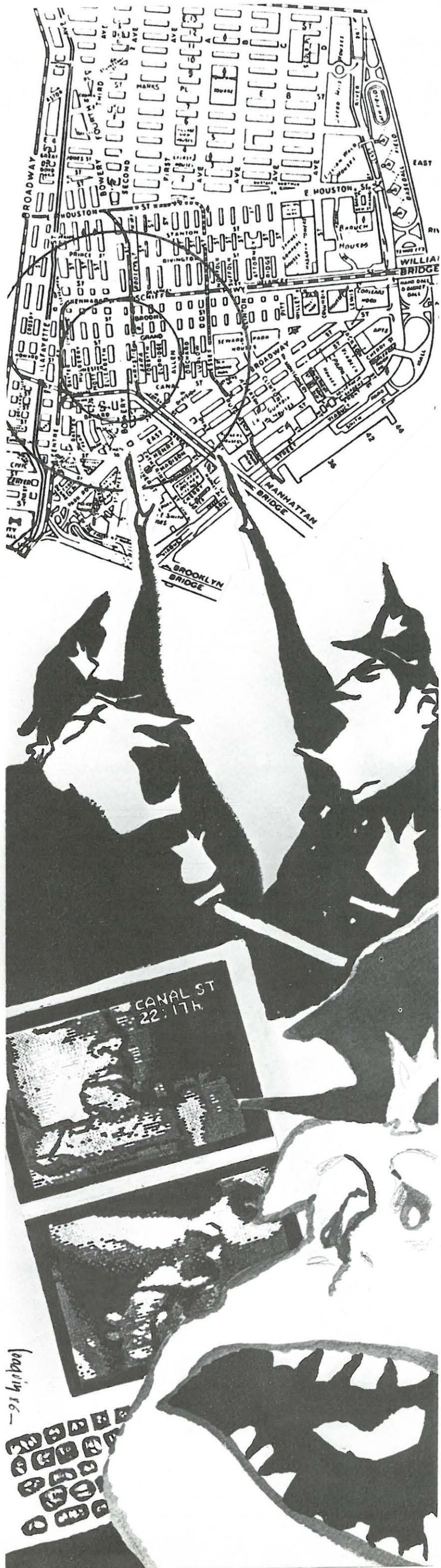
La festivalera conme-

moración del centenario de *miss Liberty* ha contado con una extraordinaria actuación del Tribunal Supremo de EE.UU. que ha emitido una sentencia condenatoria de la sodomía y la práctica del sexo oral. El Alto Tribunal ha fallado que la Constitución Norteamericana no protege las relaciones homosexuales entre adultos, ni siquiera en la intimidad del dormitorio. La decisión pone en duda la legalidad del sexo oral o anal entre las criaturas de este mundo. El Reprimido Tribunal Estadounidense ampara la presencia de cualquier agente de policía a pie de cama para detener a quienes usen su boca y su lengua para algo más que poner saliva en los sellos. Con esa resolución, el Estado ha traspasado la frontera de la intimidad y ha invadido el territorio privado de la cama. No tardará la CIA en crear un Departamento expresamente dedicado al espionaje sexual. Y todo por una multa. ¡Pobre Michael Hardwick! ¡Que desgracia la suya! ¡Sorprendido por un policía, que iba a entregarle una multa, en su dormitorio practicando el sexo oral con otro hombre, fue detenido y castigado por los tribunales amparados en una ley del Estado de Georgia que considera la sodomía un delito penado hasta con veinte años de prisión. La introducción de órganos corporales en cavidad diferente a la indicada por la costumbre y la moral tradicional equiparada al asesinato con premeditación y alevosía. La policía ha extendido su jurisdicción al oculto territorio del placer.

La Utopía es una cama libre de gendarmes, sicoanalistas y expertos internacionales en demografía. Desde el primer coito edénico entre Adán y Eva bajo la mirada divina y triangular (al menos así se representaba el ojo de Dios en la Enciclopedia Álvarez) no ha cesado la acumulación de mirones y guardas jurados alrededor del fornicio. De Dios a la policía del Estado de Georgia innumerables vigilantes del tráfico sexual se han apostado en las esquinas del colchón al acecho de amantes en celo. La lucha por limpiar la cama de agentes parásitos es terrible. Cuando uno se acuesta con algún semejante lo hace simultáneamente con la honra, con el sexto mandamiento, con el miedo a la sífilis, con Sigmund Freud, con los mitos, con los traumas infantiles, con la Neogynona, con el Marqués de Sade, con el Playboy, con los celos, con el vuelo charter a Londres, con el inconsciente, con la imagen derruida de Rock Hudson y ahora en EE. UU. con el temor a la lle-

gada de un vecino policía que vaya a cobrar una multa de tráfico. Un acto presumiblemente íntimo convertido en un circo.

La lucha por una cama sin explotadores ni explotados es una escaramuza de una larga y única batalla por la libertad de la que el asalto a la Bastilla, el Kamasutra, Carlos Marx, la píldora, Octubre de 1917, Wilhelm Reich, nosotras parimos/nosotras decidimos, Nicaragua debe sobrevivir, el día del orgullo gay, Adolf Hitler, el SIDA o el Tribunal Supremo de los Estados Unidos son episodios circunstanciales de la extensa guerra. Cada época levanta su amenaza contra los cuerpos y las mentes libres; cada tiempo tiene su peste y sus conciencias resistentes. La moral que se espanta ante el sexo oral o manuscrito, alienta la invención de mortales armas nucleares. El alto placer del terror surge de la represión de los bajos placeres del cuerpo. El enemigo se está adueñando de la calle. Mientras el niño cinco mil millones lucha por sobrevivir en un oscuro rincón de la Tierra, el buque chileno Esmeralda (centro de tortura tras el golpe de Pinochet) se pasea triunfante en el desfile conmemorativo del centenario de la Estatua de la Libertad y el Tribunal Supremo de EE.UU. autoriza la emboscada policial en la cama de los ciudadanos. Sin duda, son malos tiempos para la épica social; son malos tiempos para la lírica sexual.



PLACERES PROHIBIDOS

MIGUEL BENLLOCH

Abajo, estatuas anónimas,
Sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla;
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo.

Luis Cernuda

El imperio ha comenzado a legislar sobre la vida sexual de los individuos, ha entrado en sus casas para decidir sobre sus afectos y placeres; todo un Tribunal Supremo de los EEUU codifica mediante leyes de represión sexual cómo debe ser el amor. El Estado Cotilla, que progresivamente nos vigila, quiere introducirse en la cama pretendiendo aunar sus esfuerzos con el celestial imperio. Persiguen el placer y los cuerpos que a él se acercan. El valle de lágrimas está servido.

En este festín de la barbarie han puesto sus ojos, su primera mirada, sobre la homosexualidad. El amor que osa decir su nombre se convierte en la debilidad justa que necesitan para llevar a todas las cabezas la negación de su cuerpo.

No voy a ser yo quien hable del impulso que lleva a los hombres y mujeres a amar semejantes; debiera bastar el profundo derecho a ser dueños de nuestros deseos y nuestros cuerpos para que la cuestión quedara zanjada. La razón es suficiente.

Por ello pasaré de largo sobre el SIDA. Y será así porque una vez constatado que la enfermedad existe, constatados los terribles problemas que conlleva, sabemos que detrás de ella se ha levantado la veda para hacer lucha ideológica, sufrimiento material, contra todos aquellos que han decidido vivir la pasión que nos acompaña. Contra el SIDA no hay más solución que el reforzamiento de las medidas sanitarias y el esfuerzo económico para llevar adelante los planes científicos necesarios que hagan posible su curación.

Basta mirar las cifras destinadas a ambas cosas para compararlas con las que se destinan al exterminio, desde los planes galácticos hasta esos cien millones de dólares para ayudar a la contra nicaragüense; o comparar, por ejemplo, con los cuatro millones y medio de dólares destinados a combatir la clamidia, enfermedad venérea que causa estragos en USA.

Las leyes y proyectos gubernamentales que emanan de los Estados Unidos y de la Gran Bretaña buscan reforzar los valores tradicionales acerca de la familia y la sexualidad, y para ello se sirven del primer dato susceptible de ser utilizado como bandera. Persiguen así lo que Vicent Marqués señala —creo que positivamente— como liquidación del Estado de bienestar y sujeción a las demandas de un capitalismo en crisis (cosa, por otra parte, intrínseca a su propia naturaleza). Josep Vicent Marqués apunta, entre otras cosas:

«¿Que no se puede resolver el paro? Nada como la familia para alimentar y dar un dinero de bolsillo a los jóvenes. ¿Que la sanidad pública es deficiente? Nada como la madre, la tradicional mujer abnegada, para atender a los enfermos. ¿Que no hay guarderías públicas? No importa, así se disfruta más del cariño de la mamá».

En situaciones de crisis, el capitalismo refuerza su aparato coercitivo haciendo rebrotar un autoritarismo que comienza a ser ya en algunos países larva de fascismo. Situaciones como las que se empiezan a observar nos hacen recordar el fin a manos del nazismo en el año 1933 del Comité Científico Humanitario fundado por Magnus Hirschfeld, al que pertenecieron, entre otros, Einstein y Mann; dicho comité consiguió la derogación del artículo 175 del código penal alemán, que castigaba «el comportamiento sexual entre hombres».

El recorte de las mercedades libertades continúa su avance y en él se observa cómo los sectores sociales más reaccionarios actúan de forma continuada sobre el terreno de lo privado, configurando las normas y comportamientos que deben ser pauta común, desplegando sus energías más allá de sus meros intereses económicos, para convertir su dominación en reglas interiorizadas por los individuos.

Llegado a este punto, sería de interés comprender lo que se ha hecho desde la acción y el pensamiento progresista. Y la primera insuficiencia manifiesta se sitúa en la renuncia que desde el múltiple terreno de la acción política han venido desarrollando, con contadas excepciones, las fuerzas de izquierda y los sectores a ellas ligados. En el terreno de la práctica, la izquierda ha venido trabajando desde una perspectiva que, en un gran trazo, podría resumirse como la exclusiva búsqueda de la liberación en el terreno económico. Ha desconocido en la vida de todos los días la importancia del trabajo en el campo de las ideas, la necesidad de marcar su acción en todos los niveles en que estas se establecen, evitando con ello la posibilidad de avanzar en la construcción de un pensamiento de izquierda capaz de ejercer una labor más globalizadora y permitir, por tanto, definir de forma precisa el sentido profundo de la transformación de la realidad en que vivimos.

Las nuevas luces que surgen de los movimientos nacidos tras y durante el 68 (ecologismo, pacifismo, feminismo, frentes de liberación sexual) se presentan

como una cuestión marginal y como elementos que poco tienen que ver con el tradicional discurso sobre la libertad que ha venido realizando la izquierda (algo así como «los bordes de la lucha de clases»). Sus tímidos apoyos y sus miedos eternos impiden afrontar con suficiente capacidad la necesidad, hoy ya inaplazable, de enfrentarse resueltamente en el campo de las ideas, de hacer política sobre lo público y lo privado, de reconocer que ambas cosas son material único si es que estamos hablando de emancipación.

El poder, desde su negra orilla, ha venido de forma habitual perfeccionando su actuación en el campo ideológico. Ha comprendido sobre qué bases ha de asentar su dominación y vigila sus bolsas y nuestra cama, sus multinacionales y los comportamientos que deben ser comunes a las relaciones que se establecen entre los hombres y mujeres de a pie.

Está claro que lo que se nos viene encima no es una serpiente de verano. También es evidente que la debilidad del discurso emancipatorio comienza a cobrar presas en amplios sectores de jóvenes que objetivamente deberían estar situados en el lado de la tolerancia. ¿Dónde están, pues, nuestras respuestas? ¿Cómo hacer frente a este Estado que parlotea y vigila hasta nuestra mesita de noche?

De forma urgente hay que pensar que la salida vendrá en gran medida dada por la atención que se ponga sobre aquellos movimientos que, de una u otra forma, con sus logros y equivocaciones, hablan públicamente de lo privado. Como también se hace necesario huir de la parcialización exclusiva de los nuevos movimientos para ir avanzando en su progresiva confluencia, rompiendo la dinámica, a veces excesivamente estrategista, de conquistar lo absoluto desde cada parcela e ir haciendo la ósmosis posible en el grado actual de desarrollo. Pero no sólo lo nuevo; las energías que se deben liberar han de llegar también del acercamiento necesario entre esa vertiente que acciona su esfuerzo por transformar nuestras condiciones materiales de vida y aquellas otras que hablan y actúan sobre los términos en que se desenvuelve la vida entre nosotros mismos y entre el poder y sus vasallos.

¿Estaré pidiendo el paro? Puede. Vale la pena recordar, entonces, la anécdota que contaba Isherwood del poeta y socialista ético inglés Carpenter: «Un día recibió en su casa una especie de religioso que narró un discurso sobre el infierno, tipo «¿no se preocupa de su alma?» y «¿no desea ir al cielo?». El amante de Carpenter dijo: «Escuche. Estamos en el cielo aquí mismo»».

Para tenerlo siempre es preciso buscar el fulgor de la hora vengativa»

Una iniciativa necesaria

LOURDES SÁNCHEZ RODRIGO

Hace un par de meses se presentaba en Madrid la Biblioteca de Cultura Catalana, una nueva colección que sale al público de la mano de Alianza Editorial y de la Enciclopedia Catalana, con apoyo del Ministerio de Cultura y el Departamento de Cultura de la Generalitat.

Esta iniciativa, que debería ser algo normal dentro de nuestro mercado editorial, adquiere unas características excepcionales desde el momento en que la colección va dirigida a difundir una serie de obras que, de otra manera, es decir, en su lengua original, no llegarían a un público amplio, desconocedor mayoritariamente de lo que se ha escrito y se escribe en los Países Catalanes.

Los cuatro primeros títulos traducidos al castellano, que ya podemos encontrar en las librerías (1), representan cuatro aspectos fundamentales de la cultura catalana. El primero de ellos, el *Libro de la orden de caballería*, escrito por Ramón Llull en 1275, es un clásico dentro de la literatura medieval. Se trata de un manual caballeresco, de gran difusión en su tiempo, que podemos considerar como uno de los más representativos títulos del didactismo medieval. Las costumbres y los comportamientos de los caballeros medievales son aquí descritos en una prosa fluida y a veces hasta novelesca, en la línea de las *Partidas* de Alfonso X o de la obra posterior de D. Juan Manuel *Libro del caballero y del escudero*.

Varios aspectos se suman en la importancia de este libro. En primer lugar que fue escrito en lengua vulgar, en catalán, y no en latín, ya que estaba destinado a enseñar a los caballeros costumbres mundanas, mientras que el latín se reservaba para las cosas divinas. Y en segundo lugar esta obra de Llull va dirigida a un grupo social que en la Edad Media representaba algo nuevo. Después de unos siglos marcadamente feudales, sucedía una época cortesana, es decir, una época en la que la vida medieval se va a centrar en torno a la corte y no en torno al feudo. Esto supondrá la aparición de unas nuevas relaciones sociales, que, precisamente por ser nuevas, potenciarán la aparición de toda una serie de obras didácticas para uso exclusivo de estos nuevos cortesanos. La obra de Ramón Llull se enmarcaría dentro de esta línea.

El segundo número aparecido, *Las rocas y el mar, lo azul*, de Salvador Espriu, es un libro más que se viene a sumar a la ya extensa edición de las obras de uno de los grandes poe-

tas de la literatura catalana contemporánea junto a Carner y Carles Riba.

Un centenar de prosas breves, escritas de 1975 a 1981, que se reunieron en la última publicación en vida del poeta, nos ayudan a conocer a un Espriu que con este libro se aparta de esa etiqueta que siempre se le adjudicó de poeta cívico y nos ayudan a adentrarnos, aún más si cabe, en un lirismo no exento a veces de sarcasmo cuando desmitifica a muchos personajes clásicos. La mitología le sirve a Espriu para reafirmar el carácter clásico de Cataluña, unida al mundo grecolatino por medio de un mar que le servirá de puente de comunicación con todos los pueblos que hicieron posible el nacimiento de la civilización europea. El verso que abre el libro, —en los cerrados ojos, este mar tan antiguo—, quiere subrayar, como el mismo autor dice, toda esta idea contenida en el libro.

Los dos siguientes títulos de la colección representan un buen ejemplo de la prosa científica y ensayística catalana en el presente siglo.

El libro de J. Vicens Vives *Los catalanes del siglo XIX*, escrito en 1958, es un libro fundamental no sólo para conocer la historia de Cataluña, sino también la historia de España. El despertar de un pueblo después de siglos de decadencia iba a suponer la incorporación de España a todo un proceso de modernización que ya había empezado en el resto de Euro-

pa. El renacer político, ideológico y económico que se produce en el siglo XIX en Cataluña repercutirá de forma definitiva en el resto del país, que no acababa de dar el salto definitivo hacia la modernidad.

La obra de Vicens iba a dar, además, un giro espectacular a nuestra historiografía. Influido por la escuela francesa de los *Annales*, los estudios que llevó a cabo representaron piezas fundamentales para el conocimiento de la historia del Principado y de toda España y un ejemplo de cómo tenían que realizarse este tipo de trabajos. Vicens Vives supo globalizar en sus libros aspectos que iban desde la política a la sociología, pasando por la economía y el arte, haciendo de ellos un modelo a seguir en la investigación histórica española posterior.

Por último, el cuarto volumen es una obra de Josep Pla que bajo el título de *Tres artistas catalanes: Dalí, Gaudí, Nonell* recoge tres de sus magníficos *Homenajes* que encontramos en su *Obra Completa*

y que, cronológicamente, aparecieron en 1962 el primero de ellos y en 1958 los dos últimos, ocupando parte de su cuarta y segunda serie de homenajes, respectivamente.

Este libro de Pla representa por un lado una buena introducción a una de las obras cumbres de la prosa literaria catalana y, por otro lado, esta prosa artística se pone aquí al servicio del arte mismo al investigar la obra y la vida de tres grandes artistas contemporáneos españoles. La biografía de tres catalanes tan distintos en su carácter y en su obra como Dalí, Gaudí y Nonell le sirve a J. Pla para analizar además tres periodos importantes en la vida cultural catalana: Modernismo, Noucentisme y Vanguardia; investigación que llevará a cabo con un esmero y con un rigor científico que sabrá sintetizar (con aparente facilidad y sencillez) con uno de los mejores estilos literarios que se pueden encontrar en la literatura escrita en España en este siglo.

Hasta aquí un sucinto comentario de las cuatro obras que se han puesto a la venta, prologadas por nombres tan conocidos como Luis Alberto de Cuenca, César Antonio Molina, E. Giral y Raventós y J.M. Castellet, respectivamente, que nos introducen en la materia del libro y que nos dan a conocer al autor del mismo, yendo muchas veces más allá del dato o la anécdota.

A estos libros les seguirán *Soledad* de Víctor Catalá, *Por la concordia* de F. Cambó, *La fiebre del oro* de Narcís Oller, *El libro de Caballerías* de Joan Perucho y esperemos que otros muchos en una amalgama que va de Ausias March a Rusiñol, pasando por Bernat Metge o Prat de la Riba, en un intento de recoger todo aquello que, escrito originalmente en catalán, no representa por ser así sólo aspectos localistas de una literatura, sino, por el contrario, aspectos de una cultura que sin perder su *seny*, es tan universal como cualquiera de las muchas obras escritas en otras lenguas que llenan nuestras librerías.

Esta colección viene a sumarse a una importante labor editorial que, en estos últimos tiempos se está llevando a cabo y que acrecienta las publicaciones de libros bilingües o traducidos al castellano, en cuidadas ediciones que se preocupan de ofrecernos las últimas obras de los escritores catalanes más contemporáneos y las obras ya clásicas de la historia de su literatura.

Es de agradecer el esfuerzo que tanto los grupos editoriales como las instituciones están haciendo para que sea difundida una obra literaria que de otra manera acabaría encerrán-

dose, paradójicamente, en su propio entorno.

Las relaciones culturales entre Cataluña y el resto del país siempre han sido bastante exiguas. Es ya hora de que todo intento que lleve a que estas relaciones se consumen sea bien recibido y sirva como ejemplo a otras muchas que estén por venir.

Un país más variado culturalmente es también culturalmente más rico. Por eso hay que aceptar y apoyar todas las iniciativas que surjan en una u otra parte del Estado, pero también hay que potenciarlas más y crear todo aquello que sea necesario a nivel privado o público con tal de preservar para el futuro todo un mundo cultural que de otra manera se desconocería.

Por eso es de destacar la colección que en estos días sale al mercado y que es un ejemplo importante de una cultura que está cerca, más cerca que otras que, sin embargo, conocemos mejor.

- (1) LLULL, Ramón: *Libro de caballería*. Introducción de L.A. de Cuenca. 108 págs., 572 ptas.
 ESPRIU, Salvador: *Las rocas y el mar, lo azul*. Introducción de C.A. de Molina. 136 págs., 869 ptas.
 VICENS VIVES, Jaume: *Los catalanes en el siglo XIX*. Introducción de E. Giralt i Raventós. 280 págs., 1272 ptas.
 PLA, Josep: *Tres artistas catalanes: Dalí, Gaudí, Nonell*. Introducción de J.M. Castellet. 144 págs., 922 ptas.

...y el viento no se llevó tanto

J. MARÍA SÁNCHEZ RODRIGO

Millones de telespectadores, miles de cintas de vídeo compradas de prisa y corriendo... y una expectación sólo comparable a la de un gran acontecimiento deportivo ha rodeado la despedida (?) del Sr. Calviño de RTVE. No vamos a comentar las connotaciones que tiene dicha despedida (aplicada al film en concreto), pues Juanes Cuetos tiene la historia para hacerlo; ahora bien, si creemos que vale la pena reflexionar un poco sobre una película que casi 40 años después de su producción sigue despertando interés, e incluso sensación, entre todo tipo de públicos.

Una cosa inicial es bastante obvia, el cine forma parte de la cultura de masas del siglo XX y como tal muchos de sus hitos y mitos han entrado en la historia cotidiana de todo el mundo. El valor es casi arqueológico pero ¿quién no tiene en su librería un ejemplar del Quijote? o ¿quién no ha ido a Roma y ha gastado su correspondiente carrete en el Coliseo? *Lo que el viento se llevó* es una película que hay que ver, este imperativo no necesita hoy de mucha explicación, lo que entre otras cosas viene a sancionar su función de producto arquetipo de la cultura occidental.

Corroborar esto la sabia política de reposiciones que ha disfrutado la cinta (la última en nuestro país data de 1980) para que en todo momento conecte con un público diferente que se sentará delante de la pantalla con la profunda convicción de que va a saborear un clásico, con todas las connotaciones, entre ellas el acriticismo, que la palabra tiene.

Además, la revisión de un film como este supone retrotraer a unos o a otras a los momentos en que por primera vez lo vio, momentos que para más o para menos suelen ir envueltos en nostalgias, recuerdos etc. etc. porque... vamos, casi 4 horas seguidas de cine dan para mucho... ¿o no?

Pero, en fin, no es esta la cuestión que aquí quisiéramos tratar, además seguro que hay muchísimas más cuestiones que expliquen psico/sociológicamente por qué un film como *Lo que el viento...* sigue gustando hoy en día, a lo que nos queremos referir es a los valores explícitamente cinematográficos que posibilitan que esta película pueda seguir teniendo en 1985 un impacto similar al de su estreno en 1939. En suma, ¿cuáles son los mecanismos por los que una película, tan reaccionaria por otra parte, pueda seguir funcionando tan perfectamente como lo hace?

Nos vamos sólo a referir a dos cuestiones que por otra parte nos parecen las más específicamente cinematográficas. En primer lugar, lo que viene a ser algo así como la marca de fábrica del producto, en concreto, el diseño de producción, obra casi exclusiva de William Cameron Menzies, un decorador neoyorquino con un amplio historial en esos momentos en la Metro Goldwyn Mayer (entre otras había sido el autor de los decorados de *El ladrón de Bagdad*). Gracias a Menzies el film consigue superar el handicap del gran número de directores que lo dirigen en unos u otros momentos y sobre todo, adquiere ese tono (look que dirían los modernos) uniforme y propio que hace absolutamente identificable el film a los primeros momentos. Todo esto, además, viene ejemplificado en la famosa secuencia diseñada y, parece que dirigida también por Menzies, de Scarlett O'Hara de pie sobre la tierra de Tara que cierra tanto el prólogo (con el padre) como la primera parte y el final (otra vez con el padre, aunque sólo sea en *off*) (1).

Esta secuencia con su impresionante travelling hacia atrás, los colores chillones de una puesta de sol y la magnífica música de

Max Steiner sigue teniendo una capacidad de seducción y una fuerza que no en balde la han convertido en una de las imágenes más emblemáticas de toda la historia del cine.

Un segundo elemento al que nos queríamos referir es quizás el fundamental de todo el proyecto. La capacidad de iniciativa y de llevar adelante todo el film se debe a su productor David O. Selnick. *Lo que el viento se llevó* es claramente un film de productor en el que este personaje controla y realmente dirige todo el asunto. Dentro de todo su trabajo nos vamos a referir solamente al que nos parece más significativo, el proceso de elaboración del guión. Selnick fue el coordinador y supervisor de toda la labor de compilación de la monumental novela de Margaret Mitchell, al frente de un equipo de guionistas que aunque encabezado por un premio Pulitzer, Sidney Howard, llegó a sumar hasta 8 escritores entre ellos Scott Fitzgerald y Ben Hecht.

Bajo la dirección de Selnick el casi millar de páginas de la novela quedaron reducidas a unas trescientas donde lo de menos era la historia del Sur (2), sino el melodrama folletinesco de una serie de personajes con sus idas y venidas, sus ambiciones y miserias, enemigo de una guerra que curiosamente casi no aparece. Creo que es precisamente este esquema, el del melodrama, lo que permite la pervivencia del film en cualquier época (cosa que por ejemplo no ocurre con otras películas colosistas tipo *Ben-Hur* o *Lawrence de Arabia* que se han quedado irremisiblemente viejas).

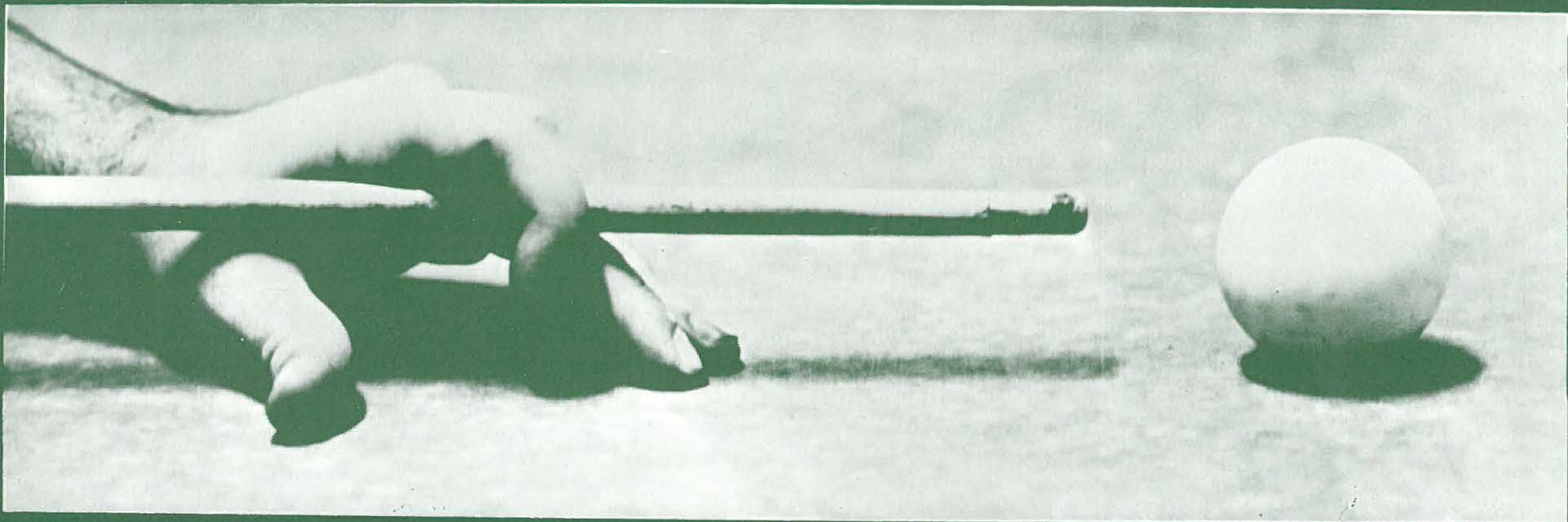
Por otro lado, el susodicho planteamiento conecta con la mirada habitual de los espectadores modernos habituados, gracias a la T.V., a este tipo de historias, y no es que insinuemos que Scarlett O'Hara sea la abuela de Angela Channing pero casi, casi... De hecho, la amoralidad de todos los personajes es uno de los rasgos más distintivos de la película. Scarlett es una arribista sin escrúpulos capaz de prostituirse por mantener sus propiedades, Rhett Butler un especulador machista, la negra Mammy la interiorización más absoluta de la

esclavitud, Ashley Wills un señorito feudal absolutamente enortado etc. etc.; sólo el personaje de Melania que interpreta Olivia de Havilland aparece como un dechado de bondades, de tantas bondades, que acaba siendo el personaje más inverosímil de todo el film. Está claro, pues, que los protagonistas lo pasan fatal pero a la larga superan ese sufrimiento con más trampas y más engaños, lo cual no hace sino acercar mucho más al inconsciente del espectador que cada vez se cree menos eso de que todo el mundo es bueno y que el fin justifica los medios.

De todas formas, lo que permanece y permanecerá en *Lo que el viento se llevó* es una perfecta maquinaria cinematográfica en la que todos los elementos (decorados, vestuarios, movimientos de cámaras, etc.) están perfectamente integrados con una única intención: lograr el espectáculo, un espectáculo en estado puro como sólo el Hollywood de los tiempos gloriosos pudo y supo crear y eso, 30, 40 ó 50 años después, se sigue notando.

(1) Aparte de este aspecto puramente visual, la escena comentada resume perfectamente todo el contenido reaccionario del film, la propiedad heredada a través de padres e hijos se constituye en el símbolo del poder y en el soporte necesario de toda la ideología semifudal dominante en el Sur de los USA durante el s. XIX.

(2) Historia que, por otra parte, a finales de los años 30 no convenía airear mucho; véase cómo se oculta la aparición del Ku-Klux-Klan en la escena donde las mujeres cosen y Olivia de Havilland lee *David Copperfield*, quizás la más hermética de todo el film y en la que el espectador no llega a enterarse bien que es lo que ha pasado y porqué.



MESA DE BILLAR

LUIS GARCÍA MONTERO

Con el pelo mojado, negro brillante, salió a recibirle, antes de que él tuviera tiempo de tocar la campanilla oxidada que colgaba en el lado izquierdo de la cancela. Mientras acomodaba su moto en un lugar sombrío de la calle, junto al muro de la casa de enfrente, la vio salir recién metida en una camisa blanca y unos pantalones vaqueros limpios, sin mucho uso todavía. Apenas dos mañanas de sol se dejaban notar ya en su piel, oscurecida timidamente por ese velo transitorio que los inicios del verano ponen en los cuerpos que salen con precaución a su encuentro. Estaba muy hermosa y algo extraña, sin apartarse de la verja, rejuvenecida por la ingenuidad que las adolescentes conocidas recobran cuando se las ve por primera vez en familia. «He oído la moto», le dijo, saludándolo con un beso y pasándole el brazo por los hombros, con un gesto que más que un abrazo era una invitación despreocupada a que entrase en el jardín.

Desde que la vio en la puerta, Julio Vida tuvo la sensación incómoda de que no estaba preparada para salir, a pesar de la ducha reciente y de la ropa limpia. Había quedado en pasarse a las seis de la tarde, pero la cita era ambigua, sin un fin concreto, con una falta de precisión que ahora le molestaba. Al irse del apartamento, Helena había apuntado su dirección y su teléfono en el margen de un periódico. «Lláname cuando vuelvas, porque no vamos a dejar de vernos con la excusa de las vacaciones. ¿Me lo prometes?». Y no necesitó dejarse convencer, mientras la besaba una vez más en la puerta y esperaba a que el ascensor se la llevase.

Cuando se quedó solo en la casa, antes de tumbarse en la cama deshecha para dormir siquiera cuatro horas, Julio encendió un cigarro, apurando primero los restos de su whisky y luego el limón manchado de ginebra que se había quedado en la copa de ella. Una sensación de inestabilidad sentimental, de vacío confuso y ternura asombrada, le flotaba en la cabeza. Miró la letra de Helena en el periódico, hundida y redonda, y la recortó con la mano, poniendo atención para no partirla por la mitad. Se levantó del sofá, cruzó el pasillo, iluminado por la luz del cuarto de estar, y entró en el despacho; rodeando la mesa llena de libros y folios escritos a mano, se acercó a un panel del corcho que estaba al lado de la ventana, por la que se veía el silencio del bloque de enfrente, con las luces apagadas y algunas macetas de geráneos temblando en la brisa de los balcones. Se entretuvo para mirarlos un momento; a pesar de que debía salir hacia Madrid muy temprano, una inercia nocturna, que nada tenía que ver con la falta de sueño, le daba a todos sus movimientos el fondo melancólico de la lentitud y la

ociosidad de los últimos diez minutos. Encendió la luz de la mesa y descolgó del panel el programa donde venía anunciada su conferencia, *El exilio en la poesía de Luis Cernuda*, junto a la nota con el nombre del hotel reservado. «Después de todo, se dijo, tal vez el verdadero deseo sea así, señor Luis Cernuda, un hotel reservado para una persona sola y para una noche que no es la suya, un lugar donde muy raras veces coinciden los nombres y las fechas. Aunque sea tan fácil hacer una reserva». Al clavar el recorte con la dirección de Helena, volvió a mirar la letra y se dio cuenta de que había escrito sus señas al lado de la noticia de un crimen pasional. Camino de la cama, de espaldas al cristal de la ventana que recogió fugazmente su silueta, estuvo seguro de que iba a llamarla en cuanto volviese.

Durante los cuatro días que duró el viaje, todo se le hizo pensar en ella, recordarla con una insistente vaguedad de pensamiento que regresaba a saltos, en detalles dispersos, pero que nunca acababa de centrarse. A la tristeza propia del hombre que no ha descansado, y que no puede siquiera arrepentirse, equilibrando el malestar de la mañana con propósitos de enmienda, le sucedió en su estado de ánimo ese sentimiento de soledad característico de los viajes rutinarios y de los oficios nocturnos. Idas y vueltas en medio de un corazón favorecedor, anclado por varios días, propenso a forjarse historias de amor accidentales. Por mucho que pensaba en Helena, no lograba fijar el momento exacto en que la había conocido; su imagen, la imagen de sus ojos atentos, de su gesto con evidente prisa por hacerse cómplice, se le volvió familiar a lo largo de un curso, pequeño regocijo de las 10'30 de la mañana, en las primeras filas, tomando apuntes y regalando interés por la literatura. Aunque los interrogatorios de pasillo y las consultas en el Departamento se sucedieron con cierta frecuencia controlada, la conversación personal tardó en producirse. Julio recordaba haberla visto ya repetidamente entre el público de algunos actos culturales o en la puerta de bares nocturnos, con amigos comunes, clasificados por el mundo extenso de la ciudad, los libros y las copas, cuando una noche se sentó a hablar con ella, halagado por una situación en la que se mezclaba la admiración con la amistad y el juego de la se-



ducción aparecía intermitentemente como el amigo bebedor que se ha puesto irónico. Llevaba Helena una camiseta negra de mangas muy recortadas, unos pantalones anchos de tela gris con delgadísimas rayitas blancas y unos pendientes largos, de falsa plata, que tintineaban y le rozaban los hombros cada vez que echaba la cabeza hacia atrás para reírse o la zarandeaba para decir que no. Julio no advirtió el cambio que se había producido en su manera de vestir desde los primeros días de alumna sorprendida en medio del curso, pero por el tono de la conversación le fue fácil comprender lo que de petición vital habían tenido las preguntas fuera de clase; por la seguridad de ciertos argumentos innecesarios se dio cuenta de que en su sonrisa desafiante se escondían aún algunas sombras por resolver, un malestar oculto que su miedo solucionaba instintivamente en el descaro, aplazando las responsabilidades que ella misma se había exigido en el recurso de su propia juventud. Hablaba, reía, jugaba a ser crítica, a ser dulce, y él, viéndola sentada allí, con la copa de limón manchada de ginebra y los ojos encendidos, igual que los de un cachorro de un animal fiero, se sentía capaz de ofrecerle todo menos un consejo.

En la ciudad de Helena y Julio las noches suelen abrirse con los últimos días de marzo, y hundirse hacia ellas mismas. La ciudad se hace entonces una ciudad de tumultos en las puertas de los bares, de calles detenidas por los aparcamientos en segunda fila, intermitentes, vendedores conocidos de hachís, amigos sin prisa y sin trabajo, saludos, despedidas, regresos de dos en dos, regresos en parejas anudadas entre el azar y las preferencias secretas. La noche es buena, la primavera aparece en la camiseta sin mangas de los estudiantes, la luz eléctrica se tinte de un amarillo superficial y utilitario, y las calles agradecen la lejanía de las vacaciones desalojadoras, el olvido transitorio de que Dios amenazó a los hombres con un juicio final y un fin del mundo. A la séptima noche de encontrarse, ya a finales de junio, ella se atrevió a proponer algún plan para el día siguiente y el contestó que tenía que irse a Madrid, de mañana, muy temprano, pero que podían tomarse la última copa en su casa. De camino, le pidió a un camarero conocido que le vendiese una fanta de limón.

Julio puso un disco y sirvió las copas, mientras Helena llevaba sus ojos por la selva de las estanterías repletas de desorden. Cogió del suelo el último número de la revista *Olvidos*, un extra de verano, y al sentarse en el sofá, tocada por el aire de estudio bohemio de la casa, a punto estuvo, a propósito de un artículo sobre la literatura de posguerra, de iniciar la conversación en un tono parecido al de los primeros días, una discusión disfrazada de inteligencia y rebeldía. Pero a los primeros síntomas, Julio apartó un montón de periódicos que llenaban el costado derecho del sofá, se sentó junto a ella, le quitó la revista de las manos y la besó muy largamente. Tenía el cuerpo caliente y duro, y se quedó en silencio cuando la cogió en brazos para llevarla a la cama. Helena hizo el amor con una libertad aprendida de memoria; se habituó a su desnudo con naturalidad y buscó ella misma el desnudo de Julio, que agradeció la ortodoxia provocadora con que era abrazado, el dogmatismo sincero del cuerpo que se le ofrecía paso por paso, desde la primera caricia vientre abajo hasta el aliento entregado en los cuellos y el cigarro.

Antes de irse a Madrid, en el tiempo vacilante en el que

la sombra de Helena se mantuvo por la casa después de que su dueña se hubiera marchado, Julio había decidido llamarla en cuanto volviese. Cumpliendo la promesa, dejó la bolsa de viaje en una esquina del despacho, buscó el teléfono en el papel de periódico recortado y marcó los números con timidez. Siempre se sentía inseguro delante de un teléfono, vulnerable, con una sensación de malestar propiciada por el miedo a descubrir demasiado su propia voluntad. La voz de Helena se mostró alegre, agradecida por la llamada, con su padre sentado solitario por mucho tiempo delante de los platos y buscando una cita para luego. «¿Te parece a las seis? ¿Sabes dónde es? Magnífico, a las seis entonces».

La Colonia del Sur es un barrio residencial de chalés contruidos en los años sesenta, con calles llenas de árboles y poco tráfico, porque a pesar de haber sido desbordado por los nuevos ensanches de la ciudad, había logrado mantener su independencia de lugar para un tipo muy preciso de gente. A las seis de la tarde, con un sol todavía agobiante, tampoco el centro de la ciudad estaba más animado; algunos turistas tomaban café bajo los toldos de las terrazas, tranquilos en el cansancio del verano aprovechado, y miraban a las escasas gentes que pasaban por las calles, sobre todo hombres con chaqueta y pandillas jóvenes. Julio bajó por Plaza Nueva, calle Reyes, Fuente de las Batallas y Paseo del Salón, en una marcha desahogada por la falta de tráfico. Al llegar al río, seco como un desierto en el que trabajaban dos máquinas excavadoras y varios hombres con pañuelos blancos en la cabeza y pantalones de deporte azules que le recordaron los del ejército, cruzó por el Puente Verde, reduciendo la velocidad. En los primeros metros de la Avenida de Cervantes, pasada la iglesia, torció a la derecha, ya muy despacio, por la calle principal de la Colonia del Sur. El número ocho era una casa de dos pisos, con la verja verde invadida como todas las de los alrededores, por la hiedra y dos platanos altos que tapaban el lado derecho del edificio. Los gorriones se dejaban oír despreocupadamente, unidos al eco sordo de una piscina, risas de niño y agua aplastada, para darle al lugar un tono de soledad vigilante. Julio aparcó la moto bajo la sombra de un árbol inmenso que sobresalía por las tapias del jardín de enfrente, y al volverse vio que la puerta se abría.

Helena, húmeda la piel todavía, lo besó en la mejilla y le hizo entrar en el jardín. A la izquierda, dos niños jugaban en una piscina pequeña, enzarzados en el juego de arrojar con estrépito al auga y pelearse por conquistar las escalerillas, subir a tierra y volver a lanzarse. Un caminito de tierra entre el césped mal cuidado llevaba a las escaleras de madera que subían a la entrada. «Ven por aquí, vamos a sentarnos en la terraza. ¿Quieres tomar algo o me visto y nos vamos?». Julio no tuvo tiempo de contestar, porque en ese mismo momento salió por la puerta de la casa un hombre de más de sesenta años, muy parecido en los rasgos de la cara a Helena, los ojos más pequeños y el pelo de las cejas y las patillas enturbiado de canas, en una extraña discordancia con su cabeza recortada y negra. Miraba con expresión de afable autoridad, con la simpatía hospitalaria y aparente del hombre que recibe en su casa y con las pupilas ejercitadas del que examina al que tiene enfrente y se precipita en sacar conclusiones. Se acercó a los sillones de la terraza, donde ellos se habían sentado durante unos segundos, pasó el brazo izquierdo por los hombros de Helena y, antes de que ella pudiera presentarnos, le tendió la mano a Julio, visitante desconcertado.

—¿Es usted compañero de mi hija?

Julio respondió que sí con rapidez, por miedo a que Helena aclarase la situación para devolverlo a un estado profesional en el que iba a sentirse mucho más incómodo. La parte más cobarde de su carácter, la que dominaba casi siempre en el trato con la gente y en los detalles diarios, optaba por la huida con facilidad, postergando el malestar de las situaciones violentas a la inestabilidad solitaria de la

Atance/Ferrol



mala conciencia.

—¿Cómo ha terminado el curso?

—Bien, espero que bien, pero un poco peor que su hija.

—Mejor podía haberlo sacado ella también, si no perdiera tanto el tiempo. —Se detuvo un momento vacilando en el tono de la conversación, pero enseguida se lanzó para siempre.—Ya os daréis cuenta más adelante. Yo se lo digo a ella, aunque no me haga caso; en vez de tanto trasnochar, hay que ser un poco más responsables.

El tono de corrección típica y de argumentos previsibles tranquilizó a Julio. Desde que se había visto dentro del jardín, estaba asaltado por el temor a un encuentro familiar molesto; pero una educación tensa parecía ordenar la personalidad de aquel hombre, militar retirado, y no consideraba justo hacerle pagar las consecuencias de su timidez. Intentó ser simpático; era evidente que estaba preocupado por las costumbres últimas de su hija, con el mundo ajeno al que Helena había entrado al matricularse en la Universidad, y no parecía dispuesto a desaprovechar la ocasión de indagar en uno de sus amigos, sorprendido en la ratonera de la educación antes de llevarse el queso.

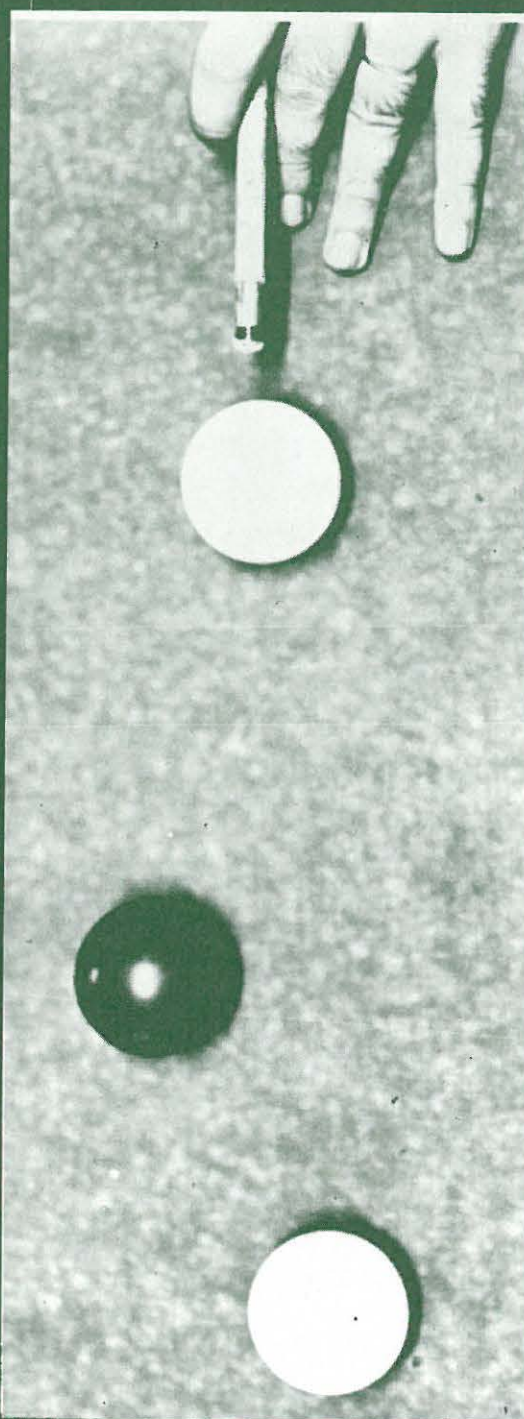
Tardó poco tiempo en definirse como un conservador cultivado. Profesional en un ejército de incompetentes reunidos por la Guerra, se sentía orgulloso de su cultura cívica y de su predisposición para ser comprensivo. Más que de honor, hablaba de honradez, y dentro de esa palabra, pronunciada en sus labios con una zeta larguísima y profunda, entraba toda una amalgama moral que se rozaba a la vez con las banderas y con la familia, con el esfuerzo del que sale victorioso y con la rectitud del derrotado, con el sentido común y con una ligera preocupación particular por el futuro. Tardó poco tiempo en hablar de Unamuno, de Campoamor, del Duque de Rivas, y de pasada, sin referirse a ella directamente, fue dejando que se le notara su desprecio por la literatura moderna, siempre obsesionada con el mismo tema..., igual que la pintura moderna, que no dice nada y es una tomadura de pelo. «Después de retirarme, tengo mucho tiempo para leer, pero me quedo con los clásicos. ¿A los alumnos de ahora qué es lo que os gusta?».

Con el papel débil y postizo de alumno y con la imposibilidad de darle en todo la razón, porque había decidido no ceder demasiado delante de Helena, Julio temía parecerle al general un alumno retrasado para su edad, poco discreto sin embargo y repelente, el representante de esas costumbres alteradas que su hija estaba aceptando y que había que vencer con palabras, bien lo sabía él, sin ponerse autoritario. Helena preparó café por dos veces; daba la impresión de estar desconcertada y contenta a un mismo tiempo, espectadora única de aquel enfrentamiento sin sables, pero que estaba a punto de producir heridos.

—Fui yo quien aficionó a Helena por la lectura, comparto su interés por el estudio. Pero hay que trabajar, dejarse de tonterías con las que se pierde primero el tiempo y luego la vergüenza.

Julio esperaba una oportunidad para romper la reunión, cada vez más pesada; esperaba quizá la llegada de la madre de Helena, aprovechar para levantarse, saludarla y decir que ya se iba; esperaba que Helena, propietaria de un silencio desconsolador y desconocido, tomase por fin la palabra para cortar. Sin embargo, Helena estaba allí, con su camisa blanca y el pelo ya seco, aceptando el duelo del general prudente y el profesor radical enmascarado, que no por impaciencia, sino por dignidad rencorosa ante ella, empezaba a barajar sus cartas con mayor claridad.

De vez en cuando perdía el hilo de la conversación, atendía al juego permanente de los niños en la piscina, a los platos de cerámica que adornaban la terraza de la entrada, a la sala interior que se veía desde donde estaba sentado, partida por la oscuridad, con una acuarela gris, un paisaje lluvioso, al fondo, y un espejo grande, de marco dorado, que reflejaba la esquina inesperada de una mesa de billar ameri-



Atance/Ferrol

hasta entonces demasiada atención. Mal terreno, pensó, en el que sólo cabía vivir una felicidad no compartida, imposible, o el intento de hacer apostolado entre una confusión de lenguas más torcida que la de Babel. Dos papeles dignos de infundir terror, en el jardín con pájaros de un general retirado.

—¿Es que usted juega al billar?

—Bueno, me entretengo. Antes jugaba con frecuencia, pero desde que se fue mi hijo a la Academia de Zaragoza no puedo jugar. Helena no sabe y mis sobrinos son todavía pequeños. ¿Usted sabe?

Ninguno de los dos era gran jugador. El general se había acostumbrado en su último destino, en el bar de oficiales de un regimiento de infantería en el que tuvo el mando durante cinco años. A la una de la tarde bajaba del despacho a tomarse la primera cerveza y a jugar, bajo los escudos de armas y las láminas de soldados españoles antiguos en paredes de madera falsa, la partida de billar con los jefes del acuartelamiento. La mesa estaba allí antes de que él llegara, pero se aficionó poco a poco hasta hacerse el máximo alentador de la cerveza y el billar de la una, convertida la cita en un ritual con los oficiales en torno de la mesa y los comentarios alegres y contenidos, entre la disciplina y la amistad. Cuando se retiró, alguno de ellos propuso regalarle la mesa de billar como recuerdo y a los dos días un camión del ejército la dejó en el número ocho de la calle central de la Colonia del Sur, con una tarjeta que todavía conservaba su destinatario: «En recuerdo de los hombres que han estado bajo su mando».

Julio había aprendido a jugar en los billares de su barrio y en una pastelería con salón de café, a la que bajaba con sus hermanos mayores los sábados por la tarde. Mucho tiempo después, cuando volvió a ponerse de moda, recobró durante unos días el temple, jugando ocasionalmente si en-

cano. «¿Qué haría aquí un billar americano?». Pero por el tono del general Julio debía volver a la conversación, medir sus respuestas con la exactitud precisa para ser prudente sin traicionarse. Recordaba las discusiones exasperadas que él mismo había mantenido con su padre, apenas unos años antes, sobre la política española y el fin del franquismo. En aquel jardín que se iba quedando sin luz, con el agua plateada y muerta de la piscina sin niños, desaparecidos en silencio, Julio se dio cuenta de que en la batalla generacional de Helena y su padre no habían hecho falta las discusiones políticas, y que eso no era una cuestión de familia, sino el nuevo ritmo de una sociedad con raíces profundas, desconcertante para él, a la que no le había prestado

traba en un bar con mesa. Conservaba el instinto de las cosas que se reciben por educación, y por instinto aceptó la partida, ante la sorpresa divertida de Helena, que salió por primera vez de su silencio, se levantó rápidamente para encender la luz de la entrada, y les trajo los tacos. La sala estaba decorada con severidad; una mesa de cristal en una esquina, junto a las escaleras que subían al segundo piso, un sofá tapizado de rojo, acuarelas de pueblos, un bodegón y una estantería que ocupaba toda la pared de la derecha, con dos jarrones grandes de porcelana y la colección completa de los libros de la editorial Aguilar, forrados en piel marrón y roja. Julio se vio en el espejo, delante de la mesa de billar, pasando la tiza por la punta de su taco, mientras el general rellenaba el triángulo de madera negra con las bolas y las dejaba ordenadas sobre el tapete verde, limpiísimo y usado.

—Todo es mentira, la política, los negocios.— El general era de las personas que necesitan conversaciones lapidarias y monólogos densos durante la partida, entre jugada y jugada. —Y que conste que a mí me gusta cómo lo están haciendo los socialistas; dentro de lo que cabe son gente seria. Pero todo es mentira, este país está lleno de mentirosos que no quieren trabajar, de sinvergüenzas que se enriquecen, de niños que sólo piensas en divertirse... Salgo yo mismo.

Agachándose, con un gesto mecánico, le dio con fuerza a la bola blanca, que se estrelló contra las otras y desplegó su brillante colorido sobre la mesa. Una bola verde tanteó la madera y se coló por el agujero de la esquina superior derecha.

—Usted se queda con las bolas rayadas... Yo siempre le digo a Helena que el militar es el hombre más pacifista, el que no engaña, el que sabe la importancia real de la paz. El ejército es como un tablero de ajedrez, hay que tener torres para que no se coman a la dama.

El general hablaba al andar, opinaba sobre todo, mezclaba consignas y reflexiones, y lo hacía con aire alejado, mientras observaba por un momento la situación de las bolas y se agachaba para jugar. Tres había colado cuando le tocó el turno a Julio; una jugada fácil para empujar suavemente la bola blanca y azul que se había detenido en el agujero central de la banda izquierda y ensayar después un golpe largo, con el taco apuntando ligeramente en la parte derecha de la bola blanca y conectando con otra de las bolas con la fuerza suficiente para colarla por una de las esquinas de la parte de arriba.

—¿Ve usted? —consideró el militar—, se trata de una cuestión de efectos. A los hijos hay que dejarles correr, no se les puede imponer nada por la fuerza. Pero es necesario apuntar al sitio justo, conseguir el esfuerzo oportuno para dejarlos en su lugar. Hoy en la Universidad no hay pedagogos; ya quisieran ellos tratar a los alumnos con la misma sensibilidad y el respeto que yo utilizaba para mis soldados.

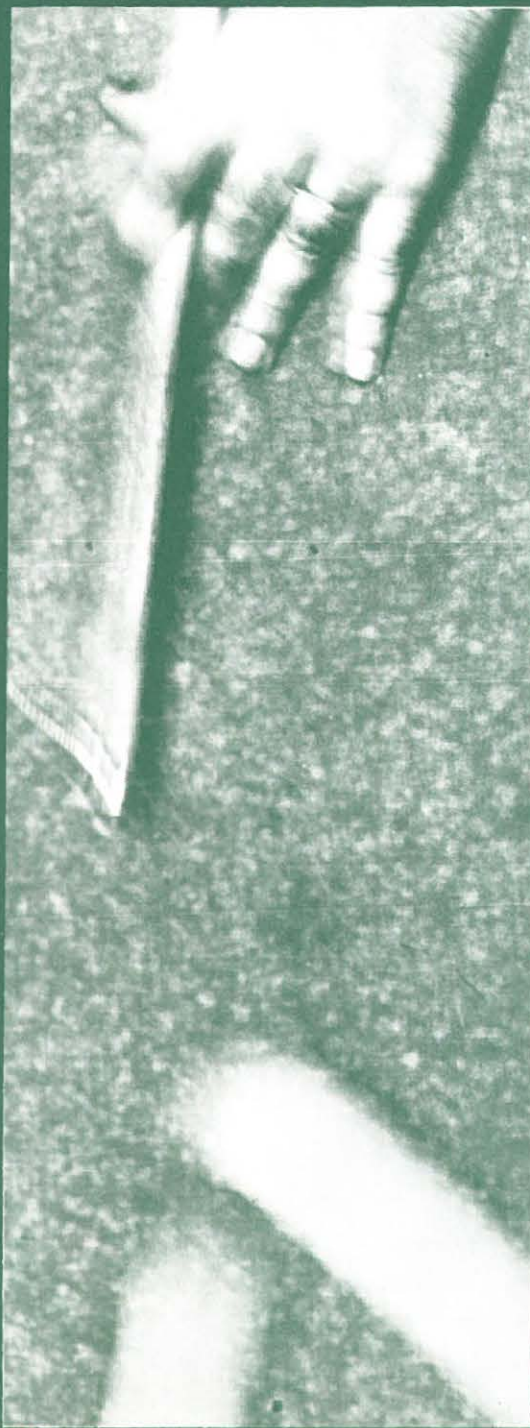
Solamente hablaba él. Helena veía a los dos jugadores moverse alrededor de la mesa, sin el menor deseo de interrumpir, pendiente de una partida que se desarrollaba con igualdad de aficionados. Julio, rodeado de los lomos clásicos de la editorial Aguilar, hacía algún tiempo que había dejado de mirarla, cada vez más incómodo en una sala donde las siluetas estaban obligadas a moverse con la pesadez de los hechos históricos. El billar no es un juego para personas con

paciencia, ni para desocupados; su ritmo se parece a la prisa de los hombres nerviosos que simulan artificialmente la tranquilidad negada; sus reglas son el diálogo de los enemigos que no pueden mirarse a los ojos y necesitan agacharse sobre la mesa para dar la impresión de que ignoran al contrario, de que lo desconocen, de que sobreviven porque es justo, porque son los mejores, porque saben cumplir con sus propias conciencias, sin defensas, sin atacar a nadie.

El general metió su última bola cuando a Julio Vida le quedaba todavía una, esquinada delante del hueco derecho de la parte inferior. Con la misma solemnidad satisfecha con que Napoleón debía asestar el último golpe a los soldados rusos en una batalla casi ganada, el general midió la trayectoria de la bola negra y la buscó con decisión. No llegó a entrar, rebotó ligeramente sobre la parte izquierda de su agujero y bajó por la mesa con lentitud, hasta quedarse en las cercanías de la última bola de Julio. Por un momento se le encendieron los ojos al general, y antes de volver a controlarlos cruzaron la sala como el relámpago de un cañón oxidado. Nadie perdió los nervios; Julio le pidió con un gesto mecánico y descuidado que se apartara, levantó el taco sobre la bola blanca y la golpeó con un movimiento seco hacia abajo. La bola cumplió su cometido, empujó a la de rayas hasta colarla y retrocedió lo suficiente, despacio, disciplinada, quedándose por detrás de la bola negra, muy cerca las dos del agujero. Un tiro imposible de fallar, un golpe de ojos cerrados para ganar la partida. El general había mojado conscientemente su propia pólvora y forzaba una sonrisa familiar, a la espera de algún comentario que suavizase el vacío de su derrota. Helena miraba divertida, dispuesta a provocar la broma en el carácter conocido de su padre, en cuanto la bola negra se fuese

por su sitio, para impedir que los puentes quedaran rotos durante mucho tiempo después de la batalla. Sin saber exactamente por qué, Julio falló la jugada; con un gesto de falso inexperto, perdió la dirección del taco, que fue a estrellar su punta azulada a unos centímetros de la bola blanca. La desgarradura del tapete verde sonó como una inmensa cremallera abierta de repente. Pidió perdón, dejó el taco sobre la mesa, bajó las escaleras de la entrada, cruzó por delante del olor a cloro que despedía el agua oscura de la piscina y se encontró en la cancela con una señora que entraba en ese momento. «Usted debe ser el joven profesor de mi hija; siento no haberme podido quedar, pero tenía prevista una cita anteriormente».

«Buenas noches, señora». No se atrevió ni por un momento a pensar en nada. En la sala, donde el general, de pie, junto a la mesa de billar y silencioso aún no había reaccionado, la huída de la moto que se iba pareció el ruido de una cremallera al cerrarse. Helena no cenó; subió a su cuarto y estuvo mucho tiempo inerte, tendida en la cama, haciendo la travesía de un laberinto sin fin, hasta quedar dormida, abandonada en medio de un sueño nervioso, el sueño de alguien que al mismo tiempo teme y desea una llamada de teléfono ■



Atance Terrol

Sobre la épica del maquis

GINÉS BONILLO MARTÍNEZ

1. La materia épica del maquis

Conviene, en primer lugar, precisar los dos sentidos en los que se emplea el término *épica* en este trabajo. Desde un punto de vista histórico se entenderá como 'epopeya, conjunto de sucesos relevantes en la historia, si no de todo un pueblo, sí, al menos, de un grupo relativamente numeroso, y en todo caso significativo, dentro de una colectividad a la cual también le afecta —aunque a la inversa, es decir, desde y como parte opuesta— la problemática de tales hechos, en los que, más o menos directamente y de forma involuntaria en general, se encuentra inmersa'. Desde una perspectiva literaria designa *épica* el 'género específico que genera / (re) produce la peculiar expresión literaria que comunica y hace públicas las diferentes variantes formales que adopta la temática de los hechos relevantes'.

La materia que novela *Luna de lobos* (1) no es exactamente el fenómeno histórico del maquis y su problemática —tanto histórica y colectiva como individual— en la historia y en el contexto histórico de la España de la Guerra Civil e inmediata posguerra; pertenece al *recuerdo legendario* de aquellos hechos relevantes en la memoria popular ('de todo un pueblo'). Subrayo *recuerdo* porque, aunque a simple vista pueda parecer que no, hay un matiz diferenciador trascendental entre «trabajar» sobre el *hecho* y «trabajar» sobre el *recuerdo* del mismo: el grado de cercanía a la autenticidad del hecho es muy diferente en ambos casos, y también desde luego los intereses y necesidades ideológicas.

El maquis, por razones políticas obvias y también ideológicas y de fuerza, durante los años de dictadura franquista —de forma más acentuada en los primeros— sólo tuvo existencia en la mente del pueblo o bien como dolor o bien como temor, pero siempre en silencio (con mayor o menor fortuna y crueldad acallados por las fuerzas del orden). A causa del indiscutible prestigio del que gozó —sobre todo en los primeros momentos, pues, con el paso del tiempo derivó a causar pena, la lástima que suscitan las causas perdidas, aun a pesar de su coherencia— al menos en el seno de una parte amplia de la sociedad, indudablemente la que sufría en silencio aquella causa perdida, el maquis fue dejando «una estela imborrable y legendaria en la memoria popular» (Ldl, p. 171); es decir, iba siendo elevado a la categoría de mito a través de la leyenda popular que en torno a él iba montándose. En definitiva, el pueblo iba progresivamente mitificando lo que en ese mismo

momento era *hecho* histórico y realidad presente:

«Sombras lejanas que seguramente ahora comentan en voz baja lo que todo el pueblo sabrá ya: ... la leyenda de ese hombre indómito e invisible..., inmortal como su sombra, lejano como el viento, valiente, astuto, inteligente, invencible». (pp. 135 y 136).

Como leyenda ha vivido el maquis a lo largo de sombríos años de represión y silencio, o, en el mejor de los casos, palabras en voz baja, y, como prueba palpable de su autenticidad, aun les ha sobrevivido y se proyecta con portentosa firmeza, como materia literaria, hacia el futuro; como materia que parece ir conformando todo un ciclo épico-literario.

La problemática histórica y vital del maquis queda expuesta a la perfección —con la frialdad y el descriptivismo supuestamente característicos de la perspectiva periodística— en la nota inicial de *Luna de lobos*:

En el otoño de 1937, derrumbado el frente republicano de Asturias y con el mar negando ya toda posibilidad de retroceso, cientos de huidos se refugiaron en las frondosas y escarpadas soledades de la Cordillera Cantábrica con el único objetivo de escapar a la represión del ejército vencedor y esperar el momento propicio para reagruparse y reemprender la lucha o para escapar a alguna de las zonas del país que aún permanecían bajo control gubernamental.

Muchos de ellos quedarían para siempre, abatidos por las balas, en cualquier lugar de aquellas en otro tiempo pacíficas montañas. Otros, los menos, conseguirían tras múltiples penalidades alcanzar la frontera y el exilio. Pero todos, sin excepción, dejaron en el empeño los mejores años de su vida y una estela imborrable y legendaria en la memoria popular.

Las últimas líneas hacen hincapié en cómo la epopeya trágica y amarga del maquis tuvo una incidencia grandísima, de primer orden, en el pueblo y sobre todo en la memoria colectiva, ingresando en el selecto círculo de las grandes gestas, dignas del recuerdo legendario (tanto desde una óptica histórica como desde la literaria y artística).

Del profundo conocimiento inicial de los hechos reales parte el inicio de la formación de la leyenda en los miembros de la colectividad. Muy pronto se inicia, de forma paralela en el tiempo en que suceden los hechos, un proceso de distorsión de la realidad histórica, que es el proceso primordial en la formación de la leyenda. Se trata de un proceso de mitificación —en el cual juega un papel importante el forzado y tirante silencio de la represión, el cual actúa como reclusivo eficaz y humus propicio para el nacimiento y formación de la leyenda.

Pueden apreciarse dos tiempos, que corren paralelos pero con distinto ritmo: uno a la zaga del otro, éste como materia para aquél. Cada uno de estos tiempos se encuentra aunque en el mismo momento, en fases diferentes. Por una parte, se halla el tiempo en que ocurren los hechos históricos (tiempo histórico); por otra parte, se desarrolla el tiempo de gestación de la leyenda (tiempo de mitificación). Éste no tiene más unidad que el suceso último de los maquis, y la fase en que se encuentra varía inexorablemente de una localidad a otra e incluso de una persona a otra. Se trata, en definitiva, del tiempo del montaje legendario de los hechos históricos.

El proceso de mitificación de la realidad coetánea obedece a la necesidad ideológica de dar salida a una imposibilidad y la necesidad de crear(se) una esperanza: la imposibilidad de acción y la esperanza en la lucha (aunque sea por parte de otros); en definitiva, la no aceptación de la causa irremisiblemente perdida.

La importancia de la nota inicial de *Luna de lobos* radica en que traza puntualmente, paso por paso, lo que constituye el esquema legendario general de la materia épica del maquis.

La problemática real/cotidiana del maquis histórico fue mucho más compleja y menos lírica de lo que las distintas, si bien convergentes, leyendas (variantes puramente formales) han ido trenzando y mitificando en torno al fenómeno histórico. Evidentemente toda leyenda (como creación humana) está distanciada de la realidad de la que parte y que perpetúa: parece ser que la perpetuación se cobra o exige un precio: cierto grado de distorsión; distorsión que es precio e instrumento de perpetuación. Toda construcción del hombre parece suponer/responder a generarse en un proceso de distorsión de la realidad de las realidades de diversa índole sobre las que se monta.

2. Poesía sobre leyenda

Al igual que la *memoria popular* trabajó y elaboró la leyenda sobre los hechos históricos y su realidad, Llamazares trabaja sobre la leyenda para construir una novela (poética; en el sentido de 'purificada/purificadora'). Para qué explicar que se produce un doble proceso de distorsión al poetizar un hecho anteriormente mitificado. La visión mitificadora/exaltadora (por razones ideológicas) resultaba contrarrestada —y en cierto modo equilibrada— por la acción directa que ejercía la vivencia de la realidad de los sucesos. Sin embargo, la visión poetizada/purificadora no tiene elemento *detractor* que coloque la realidad (sobre la que pretende que trabaja) en su sitio. Porque el maquis no era ni indómito, ni invisible, ni inmortal,

ni valiente, ni invencible, ni estaba lejano: el maquis no era poesía; era «un hombre perseguido y solitario. Un hombre acorralado por el miedo y la venganza, por el hambre y el frío». (p. 136); pero acorralado de la manera más cruel, sin falsas lunas plateadas que anidan en tiernos nogales entre pláticas de enamorados, sin bellos y emotivos amaneceres de rosa y atardeceres de púrpura, sin noches serenas de plateadas estrellas, sin relucientes peces en el río dorado de la infancia, sin frutas prohibidas en los huertos ni en las bocas rojas de las muchachas; acorralado, sí, pero por el *dibujo de la muerte* en cada copo de nieve, que en tales circunstancias ni es blanca ni es pura, y tampoco invita al contacto con su cruda frialdad ni al alegre retoce *urbano* del dominguero por su lecho virgen.

La visión del maquis es muy distinta en esta segunda fase de la materia épica de la de los narradores de la primera fase, los que lo vivieron, en la inmediata posguerra. Pero, cómo se lleva a cabo el proceso de poetización, y por qué. En *Luna de lobos* cabe destacar el uso más frecuente de la metaforización, la profusa adjetivación, la reiteración, la comparación, las copiosas personificaciones, etc.; toda una gama de recursos poéticos que no hacen al monje pero lo visten y aportan al texto altísimas cotas de lirismo. Con este excelso lirismo queda muy mitigado el posible dramatismo de los momentos que podrían prestarse a un mayor realismo. Abundan las descripciones, que es en donde se muestra más exuberante la veta poética de Llamazares, que, cual resaca lírica, va pintando esos interludios líricos, a modo de *spots*, en torno a elementos sobreabundantes: sol, nubes, luna, viento, lluvia, tormentas, bosques, ríos, montañas, atardeceres, etc.

Pero la poetización llega más lejos: se encuentra en el mismo planteamiento con que se enfoca la materia sobre la que se trabaja. A qué se debe, qué interés ideológico está en la base y produce este discurso que entra sin lugar a dudas dentro del amplísimo horizonte *light* que domina hoy el terreno de la producción literaria en España. Una respuesta se impone como más plausible: la propuesta, desde las instancias burguesas atrincheradas en el poder (político, económico, cultural, ideológico, etc.), poetizadora, purificadora, de embellecimiento y mitigación —de cuanto feo haya en la realidad histórica, impura, desagradable, etc.— para el olvido; exactamente, mitigación del recuerdo para un *mejor* recuerdo. ¿No es eso —la pureza, la belleza— la función, finalidad y esencia de la literatura?»

LLAMAZARES, Julio: *Luna de lobos*.

Una novela para la historia

JOSE ANTONIO FORTES

«¡Libertad, igualdad, sexualidad!»

Hacen falta novelas como ésta. Hace falta que escrituras como la de *Variaciones para un saxo* (1) nos devuelvan al fin el mejor reconocimiento de un tiempo maldito, todo aquel tiempo de nuestra adolescencia y madurez primera, a punto de empezar a vivir, y metidos todos de lleno en el terrible juego de hacer política, cuando de hecho lo nuestro debía haber sido, por contra y desde siempre, hacer y hacer el amor.

Hacer el amor. O tocar el saxo. Tocar *free jazz*. Vivir *free jazz*. Vivir la libertad; la libertad de la vida. La novela sobre ello reflexiona, y a ello atiende. En un juego peligroso a tres; a tres bandas, a tres lugares y épocas, a tres años, a tres días (*de nieve y rosas*), a tres amores, a tres mujeres, a tres amigos, a tres pasiones, a tres quiebras, a tres locuras, a tres rupturas. A caballo de una buena, ajustada y rápida prosa; con una estructura estudiadísima de novela ágil, firme, sinuosa y envolvente. Mediante un texto jugoso, que nos propone el perfecto método de conocimiento colectivo, directo y desconceptualizado, para no obsesionarnos (desde aquí y ahora, y ya nunca jamás para siempre) en ni con los años agrios pasados, para no repetirlos tampoco.

Los límites fijados son éstos: la ruina financiera familiar, la represalia personal por activista político universitario, el fracaso generacional y la batalla perdida de la Universidad, la derrota ante el aparato policial y estatal del régimen envejecido y mortecino —en los estertores de su muerte, pero bien dispuesto a renacer de sus propias cenizas— de la oligarquía franquista, para marcar la historia imborrable de todos nosotros.

Y tales límites, necesariamente, son los que se constituyen en materiales escriturales de primera línea. Quiero decir, de primera línea de zapa y de fuego. Con un capítulo trece decisivo, los acontecimientos para la «revolución inmediata» (p. 96) abandonan los facilones cauces de la vieja crónica más o menos sentimental al uso sobre aquellos «pequeños círculos de revolucionarios» y «conspiradores» (p. 125), sobre las de-

tenciones («Y me detuvieron»; p. 148) y días de cárceles (p. 162), e incluso de «octavillas demenciales» (p. 161), etc. etc.; los acontecimientos, de ahí y desde ahí, se desbordan; los acontecimientos escriben, en aquellos límites, precisamente, las propias limitaciones de vivir y vivir la vida, y cuando «todos en este país os estáis volviendo reaccionarios. Unos por gusto, otros por miedo, otros por hastio» (p. 20), es cuando los «hogar(es) de partisanos» y «conspiración» (p. 125) abren y abren lugar a la «imprudente felicidad» (p. 125), y las Bibliotecas y Facultades y Universidades ceden y ceden «el primer hallazgo, ternura y furor. Fue entonces cuando los últimos reductos pedían suaves extremos, dulzura final» (p. 47), y «bajo una dulce excitación» (p. 47) llegaron y transcurrieron «los días grandes del sesenta y ocho» (p. 159), «vinieron días infatigables» (p. 168), se precipitaron los «convencimientos radicales», la «inevitable revuelta», la «locura final» (p. 161), la explosión final.

Y así, el texto, todo el espacio ideológico de la novela, exactamente, se pone a transformar y transforma todo el clásico y viejo y político «magma de la calle» (p. 37), y lo vacía y se pone a vaciarlo y lo llena y lo ocupa no con política (*sensu estricto*) sino con todos y por todos los «rebeldes» y «nocturnos», habitantes frecuentes de «la isla del tesoro», esa isla de «La gata roja» (p. 85), con la «gente peligrosa» del jazz (p. 74), y la subversión de sus títulos de composiciones (p. 75), con los inquietantes «deseos» y «combinaciones» entre «saxo»/«sexo» (p. 108) pero practicado. Insisto, pero practicado.

Practicado, porque, si es siempre la praxis, la experiencia vivida de la vida que se vive y se hace, la materia que determinan, la determinante, en la dialéctica ideológica de *Variaciones para un saxo*, con los tres últimos puntos históricos de no retorno (estos tres puntos de retorno imposible: la muerte de Franco, muerte del padre del «héroe» individual/colectivo, y el complejo de Edipo satisfecho y satisfechísimo; p. 173 y ss.), se inicia al fin el futuro, nos colocamos a las puertas mismas de una nueva y otra historia, ahora sí y al fin también dispuesto como reales y radicales protagonistas, a rebotar el «corazón» y echados

«a las calles con osadía ilimitada a la busca de un saxo» (p. 116), de un/otro/nuevo amor, de una/otra/nueva libertad, «contra el caliginoso mar de (nuestra) amargura» (p. 198), abiertos a la vida, abierta la vida definitivamente «de par en par» (p. 200), y desde toda «aquella sola vez» (p. 200) en adelante. Irreversible-mente, en adelante. Para adelante. Conscientes y dueños nosotros mismos de la vida, de la historia. De nuestra vida. De nuestra historia■

Sobre gustos (pop)

P. CARRASCOSA GONZÁLEZ

No se puede hablar de mis canciones.
Deben sentirse; a lo máximo que pueden llegar es a intentar etiquetarlas.
(Bob Dylan)

Y ellos mismos lo dicen: «Esto del periodismo musical es una coña. Te pasas siglos suplicando por hacer tal o cual artículo y un buen día, sin más, te lo encargan y... descubres de pronto que tu mente está en blanco y que nunca llegarás a trasladar al papel ni una cuarta parte de lo que esa música expresa por sí sola».

Así empieza uno de los tantos artículos publicados en una revista especializada en música pop, una crítica, es decir, la opinión de un individuo sobre un disco, un grupo o artista o un movimiento musical. Y no son pocos los sufridos que se gastan sus trescientas pesetas (término medio) para hacerse con opiniones personales de críticos, que, por lo general, no saben escribir.

Eso sí, intentan, según sus palabras, «erradicar la ramplonería musical que todavía aqueja a nuestra juventud»: ellos, los mesiánicos, saben más que nadie, y esa juventud perdida y desconcertada —los que no publican sus posturas individuales— debe atenderles, esperar a que le digan qué disco es malo, qué movida ya no sirve o qué etiqueta se lleva este verano.

En efecto, NO saben escribir: sin entrar en cuestiones morfosintácticas,

dan la impresión de que se hablan a ellos mismos, enzarzándose en disputas entre tribu y tribu de tal manera que no andan muy descaminados quienes dicen que los que gustan de la música pop están todos locos y que lo de menos es la música en sí. Parece que es verdad. Ya tenemos en el mercado una revista *rockista*, en la cual, por supuesto, se hace todo lo posible por medir discos y artistas mediante patrones de una ideología tan supuesta como falsa: incluso hace pocos meses apareció en esa publicación una crítica sobre cierto cantante pop, en la que, habiendo observado la calidad y los aciertos de su disco, finalmente lo rechazaba porque al crítico de turno lo que le iba en realidad era el bourbon y las mujeres (un rockero, vaya). Como es lógico, lo único que se hacía era seguir la línea de la revista.

A la prensa musical española se le ha reprochado una continua imitación de la británica. Ojalá fuera así. Se abre una revista musical del Reino Unido, cualquiera que sea, y a lo primero que se dedica es a INFORMAR (noticias sobre discos publicados —nuevos y reeditados—, fechas de conciertos, cancelaciones, dossiers, etc.). Aquí no; aquí lo que se hace es, ante todo, CRITICAR. ¿Cómo? No es difícil: hay diversos caminos, pero los principales son dos: glorificar al artista o cargárselo. Y el que predomina es éste último. ¿Métodos? El más utilizado es el de «Se parece a tal» (Sade Adu, por ejemplo, queda descalificada por ser copia de Billie

Holliday). Otro recurso muy usado consiste en que el crítico nos cuenta su vida, de qué humor se levantó aquella mañana y demás, sin otorgarle importancia alguna a la obra de que iba a hablar. O bien considerar al disco en cuestión como «comercial» (¡horror! ¡éste se ha vendido! ¡ya aparece en todas las listas!). Si, por el contrario, lo que se desea es un definitivo intento de asentar al mito, no es extraño hallarse ante multitud de virtudes que el mismo mito desconocerá que posee.

Y con la falta que hace, NO se informa. Etiquetar es más fácil: *rock gótico*, *dram rock*, *punkabilly*, *funk-punk*, *power-pop*... ¿Alguien se enteraría de algo? No se dan a conocer músicos nuevos, se espera a que *salga* uno que capitalice un supuesto movimiento que después recibirá su nombre, y cuanto más ambiguo sea éste, mejor. Se decide qué discos son válidos/modernos, de modo que no sólo las denostadas compañías discográficas determinan qué se va a llevar y qué va a estar mal visto.

Dan ganas de fiarse únicamente de los (escasos) fanzines; dan ganas de pensar que hay quienes tienen talento y CREAN y hay quienes no lo tienen y CRITICAN; dan ganas de leer tan sólo las entrevistas que ocasionalmente tienen la generosidad de publicar, o de, sin más, ponerse a disfrutar de la música. Mientras tanto, los críticos se pasarán la vida discutiendo si el *Rock* está vivo o muerto ■

J. Peña: ver qué pasa



VICTOR QUESADA

De la última quincena de abril hasta primeros de mayo, tuvimos la oportunidad de contemplar, en la sala de exposiciones del auditorio «Manuel de Falla», parte de la obra de un pintor original: José Manuel Peña, «Premio Ciudad de Granada, 1985».

Peña (Valencia, 1953) pertenece a aquella generación que bailó entre la política de calle y los cubatas, sin olvidar que el arte requiere su tiempo (San Carlos).

Cansado de lo urbano fallero, decide perderse en el Caribe (Costa Rica), donde permanece dos años. A su regreso, no se lo piensa dos veces e ingresa en el benemérito cuerpo de funcionarios de la enseñanza, por eso de que el pintor también come. Actualmente ejerce como profesor de dibujo en Jerez.

Su obra, o la parte de ella que hemos podido contemplar estos días pasados, pertenece a un periodo de la vida de su autor marcado por un factor: experimentación. Peña experimenta con nuevas técnicas y nuevos elementos para su pintura. Quiere romper el hielo y ver qué pasa.

Y lo que pasa es que nos encontramos con una pintura de calidad, en proceso de maduración, netamente impactante. Partiendo de la figuración, crea composiciones originales, impregnadas de la sensación de saber lo que está haciendo. La plástica de su obra, plasmada en el juego de elementos culturales de la postmodernidad, es de gran belleza.

Peña no es un postmoderno folclórico. Su pincelada denota la formación de escuela recibida, que conjuga con un estético caos en los trazos. Conno-

taciones impresionistas y clasicistas son de observar en su pintura.

En definitiva, Peña es un pintor ciertamente original en la plasmación pictórica de su poética artística, que está inmerso y atento a la evolución socio-cultural, de la que va extrayendo los elementos precisos, más perdurables, que proporcionan a la calidad de su pincel el interés por el seguimiento de la evolución de su pintura■

JOHN COLTRANE: Mil ojos tiene la noche

ANTONIO PAMIES

Pronto hará 20 años que murió, y nadie ha tomado el relevo, hubieron otras músicas, nuevas formas de tocar, pero el trono que dejó vacante John Coltrane sigue sin heredero. Miles Davis abrió muchas puertas para que otros entraran... y luego cerraran, las que Coltrane echó abajo siguen abiertas.

El mundo en que vivimos no debe ser muy agradable para los genios, pues suelen abandonarlo en temprana edad, debemos agradecerle a Trane el haber nos dejado antes una abundante discografía, y al *establishment* el permitir que un negro grabe discos (no siempre fue así). Lo digo porque ¿qué iba a ser si no de nuestros saxofonistas actuales? (eso de *nuestros* es un decir) y no me refiero sólo a los *copiones*, sino a los *buenos*.

«Un grito humano en la noche» dijo Ira Gitler a propósito de uno de estos discos. Acertada metáfora para definir el estilo de aquel poeta tierno y violento, de aquel brujo que restituyó la música a su primitivo destino. Para los no iniciados en el rito coltraniño, «todo suena igual»: un continuo, caótico, y vertiginoso flujo de notas, pero lo mismo ocurre a primera vista con las fugas de Bach, es como oír poesía en un idioma desconocido. Eso le ocurrió a la crítica de su tiempo (salvo honrosas excepciones): no entendía su lenguaje y decretó naturalmente: «no sabe tocar», eterno argumento que acaba por ser un elogio puesto que le fue aplicado a Parker, a Dizzy, a Miles, incluso a Lester Young. Pero por suerte, las reales academias del Jazz tienen poca fuerza, se limitan a ladrar. Precisamente en lo que a la técnica se refiere, Coltrane exploró y llevó su instrumento hasta límites insospechables, el disparate no podía ser mayor.

Pero volviendo a la cita de Gitler (no sé cómo se pronunciará ese nombre en inglés pero en español suena fatal), lo fundamental en Coltrane es su «sentido del drama» que le da una grandeza trágica, algo mágico y primitivo que trasciende lo puramente musical, todos los sentidos se entremezclan en una especie de ritual fantasmagórico y milenario que nos acerca al ARTE TOTAL, tal como lo entienden los músicos orientales. La música oriental era precisamente la gran pasión de Coltrane, junto con la de las tribus africanas, y esto se reflejó bastante en su obra. En su delirio visionario, hablaba Artaud, a propósito del teatro balinés, del «sonido de la luz». Coltrane compartía probable-

mente la visión neo-romántica e irracionalista de Artaud y comprendió la importancia del grito ancestral, que varios siglos bajo el imperio de la razón parecían haber condenado al olvido, y que algunas voces

en el siglo XX, como la de Picasso, por ejemplo, han reivindicado: Artaud lo llamaba «lenguaje anterior a la palabra». Coltrane nos devuelve a la noche de los tiempos con sus lamentos y sus gritos, llenando de fuegos mágicos su oscuridad: *The night has a thousand eyes* dice una de sus más bellas grabaciones. Hay una nostalgia inconsciente

por algo que él mismo ignora, ese fondo misterioso que está latente en lo más hondo de la selva africana, que vibra en el sonido del tam-tam y en los chillidos de los monos, todo esto se manifiesta detrás de lo que, en la jerga jazzística, se llamaría su *hard blowing*. Hay algo religioso en ello, por más que nos pese a los materialistas, y que tampoco debe confundirse con toda la mística barata que difundieron luego sus epígonos. (En un interesante artículo, Alain Gerber comenta el hecho curioso que críticos ultramaterialistas empleen un vocabulario religioso como «milagro», «éxtasis», etc. al hablar de Coltrane, argumenta que asociar el Jazz a lo sobrenatural es una forma doble de intoxicación ideológica: el

negro se asocia a lo irracional y el blanco representa lo racional, o sea, el negro es diferente, es algo aparte. En todo caso el causar semejantes contradicciones es otro mérito más por parte de Coltrane (1). Trane buscaba a Dios (2) igual que Miles sentía simpatía por el diablo, a través de la forma: la música expresa los sentimientos sin traducirlos y en ello reside su superioridad sobre la palabra.

Observando su evolución, vemos que va abandonando los esquemas *racionales* del Jazz; el gran salto definitivo lo da cuando, aún miembro del grupo de Miles Davis, graba con él *Kind of blue*: se inicia el vuelo del águila con una nueva estética de lo trágico, entre la incantación y el grito, que, como ya he di-

cho (a pesar mío, pues no soy amigo de los espíritus) va más allá de lo musical. Para llegar al apogeo, fue necesaria la unión con Elvin Jones y la consiguiente reforma del concepto de acompañamiento: ahora el platillo adquiere autonomía, el tiempo ya no se marca, la batería, en vez de acompañar, se dedica a una especie de contrapunto, improvisando dibujos que varían en función de una suerte de telepatía con el solista. Elvin Jones es visceral y casi *salvaje*, no admite más regla que su propio talento, según sus propias palabras, no acompañaba a un solista sino *ideas*. El *tandem* Coltrane/Jones fue, como dice Alain Gerber, una de las asociaciones más fecundas de la historia del Jazz y a este periodo (1960-65) corresponden las mejores grabaciones de Coltrane: *Giant Steps*, *Body and soul*, *My favourite things*, *Impressions*, etc... Luego vendría el nacimiento del *Free Jazz*, aunque para Lucien Malson, Coltrane nunca fue del todo *free*, aspiraba al delirio pero nunca estuvo del todo poseído, el éxtasis le fue negado y de este *fracaso místico* resultó un gran éxito del arte(3).■

- (1) *Jazz Magazine* n.º 8 (Julio 1972)
(2) llámese *God, Soul, Spirit*, o *Love supreme*...
(3) *Les maîtres du Jazz*, P.U.F. Paris, 1972.



Antología discográfica

En la biografía de John Coltrane recientemente publicada en España por la editorial Júcar, aparece una discografía completa, y por lo tanto enorme, de dicho músico. Los discos reseñados, en su inmensa mayoría sólo se pueden encontrar en Estados Unidos si no están agotados, de modo que puede resultar interesante esta pequeña antología de *andar por casa* a base de ediciones españolas o francesas.

- 1) Con Miles Davis: *Kind of Blue* (1959) (con Bill Evans, Wynton Kelly, Cannonball Adderley, Paul Chambers, Jimmy Cobb) Ed. Española CBS 32109 (PR).
(2) Con Thelonious Monk: *Monk and Trane* (1957) (con Coleman Hawkins, Art Blakey, Gigi Gryce, Ray Copeland, Wilbur Ware, Shadow Wilson) Ed. Española: *Milestones* s66055 (doble).
(3) Con Kenny Burrell: *Kenny Burrell and John Coltrane* (1957-58) (con

Tommy Flannagan, Idrees Sulieman, Paul Chambers, Doug Watkins, Jimmy Cobb, Louis Hayes) Ed. Española *Prestige* s66053 Con su propio grupo:
(4) *Traneing in* (1956) (con Red Garland, Paul Chambers, Art Taylor) Ed. Francesa *Prestige* 7651 (En España fue publicado en un doble que incluía también el disco *Soultrane*)
(5) *Coltrane's Sound* (1960) (con McCoy Tyner, Elvin Jones, Steve Davis) Ed. Francesa *Atlantic* U/40383 (inédito en España)

- (6) *Coltrane plays the blues* (1960) (mismo grupo) Ed. Francesa *Atlantic* U/40288 (inédito aquí).
(7) *My favourite things* (1960) (mismo grupo) Ed. Francesa *Atlantic* U/40287 (inédito aquí)
(8) *Giant Steps* (1960) (mismo grupo) Ed. Francesa *Atlantic* U/40376 (inédito aquí).
(9) Con Cannonball Adderley: *Coltrane and Cannonball* (1959) (con Wynton Kelly, Jimmy Cobb, Paul Chambers) Ed. Española *Mercury* 6338279

VERANO AZUL

JUAN JESÚS GARCÍA
JESÚS ARIAS

Fue a la segunda noche de estar en Nerja cuando conoció a Lauro en el discopub *Winston*. No se habría fijado en él de no haber sido por, claro está, Robertito Nieto, y por aquella camiseta sin mangas en la que alguien, posiblemente el mismo Lauro, había pintado con el esmerado descuido del *graffiti* *shirt art* la frase *Long Live Paquirri*.

Lauro era uno de esos especímenes playeros conocidos como los Romanes de Verano. El macho ibérico de los ochenta evolucionado, es decir, pelo negro y tupé con brillantina, patillas afiladas, un tatuaje en el brazo, ojos oscuros y abundantes, barba a lo *bruce springsteen*, de esas de dos días, y el porte torero, que eso sí, ahora se medía un metro setenta y mucho y se estaba moreno, pero lo del torerismo, lo gabinetecaliarjoso del asunto no había cambiado desde que Franco era cabo. Para completar la figura, y eso lo supo ella más tarde, Lauro era el *disc-jockey* del *Winston*. Sencillamente perfecto. Tan perfecto como aquella primera sensación de repugnancia que sintió al verlo y que poco más tarde pasó a convertirse en un ligero cosquilleo por entre los muslos, *ahí abajo*, como decía mami.

Fue por Robertito Nieto. Él la puso en órbita. Le había dicho susurrante al oído, expulsando volátiles y molestisimas partículas de saliva por encima de la oreja, que se fijara en el efebo de la cabina. «Fíjate, maja, qué cosa más mona de hombre, ¿no es un encanto, nena?». Y es que Robertito Nieto era así. Robertito Nieto, que la había introducido en el mundo de la post-modernidad, en la estética de la post-modernidad, en los discos de Bowie, y en la sexualidad de la post-modernidad. Siempre Robertito Nieto, que casi se había echado a llorar a sus veinte años cuando una tarde de semana santa, en Navacerrada, ella, salvaje como todas, había querido destapar la sepulcral losa de la virginidad y se había encontrado con eso, con que Robertito Nieto era post-moderno y que no había nada que hacer.

Eso fue algunos meses atrás, pero ahora era agosto y allí estaba Lauro. Lauro el tremendo. Robertito empezó a gemir con aires de artista en la cumbre de su obra mientras no despejaba la vista de la cabina de disc-jockey.

Finalmente, ella, Silvia Isabel de los Infantes, había decidido acompañar a Robertito para que, con la excusa de pedir un tema de los Blue Monk, él pudiera percibir de cerca el olor animal de Lauro, en el centro de aquel antro de la movida nerjense, lleno de dibujos imitación de Ceesepe

y abarrotado de punks, latinos, siniestros y otros espectros volantes psicodélicos. De pronto, Silvia Isabel se encontró en otro mundo, nada que ver con la calle Orense a las once de la noche ni el dúplex en el parque de las avenidas, nada que ver con Marisa Casteller, ni con su novio Javi, ni con su vespino rosa. Al llegar a la cabina de los discos, sencillamente no le pareció tan disparatada la idea de tener un *flirt* con los bajos fondos de Nerja. De hecho, algo profundo en ella, algo *ahí abajo*, le estaba pidiendo marcha.

Jamás supo cómo había llegado a aquello, a encontrarse tres días más tarde en el local de ensayo de los *Spermula Nacional*, temblando, temiendo y deseando que ocurriera algo mientras Lauro, con ese gesto tan suyo, medio sonrisa medio advertencia, le pasaba el que había de ser el primer canuto de su vida. Recordaba ligeramente que aquella noche en el *Winston*, Lauro, en lugar de preguntarle el nombre, o de dónde era, o si estudiaba o trabajaba, la había desarmado por completo cuando le soltó aquello de «Me corto los cojones si tú no eres Virgo, del 31 de agosto», y la invitó a tres coca-colas con menta. Luego, en el reservado le contó lo de que era el cantante de una banda de punk latino, que habían mandado una maqueta a Radio Nerja y habían sido número uno una semana, que una vez estuvo en Madrid viendo a los *Psichedelic Furs*, que sus padres eran pescadores pero que ahora tenían un café a las afueras de Nerja y que conocía a Jorge de los *Ilegales*. Toda una tarjeta de presentación.

Por supuesto, nada cayó en saco roto.

Ella, Silvia Isabel de los Infantes, recién nacida a la dura vida del mundo del rock, alargó la mano y le dió la chupada al porro. A su lado, Marisa Casteller, la hija de los mejores amigos de sus padres, la niña más pegajosa del mundo, la observó con cierto morbo *voyeur* y cierta malevolencia, elucubrando tal vez sobre cómo se pondría Javi en Madrid cuando se enterase —cuando ella le contase— que Silvia Isabel se había enrollado con un tío de Nerja «con una pinta rarísima», mientras él sudaba la gorda para aprobar el álgebra y pasar el selectivo de ETS. Pero a Silvia ya no le importaba nada. Lauro la había dejado fascinada, como los toreros. Lauro tenía —pensó ella expulsando el humo con cierta timidez ante los ojos divertidos de todos los miembros del grupo— la experiencia necesaria para eso.

—Es que si no fumas, no puedes sentir la música tal y como es—, le dijo el Bichucho, el batería de la

banda.

—No. Si está muy bien, aunque a lo mejor me mareo.

—Joder, pero eso es sólo la primera vez.

El local de los *Spermula Nacional* era una casilla a las afueras del pueblo llena de carteles a fotocopia anunciando los conciertos del grupo y posters arrugados y manoseados de tías desnudas, pegados con cinta adhesiva a los sacos de la pared. Olía mal. Se sudaba mal. Pero era un lugar encantador. Los chicos conectaron los amplis y se pusieron a tocar temas propios, *Estás tarada*, *Adiós a Paquirri*, *Sangre en tu puerta* y *Veneno para dormir*. Todo un repertorio. Lauro hacía como que cantaba y tras un par de temas, por aquello de que él había llevado a las dos chicas y a Robertito Nieto —una delicia el Robertito para el Bichucho—, agarró la guitarra de Juanma y también hizo como que la tocaba. Era lo de menos. Lauro podía haber sido el guitarrista, el bajista o el batería. Fuese lo que fuese, sería el jefe del grupo, y eso le pareció a ella. Era así. Barria. Berreaba como un cabrito encantador. El ruido era insoportable pero al segundo canuto tenía una marcha increíble y Silvia Isabel se sentía mojada en algún lugar de allá abajo.

Lauro no tenía ni la más zorra idea de tocar la guitarra. Pero cuando la cogió hacía parecer que la tocaba tan bien, que Silvia a sus diecinueve años y con su ingreso en derecho recién estrenado ya no pudo más.

Suspiró.

Lauro, al lado de Javi, su novio, era una estrella feroz. Javi no tenía nada que hacer. Rata de biblioteca, escuchimizado, a punto de tener úlcera de duodeno, siempre nervioso, siempre celoso, siempre preocupado, siempre inseguro, siempre quedando bien con papi y mami, blanco, delgado, incapaz tan siquiera de tocarle una teta a mala idea y de decirle después «te he tocado la teta». Nada. Nada de nada. Lauro, simplemente con mirarla hacía que los pezones se estrallasen contra la camiseta.

Silvia Isabel de los Infantes volvió a suspirar.

En sólo quince días, lo que podía haber sido un verano mortal en compañía de la repipi de Marisa y del post-moderno Roberto Nieto, se había convertido en un verano azul lleno de emociones para Silvia Isabel. Por eso papi y mami estaban preocupados. La nena estaba rara. Ya no sabía con los chicos de la panda de la urbanización de chalés, ni se iba a la cafetería *Miraflores*, ni la encontraban por la piscina jugando al tenis ni nadie sabía nada de ella. Por supuesto, papi tenía que volar a Madrid todos los viernes por la tarde para resolver los asuntos del banco, y mami salía con Adriana Casteller y «unos amigos» de copas por las noches. Pero eso no

impedía que se preocupasen por la nena. Porque entre otras cosas, la nena pasaba de quedarse con Estefanía y con Héctor para cuidarlos cuando ellos salían y ni siquiera Robertito sabía por donde andaba. Algunos amigos nuevos, pensaron al principio, quizá ande con el niño de los Conesa o algún nativo del pueblo.

Pero cuando la vieron llegar de la peluquería con el pelo de punta y teñido de rubio, con aquella falda larga y negra y aquel pendiente de crucifijo, las cosas cambiaron. No cambiaron. Volvieron a ser como antes, como el día aquel en que papi le soltó una hostia histórica cuando descubrió que se había pintado los labios y los ojos para salir cuando cumplió los quince años o cuando le llegó el recibo del teléfono —después se descubrió que era Javi, Javi Olmedo, y la cosa no llegó a más— al cumplir los diecisiete. Pero ahora la nena andaba de nuevo por el camino equivocado, por el camino del infarto.

Aquella noche la bronca fue mayúscula. Mami necesitó tomarse *valiums* y papi tuvo que volar urgentemente a Madrid a resolver un imprevisto que había surgido en un piso de la calle Princesa con la cuenta corriente de su amante. Él sólo dijo que algo relacionado con el banco. Pero lo cierto es que los dos necesitaron consuelo. Finalmente Silvia Isabel de los Infantes tuvo que admitir que andaba involucrada con ciertos aborígenes de la zona —gitanos, eso es lo que son, había dicho mami. Tú no tienes por qué mezclarte con los nativos de este pueblo— y que ahora le gustaba la movida madrileña, que qué de malo había en ser como Alaska, si Alaska era hasta amiga íntima de Fraga. —A don Manuel no lo metas en esto— había dicho papi.

Y por si fuera poco, también el niño de los Márquez, Fernando, pues estaba en la cosa del rock, y que todas sus amigas conocían a los de Radio Futura, y que el disco de Gabinete Galigari hablaba de la grandeza de España. Y así estuvo hasta que a mami se le pasó el berrinche del pelo y papi, resignado, voló a Madrid con el consuelo de que Alaska andaba liada con Fraga. «Quizá la nueva revolución venga por ahí», se dijo luego en la cama de Pepita Flores.

Llegó el gran día y la gran noche. Papi y mami la habían dejado ir al concierto de los *Spermula Nacional* —lo de nacional le había llegado a papi al fondo del alma— con la condición de que la acompañaran Robertito Nieto y Marisa Casteller. Javi la llamaría esa noche, pero Javi era ya un conejito tan lejano y tan perdido que si por ella fuese, arrancaría todos los teléfonos del planeta.

Fue la primera vez que vio el coche de Lauro, que la esperaba en la plaza del pueblo para llevarla al discopub *Winston*. Era un ochocientos cincuenta especial con doble tubo, asientos reclinables y superes-téreo. En el asiento trasero había instalado el bar, que se componía de veinticinco

latas de cerveza vacías, al menos que otra jeringuilla, dos botellas de vodka y colillas de cigarrillos y canutos por todas partes. Un ejemplar automovilístico del submundo rockero. Pero a Silvia de los Infantes le pareció —acostumbrada al Peugeot 505 y al Maserati Bora de los Conesa— un auténtico portentoso.

Lauro, nada más entrar ella en el coche, le echó mano, como en la última semana, a los muslos, le soltó lo de «qué buena estás Carolina», con su furia de veintitrés años, arrancó a toda pastilla por las calles del pueblo, para ir poniéndose a tono. Los dos eran felices, él creyéndose una estrella de rock y ella creyendo que él lo era. Llevaban así, dándose besitos y echándose mano y todo eso como dos semanas, porque Lauro sabía que estos asuntos de playa, sus asuntos, requerían cierto tiempo, y que había que empezar pidiendo prestado para la gasofa, después para comprar un litro de birra, luego para ligar costo, más tarde para una rayita de coca y finalmente los treinta talegos para conseguirse una chupa. Ella, naturalmente, aunque no sin cierta reticencia, se dejaba. Pero destapar la losa, destaparla con un tío como Lauro, requería un precio. Un precio que estaba dispuesta a pagar gustosamente.

—Tengo cosas, vamos a ponernos bien antes de entrar al local. Tenemos que estar entonados.

Le entró como una flecha. Directamente al cerebro. Le hizo flash y luego la tiró por el suelo y la dejó flotando. Estoy lista para todo, pensó, lista para el fin del mundo. La coca era de primera calidad, y ahora, Silvia Isabel empezó a comprender qué es lo que hacían papi y mami en aquellas fiestas de Navacerrada cuando todo el mundo decía *guau* y qué bien respiró y qué *feeling*, y porqué los altos del PSOE y de AP se intercambiaban harina y se daban abrazos. Vaya con papi y mami, se dijo. La luna estaba en todo lo alto sobre el mar —Lauro la había llevado, cómo no, a su rincón favorito, «Eres la primera persona que traigo aquí»— y luego de la coca había llegado el whisky y más canutos y los *revientacerebros* y el *crack* y el *tres en uno*, y llegaron al *Winston* como llegaron, y Lauro cantó como cantó, y todo sonó como sonó. DE PUUUUTA MADRE. Lauro se parecía a Bowie y a Jorge de los Ilegales y todo estaba bien y ella era superpost-moderna y superlatina y Javi no valía un duro, y allá, entre todo el bullicio del concierto, creyó vislumbrar a Marisa Casteller, la hija de los Casteller, la compañera inseparable de las vacaciones de Nerja, la niña más repipi del mundo, creyó vislumbrarla, la vislumbró, sí, ella, la vió allí, enganchada de un brazo a una botella de champán y de un muslo a un punki que le comía el cuello. Increíble. Verano loco, verano azul, mientras Lauro las miraba a todas y cantaba para todas. Pero sólo para ella. Sólo para Silvia Isabel de los Infantes. Ella era la reina. Era la tía con la que iba el cantante de los *Spermula*

la Nacional. Notó cómo la miraban, cómo aquellos cien pares de rostros con patillas afiladas, cómo aquellos tupés hacia lo alto, cómo aquellos ojos pintados del *new underground* se fijaban en ella.

El concierto terminó pronto porque se le rompieron dos cuerdas al bajista y el Bichucho se cargó la caja de la batería. Lauro vomitó sobre el público y alguien le tiró una botella. Luego llegó la policía y los echó a todos. Un éxito. Silvia Isabel de los Infantes estaba tan puesta que incluso gritó «Fuera los monos» y luego se bebió otra menta con coca-cola casi de un trago.

A las cinco de la mañana Lauro la llevó en el auto de vuelta a casa, y allí, a mitad de camino, en donde había estado el barco de Chanquete, echó el asiento reclinable hacia atrás, abrió las puertas del cuerpo, lanzó aullidos y se llenó de sangre.

Ella, Silvia Isabel de los Infantes, un poco tarde quizá, destapó la losa sepulcral de la virginidad y se llenó de coca y de whisky y de todo y se volvió salvaje. Salvaje hasta el fondo. Porque aquel otro Lauro que le estaba siendo presentado por ahí abajo era incluso mejor que el primero. Un Lauro que se resbalaba por dentro y le hacía cosquillas y le hacía flotar. Luego, todo el mar lleno de luna que veía enfrente se le metió dentro del cuerpo y se quedó dormida.

El último día de vacaciones Silvia Isabel de los Infantes no podía creerse que alguna vez pudiera haber estudiado en un colegio de monjas, ni que tuviese un padre banquero con contactos en los altos círculos políticos ni una madre con furor uterino y cáncer de sol, ni una vespino rosa ni un hijo de los Olmedo como novio. Aquella última mañana que se miró al espejo después de vomitar no encontró los ojos azules, el pelo oscuro y la piel brillante e inocente de meses atrás. No. Encontró, por el contrario, el rostro total de una punki desdichada, las ojeras tibias de anfetanas y coca, el pelo hundido, la boca rota y los muslos llenos de rozaduras. Y es que, como decían los Rolling Stones, «gatita, apuesto a que tu mamá no sabe dónde estás ni con quién». A Silvia Isabel, moraleja, el *flirt* con los bajos fondos le había llegado hasta ahí abajo. Lauro la había introducido, y la había introducido bien, en todas las técnicas habidas y por haber: el sesenta y nueve, el cuarenta dos, el por delante por detrás, el *menage a trois*, el *juguemos* con tu amiguita, el tú arriba yo abajo, y el dedo juguetón. Le había enseñado la cantidad de agujeros que tiene un cuerpo y la cantidad de cosas que se pueden meter por cada agujero. Y nada habría tenido importancia si todo aquello no le gustara de verdad. Eso era lo malo.

Papi estaba en Madrid, en el hospital. Le había dado un infarto en casa de su amante, Pepita Flores, cuando le llamó mami, que por cierto, había sido sorprendida por Silvia Isabel

en la cama de Adolfo Casteller, para decirle que, «mami, mami, no sé lo que pasa pero que estoy preñada». Preñada de un punki post-moderno. Dios Santo. De un nativo. Así andaban las cosas. Y así estuvieron hasta ese último día de vacaciones en que Silvia Isabel, después de mirarse al espejo, cogió el talonario de cheques de mami, algunas cosas, y se perdió con Lauro al terrible camino de Londres, porque eso sí. Londres.

Nadie volvió a saber de Silvia Isabel hasta que la encontraron un día en la plaza Bib-Rambla dibujando Jesucristos por el suelo. Y es que, como decía Keith Richard, «Estos punks nunca revolucionarán nada»■

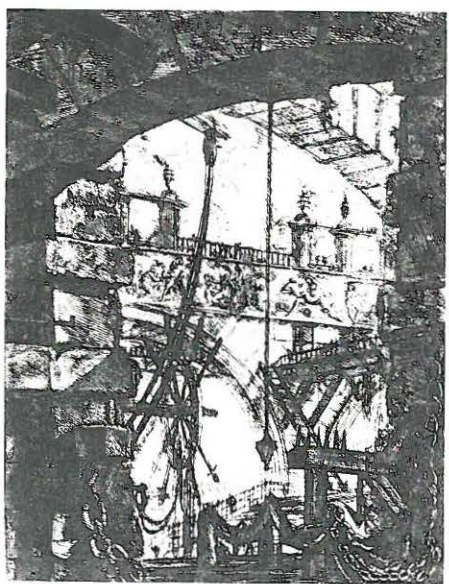
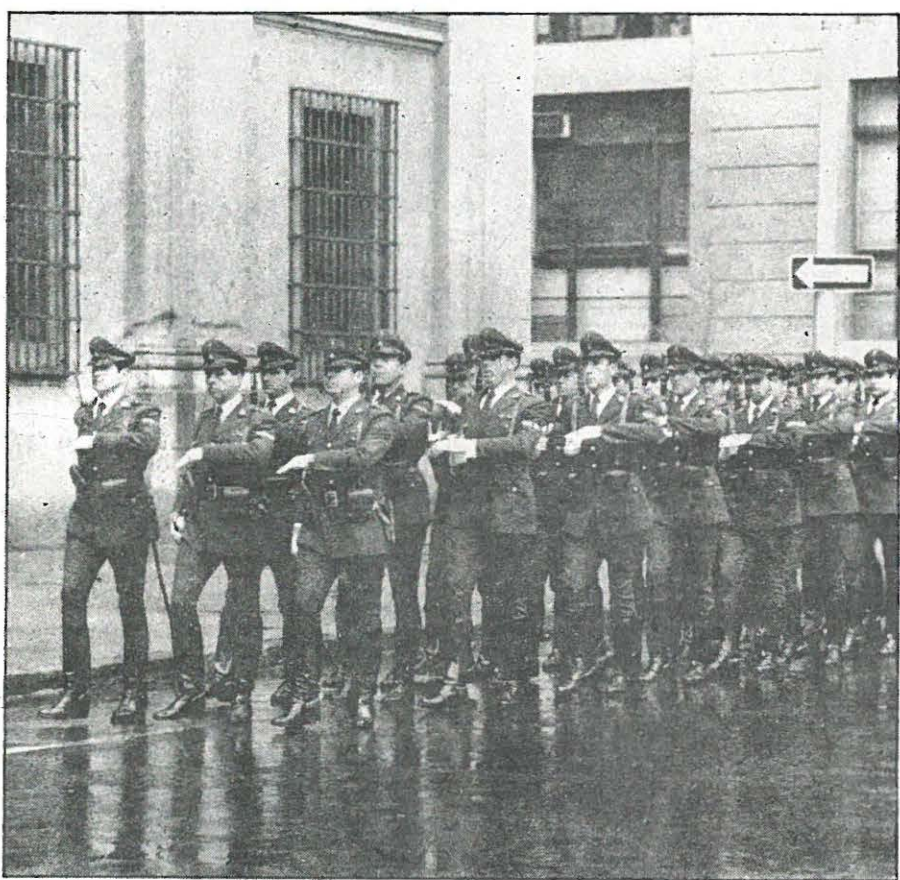
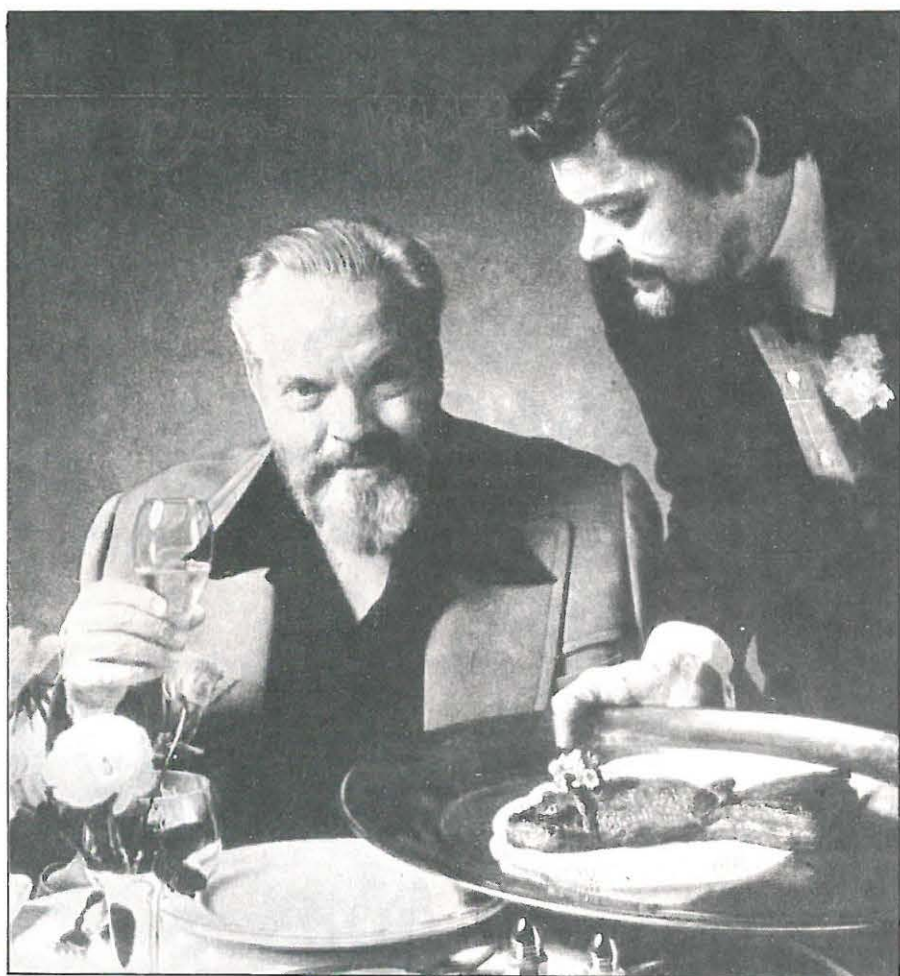
PAMIES



53
OLVIDOS



PAMIES



SOBRE LA MESA

MARIANO MARESCA

WELLES.—A mí me parece inevitable la decepción tras la lectura de la biografía de Orson Welles de Barbara Leaming (Tusquets, 1986). Naturalmente, un biógrafo siempre podrá decir que lo que le interesa contar es el personaje —el verdadero Welles, el Welles humano, etc.—. Es evidente, sin embargo, que si alguien gasta una buena suma de dinero en una biografía de Welles —voluminosa y bien lanzada— es porque lo que conoce de ese hombre, su cine, le despierta un interés que, yendo más allá de lo puramente cinematográfico, le hace pedir información que ayude a entender mejor lo que le ha hecho ser alguien importante. En esto es en lo que decepciona la biografía de B.L. (y a los cinéfilos absolutos, me temo que mucho más: son escasísimas esas imprescindibles anécdotas que hay siempre en torno a un rodaje o a un guión, o las referencias a esas tantas otras cosas que hacen de alguien un personaje o de una película un mito). Quizás pueda explicarse esta frustración por una razón que a Baroja le servía para justificar —modestamente— que él escribiera sus memorias: «La altura intelectual no creo que produzca el que unas Memorias sean interesantes para el público. La vida de Shakespeare, la vida de Cervantes, la de Dickens o la de Tolstoi son poca cosa al lado de su obra. En cambio, de escritores sin importancia, la obra puede valer poco quizá, pero en cambio la vida puede tener interés si está contada con ilusión y sencillez» (*El escritor según él y los críticos*). Un buen ejemplo de lo que dice Baroja puede ser —volviendo a O.W.— el problema de la obesidad del autor de *Ciudadano Kane*; por ocurrencias que sean las cosas de Welles sobre su obesidad —trasladadas por B.L. con precisión y reiteración— siempre serán mucho menos interesantes que, por ejemplo, la aventura del rodaje de *Don Quijote*, de la que nada se dice, o la correspondencia entre Welles y Eisenstein, que ni siquiera se menciona. Así ocurre que muchas historias que podrían leerse bien como guarnición de informaciones más sólidas —la biografía de Rita Hayworth trufada en medio del libro, por ejemplo— acaban convirtiéndose en nuevas oportunidades perdidas de haber dicho algo sustancial. Tal deseo de hacer una biografía maníaticamente literal lleva a B.L. a extremos tan imposibles como, tras haber tenido que escribir mil veces el nombre de Shakespeare para contar la vida de Welles, al llegar a *Campanadas a medianoche* entretenerse en explicarnos que la fascinación de O.W. por el tema obedecía al trauma residual de desafecto por su padre y su

preferencia por su preceptor, Skipper Hill. Esta pirueta freudiana —tan genuinamente americana— resulta más irritante aún cuando es en la biografía de B.L. donde uno ha podido conocer la historia de la iniciación teatral de Welles en Dublín, con Hilton Edwards y Michael MacLiammoir, cuya propuesta de teatro teatral —para salvar al teatro de la competencia, no sólo comercial, del cine— basta para iluminar, además del estilo de Welles, su inmediata salida a un Shakespeare que era antipoda exacto del naturalismo. El otro argumento decisivo al respecto, el poder, tampoco se aduce, y eso que en la frustrada carrera política de Welles había material abundante donde buscar. Afortunadamente, el lector puede consultar un libro sobre Welles bastante más sensato y provechoso, *Orson Welles, el espectáculo sin límites*, de Esteve Riambau (Dirigido Por, 1985), que dedica un capítulo al apasionante tema *Orson Shakespeare & William Welles*. Una sola frase de Welles citada por Riambau ilumina más la cuestión que todo el libro de la Leaming: «He repetido siempre a los actores americanos que nunca podríamos tener un gran teatro shakespeariano en América porque es imposible hacer comprender a un grupo de actores americanos lo que Shakespeare entiende por rey: creen que se trata de un buen hombre que un buen día se ciñe una corona y se sienta en un trono». A Barbara Leaming le ha pasado tres cuartos de lo mismo. Y si insisto en la cuestión de la relación de Welles con Shakespeare no es —me parece— un capricho más o menos arbitrario: un Shakespeare conscientemente distanciado a través de Brecht para hacer en el cine teatro teatral, eso es Welles en sus grandes obras. No quiero, en fin, dejar de anotar algo muy encomiable en la edición castellana de la biografía de B.L., la labor del traductor Antonio Prometeo Moya, que ha añadido notas de cinéfilo apasionado oportunas y refrescantes, así como un *Apéndice filmográfico* que también informa de las películas editadas en videocassette. A. Prometeo, por cierto, cuando considera imprescindible una información que B.L. no da, remite casi siempre al libro citado de Esteve Riambau.

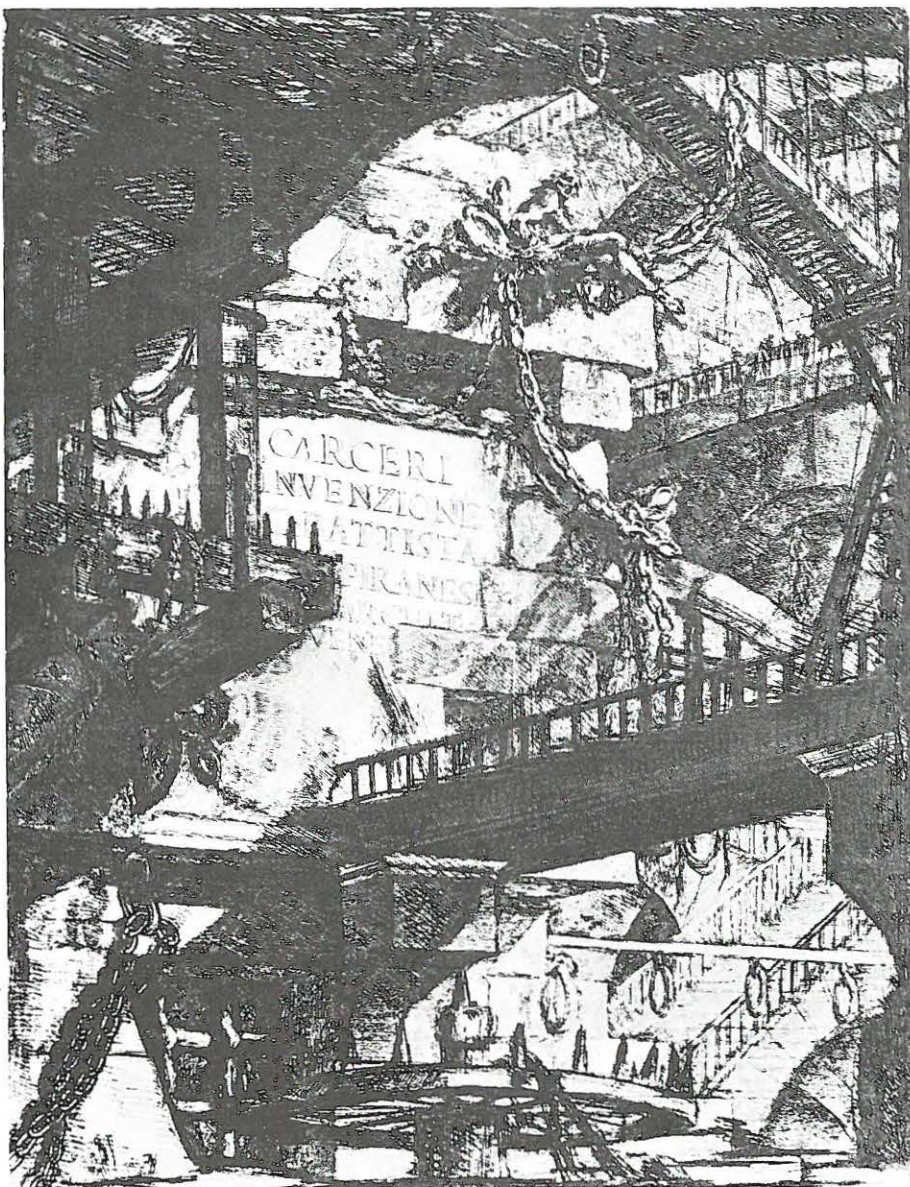
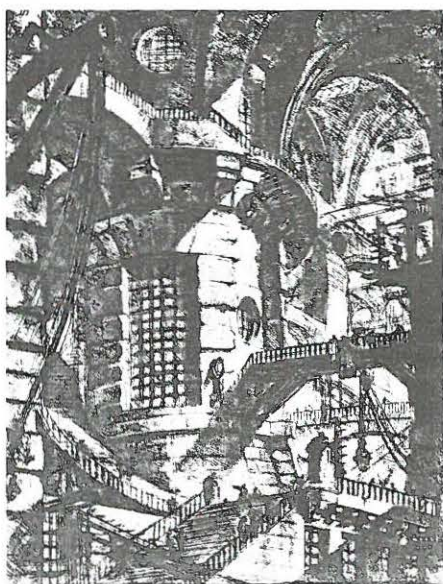
LITTIN.—En voz baja —ya se sabe— he comentado con J.M.A. la decepción por los dos primeros episodios de *Acta general de Chile*, la película de Miguel Littin rodada clandestinamente en Chile y que ahora emite TVE los domingos por la noche. Hemos descartado la primera hipótesis: el reportaje de

García Márquez sobre el rodaje levantaba unas expectativas que difícilmente podían cubrirse. No. El problema es de fondo, de la misma concepción de la película. Asombra su manera de ignorar el paso del tiempo, la insistencia en un lenguaje que me temo sea incapaz de promover ya ni la solidaridad ni el análisis. De las circunstancias del rodaje podría deducirse una posible excusa: alguno de los equipos podía no saber qué estaba rodando ni para qué. Pero tampoco vale. Hay secuencias rodadas sin cobertura de ningún tipo —todas en las que hay personas que hablan abiertamente a la cámara, como la del torturador que confiesa en el primer episodio, incomprensiblemente desperdiciada por el torpísimo planteamiento de su rodaje—, y las demás siempre pudieron ser tratadas en el montaje. También pudieron utilizarse de otra manera los fondos musicales y los dibujos insertos para ilustrar una canción o un texto leído en off. Pero no. Todo repite una sintaxis ruda y anticuada, una sintaxis, sobre todo, que por reiterada se ha hecho ya retórica y por sí misma vacía, destruye el film desde dentro. En su reportaje, García Márquez hizo contar a Littin dos historias a la vez, la de su retorno a Chile clandestino y con otra identidad, y la de la situación actual de aquel país. De la primera historia quedan en la película los mejores planos (Littin paseando anónimo, cruzando un paso de peatones como un chileno más pero mirando a la cámara que sólo él y el espectador saben que existe); esos planos, sin embargo, quedan deshuesados porque la historia a que pertenecen ha sido abandonada en beneficio de la otra, la segunda, que se cuenta en un tono indeciso entre la elegía y el documental. Naturalmente, esta opinión sobre la película de Miguel Littin puede ser objeto de muchas matizaciones (sobre las que, a su vez, habría que hablar con detenimiento: no entiendo, por ejemplo, que el cine con un propósito político directo tenga que utilizar necesariamente un lenguaje de esa naturaleza para conseguir su efecto). No obstante, dejaría planteadas las dos cuestiones que me parecen más relevantes. En primer lugar, me parece un error grave ladear, en nombre de la virtualidad del mensaje, el problema del lenguaje. El lenguaje es un campo de lucha de primera magnitud; ignorarlo equivale a hacer la guerra con la lanza. En segundo lugar, el propio mensaje político tiene que ser presentado con garantías de que resulte audible: no puedo entender que, en una película de estas características, se utilicen con tanta profusión parlamentos sin más valor que el sentimental. No hay que renunciar a ese pasillo hacia el espectador, pero si se decide utilizarlo hay que hacer circular por él algo capaz de generar una idea, un razonamiento convincente. También en eso hay que aprender del adversario: ahí están las series de televisión, absolutamente impresentables y de una eficacia poderosísima. Para el espectador europeo —muy lejos hoy de la pre-

disposición a la solidaridad de los años 60-70—, ese *handicap* puede resultar insuperable. Por eso me resulta mucho más valioso, también en lo político, el reportaje de García Márquez sobre el rodaje de la película: no cuenta la *epopeya popular*, sino una peripecia *individual* que linda con las de las novelas de espionaje. Sin embargo, todo lo que tenía que decirse está dicho y el lector —que no ha tropezado con *tics* de los que provocan rechazo— vuelve a encontrar las razones de siempre —el terror, la explotación— en la razón y en los sentimientos, en los otros y en él mismo, al mismo tiempo.

NOVEDADES.— Sin mayores pretensiones de codificación, sigo dando como novedades informaciones acerca de lo que a mí me resulta nuevo porque me sorprende. Se trata, en el fondo, de una versión más de la paradoja del optimismo: lo nuevo debe sorprender en primera instancia, pero sólo se quedará a vivir si encuentra acomodo entre los muebles que uno ha ido disponiendo, mal que bien, por las habitaciones de su memoria. De ahí que, tantas veces, las novedades tengan el aire de lo clásico, la familiaridad de un *déjà vu* que no lleva al aburrimiento sino a la repetición de la misma pregunta —porque eso es lo que queda— que por primera vez hizo para nosotros un libro o una película. Podría ser eso, quizás, lo nuevo: todo lo que ayuda a mantener abiertas esas tres o cuatro preguntas que los autosuficientes despachan con una simple regla de tres. En esta ocasión, las novedades son las siguientes: 1.º Completo los indicios de mi rastreo de la pista de Kurt Weill con dos informaciones más: en primer lugar, es posible conseguir un disco de canciones de la época americana de Kurt Weill cantadas por Lotte Lenya y al que da título, precisamente, *September Song*, la canción que en el reciente disco homenaje a Weill —el *Lost in the stars* ya comentado aquí— interpretaba Lou Reed; huelga decir que la audición sucesiva de ambas versiones es verdaderamente interesante (a mí me provoca, como otras muchas cosas, la sensación de que el siglo se encoge antes de darse la vuelta; por eso las cosas se aproximan, las piezas encajan). Referencia: *September Song and other american theatre songs of K.W.* sung by Lotte Lenya; orchestra and chorus conducted by Maurice Levine. 1958, CBS Master Works MP39513. La segunda novedad —en el sentido ya dicho— es una de las escasas joyas que este mortal ha podido traer a su fonoteca: canciones de K.W. cantadas por... ¡Teresa Stratas! Lamento no poder dar la referencia; lo que he conseguido es una copia en la que no constan los créditos del disco, pero quien me la procuró asegura que se editó en *compact* y lleva tiempo agotado. Quienes en el ya citado *Lost in the stars*, nos encontramos con aquella maravilla del *Youkali Tango* del Armadillo String Quartet, tenemos que levantar aún más el lis-

tón del asombro para dar cabida a la versión de la Stratas. 2.º Entre las docenas de cintas que E.G.O. trae a la casa, algo escalofriante: Werther, de Massenet, cantado por Alfredo Kraus (E.G.O. se confiesa abiertamente *krausista*). El mismo día compré un libro que me atrevo a recomendar y que me ha obligado a leerlo tomando notas: *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino. La primera lectura me dejó una sospecha: Antonio Muñoz se lo debe saber de memoria. Y es verdad: lo confiesa y me recuerda que ha escrito un artículo sobre él. Ese artículo está en el *Diario del Nautilus*, un nuevo libro de Antonio Muñoz Molina (Diputación Provincial de Granada) que tiene la rara cualidad de convertir —para mí— *El Robinson urbano* en un libro adolescente. 3.º Los amigos siguen bien: salvan su inteligencia y tienen el arte de dejar que en ella sedimente un aire del tiempo que no se sabe si es gloria o ruina. Frutos más recientes: *Otra casa*, de Rafael Juárez, *De lo cantado y sus márgenes*, de Joaquín Sabina, el *Piranesi* de Juan Calatrava. Ahora, como los indios en el cine, oigo acercarse a un escritor nuevo: será —es— prosista, y lo leeremos. 4.º ¡Oh, es él! El libro de Maruja Torres en torno a Julio Iglesias se lee como si fuera *light* (así lo vende Herralde, desde luego). Pero no sé si es el libro o la devoción que desde antiguo tengo a esta periodista lo que me hace pensar que la parte digamos *seria* del libro es más seria de lo que parece. El protagonista es Diana Dial (o sea, Maruja Torres) y Julio Iglesias sólo un fantoche lejano y amenazado de calvicie, absurdo sin gracia, cuidadoso monumento a su propia banalidad de oro. Diana Dial es un personaje tónico: redactora de una revista del corazón y ferviente admiradora del cantante, posee sin embargo, algún rasgo que le impide creerse del todo su propio personaje. Cómplice sin escándalo de la humanidad del barrio chino barcelonés, Diana pasea entre las fotos de su idolo una pregunta para la que no encuentra respuesta: ¿por qué en la cama, cuando el hombre ha quedado ya repleto de su propio placer, ella sigue igual? El viaje de Diana a Miami para salvar a Julio Iglesias de una conspiración de seguidores de otro cantante (El Puma) que quieren dejar calvo del todo a Julio Iglesias, se convierte para la niña tonta en un viaje al descubrimiento —por fin— del placer. No contaré lo que pasa, pero el resultado final a mí me parece auténticamente *militante*. Todo ello, en fin, bien escrito y con toda la mala leche que el caso pedía. Si un escritor tiene que definir la inmensidad del despacho de un ejecutivo hortera, ¿tendría una opción mejor que decir que en el tal despacho podían entrar al completo Ray Conniff con su orquesta y coros? Pues así es todo el libro.



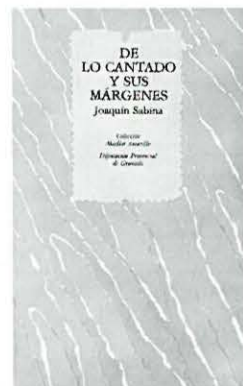
DIPUTACION PROVINCIAL

NOVEDADES EDITORIALES

55
OLVIDOS

Colección de Poesía
EL MAILLOT AMARILLO

Volúmenes publicados:
1. Felipe Benítez Reyes
LOS VANOS MUNDOS
2. Álvaro Salvador
EL AGUA DE NOVIEMBRE
3. Joaquín Sabina
DE LO CANTADO Y SUS MÁRGENES

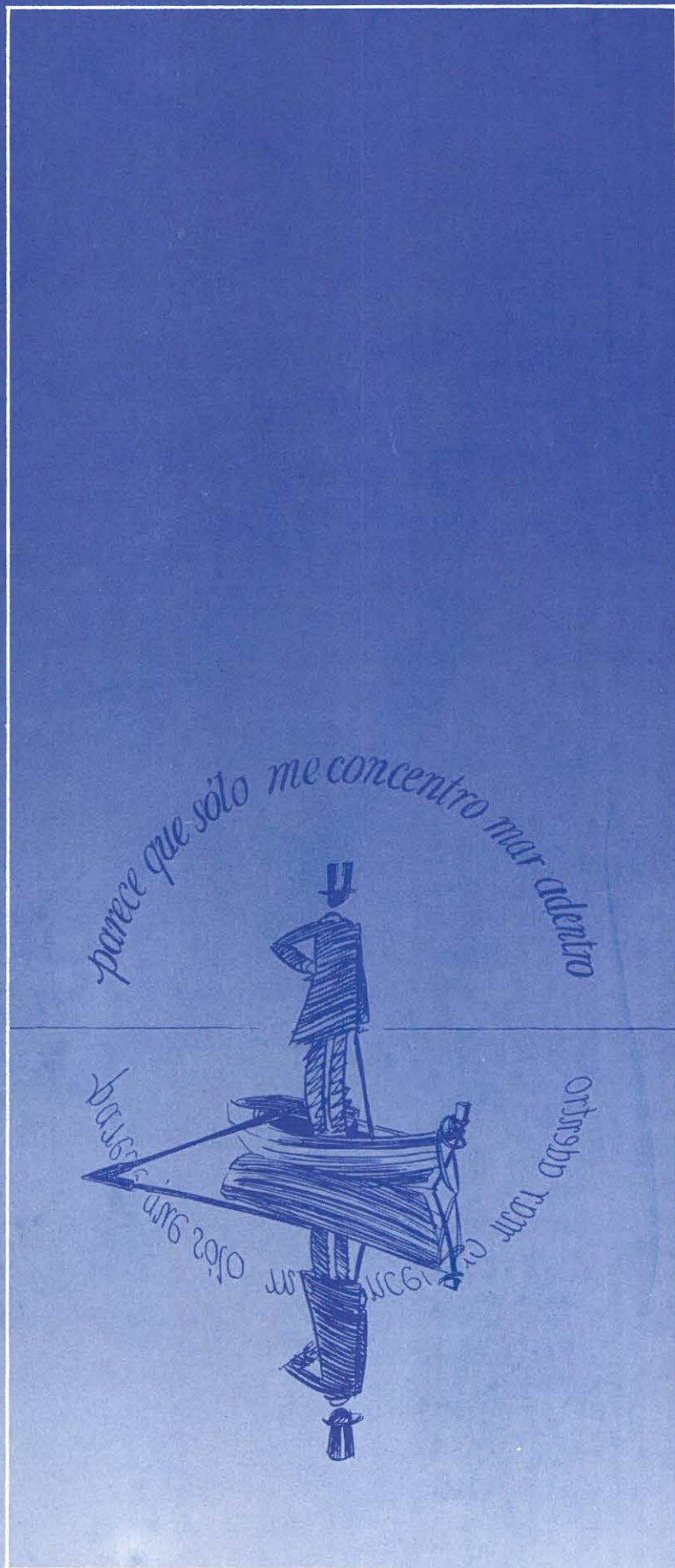


5. Javier Egea
PASEO DE LOS TRISTES, 2.ª edición, corregida con un prólogo de Aurora de Albornoz y dos viñetas de José Hierro.



Próximos títulos de la colección:

4. Rafael Alberti
LOS HIJOS DEL DRAGO Y OTROS POEMAS
7. Benjamín Prado
UN CASO SENCILLO
8. Justo Navarro
EL AVIADOR TEME EL MOMENTO DEL DESPEGUE
9. Javier Salvago
ANTOLOGÍA



Joaquín López Cruces