

NUEVA ESTAFETA

E-44



21.22 agosto-setiembre 80

NE CONSEJO DE DIREC-
CION: LEOPOLDO
AZANCOT • CARLOS BARRAL •
JOSE LUIS CANO • ROSA
CHACEL • JESUS FERNAN-
DEZ SANTOS • JUAN CAR-
LOS ONETTI •

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES
Redactor jefe: ELADIO CABANERO
Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ
Redactor: FRANCISCO TOLEDANO
Confeccionador: JUAN BARBERAN

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13
Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16
Imprime: BOE
Depósito legal: M. 1174-1979

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo	1.400
EUROPA. Correo normal	1.500
EUROPA. Correo aéreo	1.800
OTROS PAISES: Correo normal ...	1.500
OTROS PAISES Correo aéreo	2.700

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 21-22 AGOSTO/SEPTIEMBRE 1980

CARLOS EDMUNDO DE ORY	4	Poemas.
PETROS JARIS	9	La última noche en la tierra.
G. K. CHESTERTON	16	Lepanto.
ROSA CHACEL	22	Margarita (zurcidora).
HUGO GUTIERREZ VEGA	42	Cuatro poemas.
ANTONIO BENEYTO	50	Tres cartas apócrifas.
MARIANO ROLDAN	56	Sonatina del loco y tres máscaras.
SANTIAFO	62	Lechu Zen.
FERNANDO ZOBEL	63	Pintura y poema.
ARNOLDO LIBERMAN	67	Vicisitudes sobre la cuestión kafkiana.
LUIS IZQUIERDO	76	Los tres movimientos de la poética de José Moreno Villa (y una antología mínima).
MIGUEL ESPEJO	95	El conocimiento poético.
FERNANDO ZOBEL	107	Pintura.
	111	Critica y notas bibliográficas (de J. I. López Soria, M. Rios Ruiz, M. Campoy, J. Romera Castillo, F. J. Satué, E. Tijeras, E. Molina Campos, J. Carol, M. García Arenal, J. M. Diez Borque, J. Vázquez, A. Domínguez Rey, A. López-Casanova, N. Martínez Díaz, C. Zardoya, J. Fernández, M. García-Viñó, J. Ramírez de Lucas, C. B. Cadenas, J. López, P. Gil Casado, A. Cueto, A. Ramos, M. G. Ifach, A. Baeza Flores, M. Quiroga, J. M. Bermejo, C. A. Molina, J. L. Guereña, S. Martín, J. A. Fortes, M. Jurado López, M. Galanes, F. Torres, C. García-Osuna, L. Bonilla, R. Chávarrri, M. Camarero y C. Lacasa).
FERNANDO ZOBEL	175	Pintura.
	179	CARTAPACIO Destacamos el nombre de... MARCEL VERDAGUER: Carrer del peccat. CARLOS HUGO MAMONDE: Gestos en los ojos de un perro. ELSA L. DI SANTO: Elegía para cuatro estaciones. CARLOS GARCIA-OSUNA: Cinco poemas.
	191	Crónicas: HORTENSIA CAMPANELLA: Coloquio internacional sobre el cuento latinoamericano. NICASIO PERERA SAN MARTIN: Elementos teóricos para la distinción entre cuento y relato. JUAN EMILIO ARAGONES: Obras de Ionesco otro y Genet de siempre, en Madrid.
	200	Artículos: ANTONIO HERNANDEZ: Grosso, testa al copo. LEANDRO MBOMIO NSUE: Proyección del arte en el mundo de la Negritud.
	209	Traducciones.

Portada de José María Iglesias.



AGENDA

CARLOS EDMUNDO DE ORY

Otrora el lento labio del laúd supuró
como si del mugido del ser no hiciera mofa
y mi lengua lamiente imitando la res
con instinto fatal gustó el pus de la llaga
Bajo la arcaica lámpara de la luna invernal
la palabra de sangre supo tañer quien nunca
no más tradujo enormidades de la frasis
cuya epidermis palpan los dedos del espíritu
Y era uno el herido de emociones atroces
sufriendo la vergüenza de una frente quemada

Acaso de otro mundo había oído algún eco
contrario a gritos cerca del bambú estando a solas
A la orilla del bosque solemne del dolor
ondeaba el andrajo de una cara tristísima
cantando miserablemente rítmicamente
Eran poemas atónitos con que el vidente isleño
oyó el silencio altisono dominando su plectro
Rompió el sílex encima del mentón y saltaron
las imposibles chispas del canto soñoliento
Esa sonda rasgó las sedas del vacío

Mi natura de médium alumno de la luna
Por todos los rincones del mundo yo busqué
delirante ventrílocuo las gemas del silencio
Todavía mantengo la música locura
aislado del rebaño leproso de poesía
Hace mucho que mi alma desdentada susurra
lo mismo suyo en noches famélicas mordido
Aunque fantasmas vengan riendo a carcajadas
del incurable llanto golpeando el omóplato
canto a lágrima viva bajo la luna impar



Fotografia de Sam Haskins

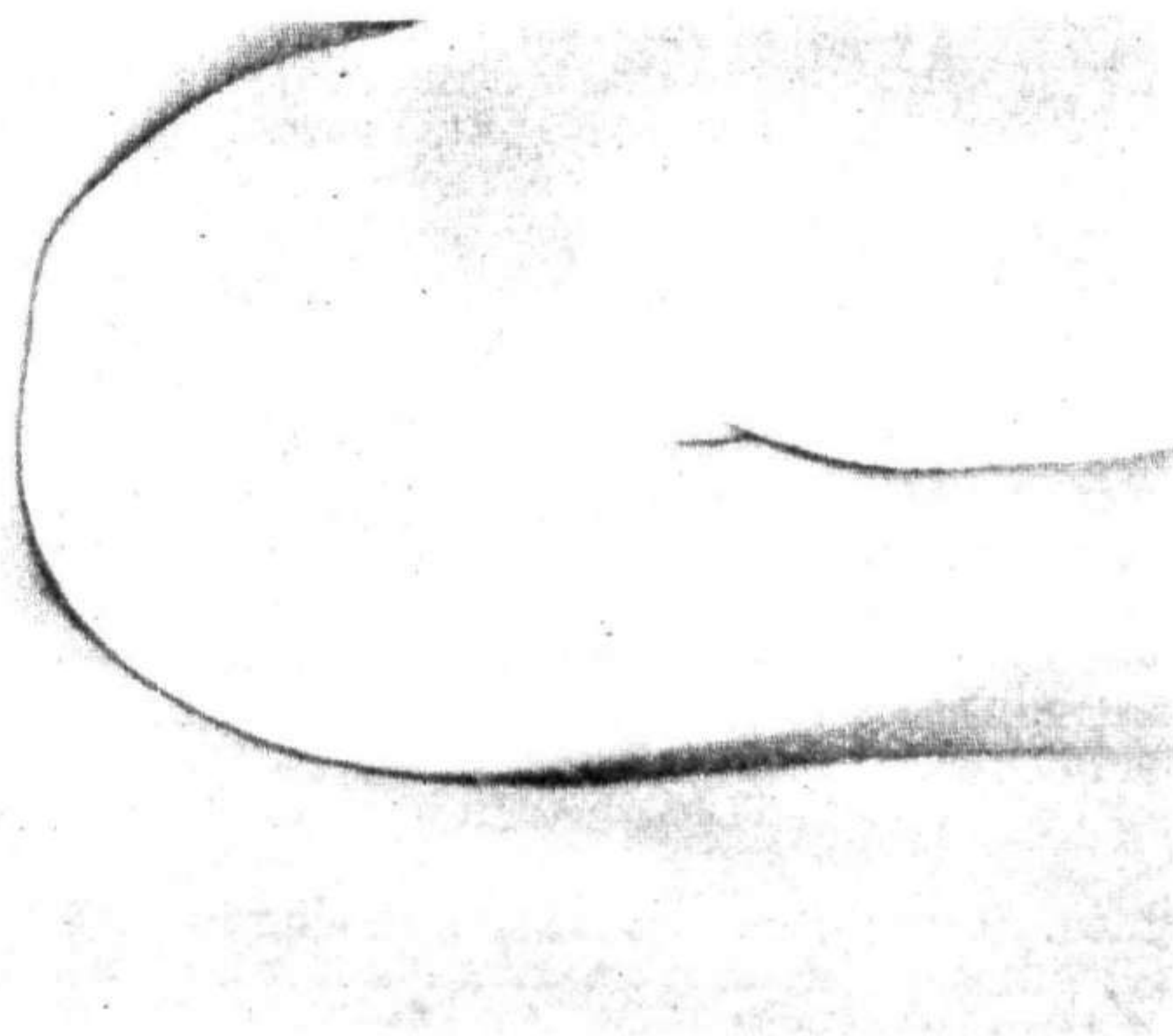
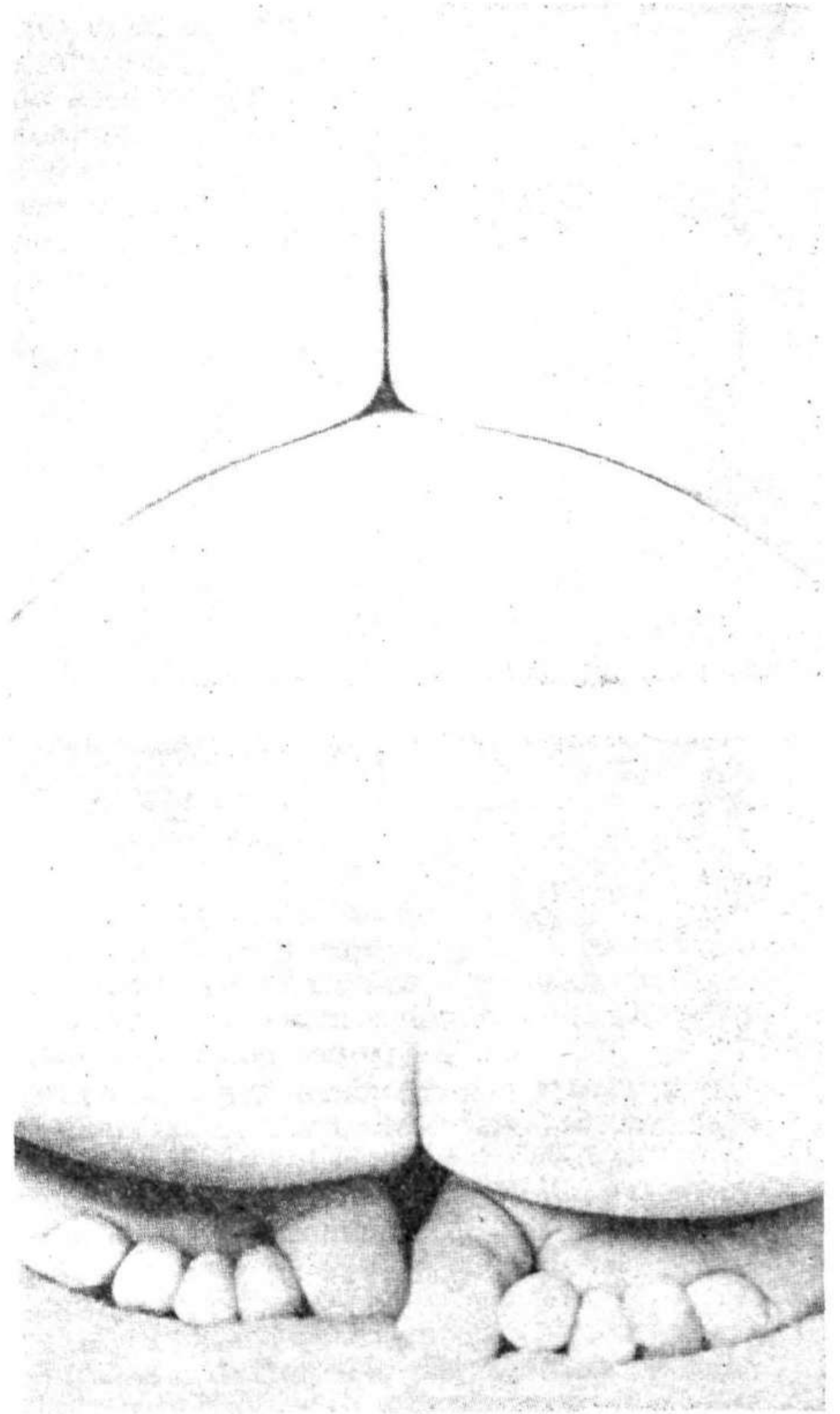
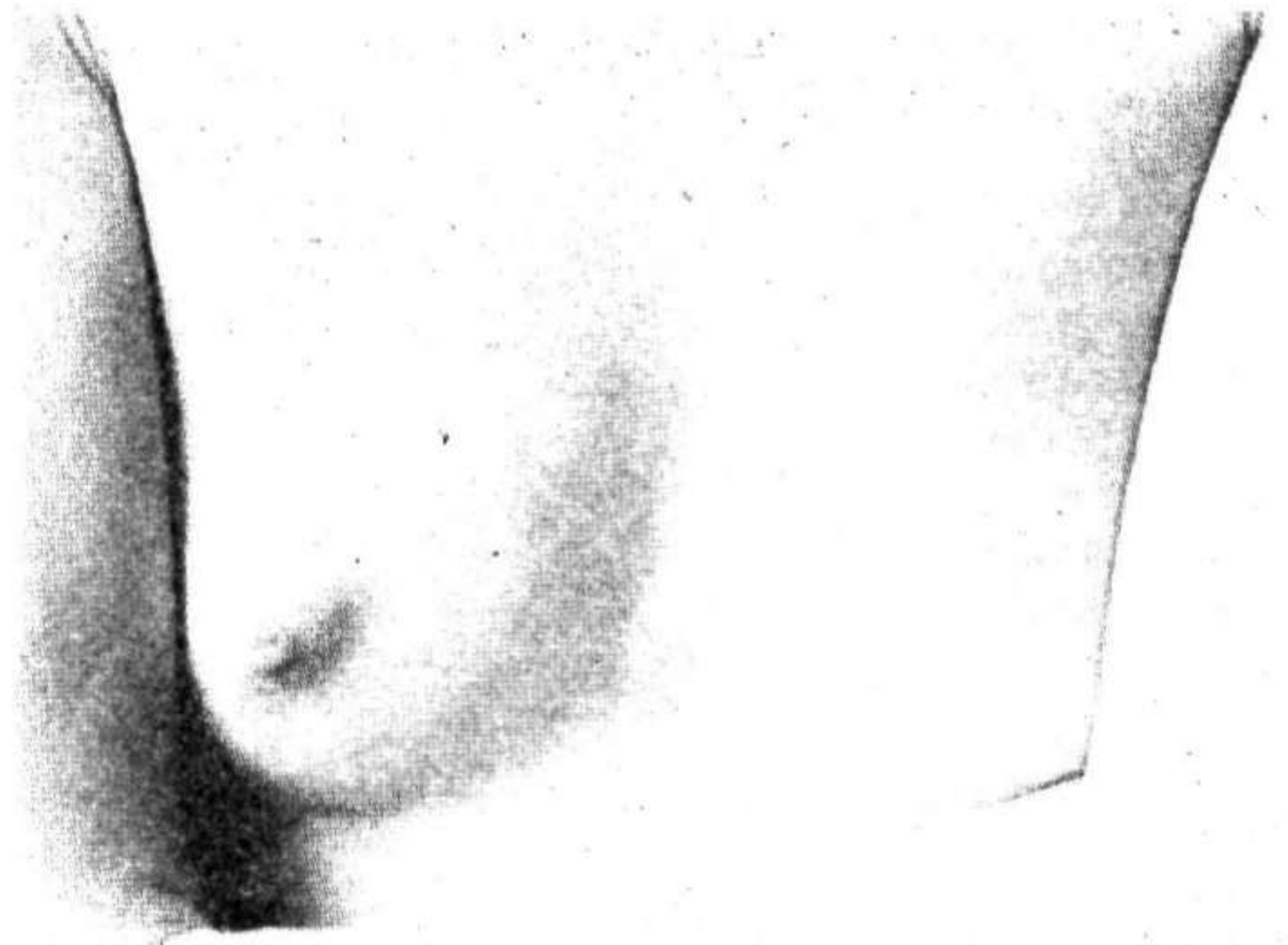
Acarreo locura con asombro de mí
entre sombras señeras que parece que sangran
Recuerdo cuando yo era orfebre del abismo
acodado en mi ser lobo de la esperanza
Quemándome en el lecho embriagado de invierno
vi el humo de los lápices que me cubre la cara
Guardo oculto ese nido de espumas en el fondo
de lluvias que gotean al compás de las lágrimas
Cría noche en el pecho de una antigua lactancia
y olvídate del uso de la mano manida

Escribo lo que escribo al albur de una boca
que estuvo hablando en verso vesánico hace tiempo
Persisto hasta encontrar la letra monocroma
y que una sola línea no se entienda jamás
si cristalizó el mosto mezclado con estrellas
Me someto a los gritos lapidarios y me
invierno todavía latiendo de ilusiones
Alguna vez yo fui el orador lacónico
cuyo idioma lejano gobernó en el desierto
cuando sólo existían oyentes principales

¿Qué hago toda la noche despierto junto a mí?
Me prohíbo tocar los espejos del viento
¿Más poemas? Seguro que sí si quedan lumbres
Pero otra luz de lujo pasa por las rendijas
Brilló en la oscuridad mi frente pesimista
Escuché el cuchicheo de secretos aullantes
Es verdad que funciona todavía el invierno
Se inunda el pozo de la faz y me chorrea
una substancia de palabras inminentes
Nadie viera la pringue de mi ropa de poeta

Seguro que tendré que esperar la hora nona
para pintar de purpurina mi saliva
El néctar de las joyas de una mente llagada
y sufriendo de ser mononocturno enfermo
La sonrisa de paria cuando mi lengua duerme
y la nada obra en sueños su cripta fantasmal
No quiero ni pensarlo al fin me envenenó
la poesía esa hetaira mi máxima lujuria
Medio loco de ideales profundos y silentes
recogiendo pepitas de oro en el abismo

¿Todavía es invierno? Todavía es invierno
Ten paciencia hijo mío acaba la nostalgia
Sé muy bien que quisieras evitar la pavesa
Mas te quedan destellos revueltos a granel
Mi ser de solitario guardabosque soporta
el adiós del auriga de luenga cabellera
tirando de las riendas podridas del amor
sus caballos en llamas piafan a lo lejos
y me enfrento con trenes que partían llevando
un olor un sabor un contigo infinito



Fotografías de Barry Pringle

Chupé el espejo negro de la belleza nula
con la leña del sexo incendié mi osamenta
y luego la apagué con agua de mujeres
Allá mi frente absurda jubila en las alcobas
ante sendos pudores de vírgenes y ángeles
¿Dónde estarán agora las sempiternas hembras
oh rostros fugitivos cohetes de una fiesta?
Notas de un corazón al azar de catástrofes
campanadas de vida goces sin paralelo
La ceniza de ondinás tras la quema de besos

Hoy que ansío un murmurio de hojas en mi alma
gran derroche o desfalco sería izar la voz
de esa mórbida boca que hartó consume besos
Ya me estoy acordando de amores y dolores
Jamás volví la espalda a un rostro mujeril
y nunca pisoteo una paloma muerta
¿Qué pasó qué pasó con el rey de voz rubia?
Se enganchaban entonces las águilas en su alma
La luna le chupaba la sangre poco a poco
Y se hizo pedazos la preciosa canción

Ahora pone en mis manos su trono el horizonte
en honor del nihilista solar que acaso fui
Pido desobedezcas la déspota mandíbula
y pido que no vuelvas a desenmudecer
De esta boca deshecha hecha para zumbidos
de cósmicos callares suspende el vaniloquio
Silenciero nací y cumpliré este oficio
Habla mi alma entre dientes casi rezo a la luna
y a quién diré mi credo sino a nubes y aves
De amores y dolores malsanos me libré

Ante todo tampoco me anocho como enantes
y ante todo me veo viviendo más tranquilo
entre páginas y entre sábanas que son
las únicas lecciones de mi larga aventura
¡Ay por nada del mundo se apresuren tus nervios!
Andarán tus zapatos misteriosos esconde
Al través de los jardines del crepúsculo
hacia los nardos de la hora me encamino
sintiendo mi conciencia sinfónica atacar
alucinado el pianoforte de la noche

LA ULTIMA NOCHE DE LA TIERRA

PETROS JARIS

ERA la última casa de la calle. Luego comenzaba una espaciosa plaza con pinos plantados muy cerca uno del otro, como un pequeño bosque entre las casas. La brisa de la noche primaveral traía un fuerte olor a pino a las ventanas de las casas que se levantaban una junto a la otra alrededor de los árboles, como si jugasen al corro. El cielo estaba despejado y la luna resplandecía desde temprano arrojando una plateada luz muda. Las estrellas se habían elevado por encima de la luz y apenas se distinguían...

La planta baja de la casa angulosa estaba cerrada, pero a través de las rejas de las ventanas se veía luz. Sin embargo, dentro no se escuchaba ningún movimiento. Y en la lejanía de la calle había también otras casas, más o menos todas las casas sordas, pero iluminadas, como los comercios por la noche en las calles céntricas.

En el piso de arriba, una de las ventanas, la que miraba al pequeño bosque, no tenía luz. Era la habitación de Arguiró, la sirvienta de la casa. Sólo algunas estelas de la luna llegaban muy cerca de la ventana oscura, se deslizaban sobre un caño de hojalata, que empezaba en la terraza, siguiendo su camino hacia abajo. En medio de la luz plateada el caño brillaba como un reptil interminable que descendía desde la terraza.

Todas las otras habitaciones estaban iluminadas profusamente, como por una gran alegría o por una agitación imprevista. Dentro se escuchaba un movimiento desacostumbrado, palabras apresuradas y pedidos, como cuando nos preparamos para alguna partida.

Se abrió silenciosamente la puerta de la habitación oscura y entró una muchacha alta con vestido de paseo. Luego, inmediatamente, se deslizó un joven de ropa negra que empezó a distinguirse en medio de la penumbra de la habitación. Los dos mostraban la mis-

ma intranquilidad, miraban atrás, hacia la puerta. Ella se dirigió a la ventana y la abrió. El joven la siguió. Con el reflejo de los rayos de la luna brillaban como metal sus bien cuidados cabellos. Permanecieron un breve momento mirando afuera. Alrededor, sobre los árboles, estaban iluminadas las casas de la plaza. En las más grandes se veía desde lejos el interior de las habitaciones como dibujos inconclusos. Alrededor suyo los marcos iluminados eran como las películas que se proyectan al público a distancia en las grandes plazas durante el verano.

Con la brisa venía intenso el olor a pino desde el pequeño bosque, como el olor de la brisa marina.

—¡Qué noche! ..., murmuró ella, y se quedó pensativa.

En seguida él dijo bajo, como si hablase consigo mismo:

—Te aseguro que cuanto más pasa la hora empiezo a dudar. ¡No puedo entender semejante catástrofe sino solamente como una tormenta!

Abajo, en la plaza, se escuchaban ruidos y muchas conversaciones juntas. Se asomaron a mirar.

—¡Ves, ves!, le mostró ella.

Muchos hombres de pueblo pasaban juntos, familias y familias, cargados con pequeñas cestas o con bolsas de cacería, como cuando se va de excursión.

Se quedaron agachados siguiéndolos. De súbito el movimiento en el interior de la casa se animó más. Volvieron a escuchar. Luego, se asomaron de nuevo en la ventana e intentaron distinguir a los hombres que pasaban en medio de las sombras del bosque. Habían llegado a los últimos árboles y estaban por entrar en el camino grande, que iba hacia la colina fuera de la ciudad...

La brisa comenzó a hacerse más fuerte, pa-

sando con un suave silbido entre las delgadas hojas de los pinos. Y después seguía un ruido indefinido, como el cuchicheo insidioso que se hace cuando se sospecha de toda la atmósfera. El aire abrió algunas ventanas y el gas disminuía y aumentaba con los repentinos soplos. La plaza y el pequeño bosque poco a poco tomaron un aspecto hostil, como las primeras noches otoñales.

Quedaron sorprendidos frente al cambio del tiempo. Ella, como asustada, se acercó más a él. En seguida murmuró:

—El presagio...

El rió irónicamente, pero no encontró palabras para tranquilizarla. Solamente la tomó y la estrechó protectoramente.

—¿Qué hora es?, le preguntó de inmediato.

Sacó su reloj a la luz de la luna. Eran las nueve y media.

—¿Y a qué hora dijo el Observatorio Astronómico que pasaría?, le preguntó.

Una voz potente, que anunciaba algo, se escuchó en el lado opuesto de la plaza, entre los árboles. Una voz en medio de la noche, que si no canta siempre esparce intranquilidad.

Quedaron abrazados y con los ojos vueltos hacia la voz. Los soplos del aire la trajeron de nuevo, más cerca esta vez, pero cortada y desarticulada como un grito de agonía.

—Persiguen a alguien..., cuchicheó ella, con terror, abrazada a él.

—No creo, replicó él. No ves como cumple su guardia tranquilo.

Más abajo, un gendarme caminaba con pasos rítmicos, lentos, como si quisiera hacer sus movimientos más espaciados para que las horas de la guardia pasasen más rápido.

La voz se escuchó más cerca. Se asomaron fuera de la ventana. La escucharon de nuevo, pero sin distinguir bien qué pregonaba. A la tercera vez escucharon:

—¡Edición extraaaaaa!... El cometa y...

Desde los árboles se precipitó un chico y se perdió a la carrera en las calles que daban a la plaza.

—¡Cretino!, murmuró ella, desprendiéndose un poco de su abrazo, como para que pasase algún peligro.

Pero él la sujetó más junto a sí.

—Bueno, ¿a qué hora pasará?, le preguntó ella de nuevo.

—A las dos y media o tres de la mañana. ¡Pero no te aburres! ¡No ves qué límpido está el cielo!

Los dos levantaron los ojos. La luna derrochaba sus tesoros en medio del cielo. Las estrellas se habían elevado todavía más alto, a gran distancia por encima de la luna. A muchas no las conocerías si las vieses o recordases según su lugar nocturno en la constelación durante las noches pasadas.

El movimiento en el interior de la casa se escuchó de nuevo más vivo, como cuando se imparten las últimas órdenes.

—Vamos, dijo ella, desligándose del abrazo. Tratarán de encontrarnos.

El la apretó más en el último intento.

—¡No creo que quieras que nos demos el último beso frente a los viejos!

Y la besó con falsa emoción.

Se dieron vuelta para salir sin cerrar la ventana, dejando entrar en la habitación todos los ruidos de la plaza. Antes de llegar a la puerta, otra voz potente vino con el viento, haciéndose más fuerte. La reconocieron de inmediato.

—¡Edición extraaaaaa... El cometa y el fin de la Tierraaaaaa!

No se intranquilizaron y salieron.

—Es lo mismo, dijo ella, en el pasillo.

Cuando se terminaron todos los preparativos y estaban por bajar, la madre gritó como si hubiese recordado algo en el último momento:

—¡Las luces! ¡Vamos a salir con las luces encendidas! ¡Apagad todas, todas!

Y cada cual se movilizó para apagarlas una a una. Pero el padre los detuvo.

—Apagad solamente las de las habitaciones que no dan a la calle. Las otras dejadlas.

Cuidó de que quedasen iluminadas las ventanas de ambos lados de la calle en torno a la plaza, y encontró muy atinada esta prevención.

Arguiró corrió a las habitaciones interiores de la casa. Entonces la madre dijo en voz baja:

—¿Para qué quieres las luces si quedará ella?

Y señaló hacia el lugar donde se escuchaban los pasos de Arguiró. Todos movieron los labios como en un gesto de protesta, pero nadie se atrevió a decir palabra. Bajaron los ojos con vergüenza, como si se hubiesen puesto de acuerdo para cometer una mala acción. En seguida la muchacha alta, que se mantenía de pie junto a su novio de ropa negra, como si no pudiese aguantar hasta el final, dijo bajo:

—¿Pero no es duro esto, madre?

El padre se encogió de hombros, sin osar mirar a su hija en los ojos. Después, con incertidumbre, dio algunos pasos hacia adelante y hacia atrás. La madre no pudo contestar de inmediato. En seguida los reprendió con voz ahogada:

—¿Queréis que volvamos y encontremos la casa vacía?

Y se iluminó su cara de gozo, como si hubiera dado la más correcta razón.

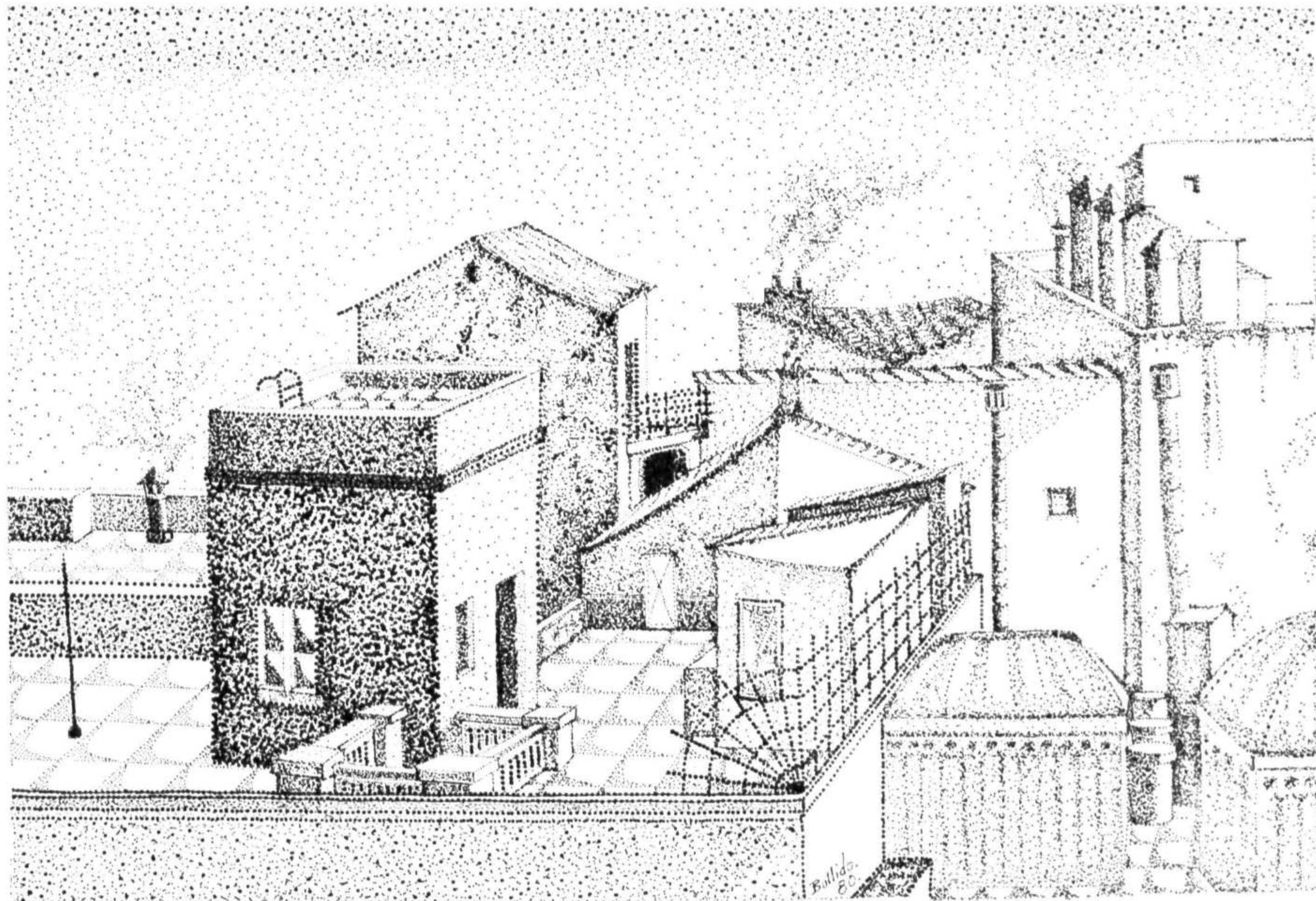
—¡Pero si se quemará, se destruirá todo!, replicó la muchacha.

La madre no pudo dar una respuesta rápida, natural. Caviló y en seguida respondió con una voz que no era firme en absoluto:

—¿Y si no sucede nada? Los ladrones esperan esta clase de días para festejarlos. Por ello hay que cuidar la casa con luz y con alguien adentro.

Se escuchó en la habitación continua el andar rápido y asustado de Arguiró, como siempre que se hallaba en la oscuridad. Y más o menos de inmediato cayó en un continuado espanto.

Todos quedaron inmóviles y silenciosos. Rehuían mirarla. Luego el padre se dirigió hacia la puerta de la calle y salió con la cabeza agachada. Lo siguió su hija con el novio. En la puerta se volvió y miró a Arguiró, sus ojos se enturbiaron, más o menos la-



grimearon. Su madre comprendió y la empujó hacia afuera con una mirada severa, inflexible. Después se dirigió a la sirvienta. Pero Arguiró ya había captado y su cara se tornó salvaje, amenazante; como la del animal que huele el peligro.

Las dos mujeres se miraron como dos fieras prontas a darse zarpazos. No obstante, Arguiró rápidamente se tranquilizó y adoptó una posición subjetiva. La señora irguió la cabeza de inmediato y ordenó:

—Apaga también las otras luces y enciende la de tu habitación. ¡Cuida la casa como tus propios ojos!

No se atrevió a darle las buenas noches. Dio unas vueltas por la habitación y salió en el momento que Arguiró no la miraba. Se la escuchó bajar por la escalera deprisa y aterrorizada, como temiendo algún ataque.



Arguiró permaneció un momento inmóvil, confundida. Cuando se dio cuenta de que estaba sola, pensó que se habían ido todos de la casa y dominó el invencible terror que la invadía, del cual no podía liberarse. Intentó recordar algo distinto, tranquilizador. Pero de nuevo su intranquilidad le corrió como el escalofrío que sentía a la medianoche, cuando se encontraba sola en la casa, y escuchaba las doce campanadas de los grandes relojes de Atenas, que venían desde lejos con un eco metálico. Se había hecho la idea de que esta hora era una de las más peligrosas, como asimismo creía que en el momento que repicaban las campanas al mediodía, el cielo se abría para escuchar cada deseo de los seres humanos.

Quiso revivir la hora de la medianoche para acostumbrarse a la idea de la catástrofe. Pero en cada reacción suya le volvió aún mayor el terror del primer momento, que la empujó hacia adelante. Pasó la oscuridad del pasillo con un breve grito y salió al balcón. Entonces regresó y miró con desesperación alrededor suyo, como la persona que se encuentra en lo alto de una casa sitiada por las llamas y no le queda más que saltar desde la ventana o el balcón...

Arguiró se tranquilizó en seguida. La brisa fría le refrescó su frente encendida. Luego escuchó conversaciones abajo, en la calle. Eran sus patronas que aún no se habían alejado. En un determinado momento, la muchacha alta miró hacia atrás y vio a Arguiró en el balcón. Rápidamente volvió con los demás, dijo algo, se detuvieron a hablar y se apresuraron a partir. Pronto llegaron a los últimos árboles de la plaza y luego pasaron a la calle amplia que va hacia la colina alta, fuera de la ciudad.

Arguiró los observaba con cierta esperanza. Pero nadie miró para atrás.

Inesperadamente salió de entre los árboles una pareja de hombres de pueblo que siguió el mismo rumbo. También ellos iban cargados con pequeños cestos y bolsas. Unos pocos pasos más atrás los seguía un perro, hacia el cual de cuando en cuando se volvían y lo llamaban...

Arguiró controló su intensa aflicción y se hizo la idea de que le había llegado su último momento. Podía bajar por la escalera de servicio e irse. Pero cuando los dueños de casa se perdieron en la oscura apertura de la calle grande, sintió un infinito desencanto.

Todo el amor se había ido con ellos.

La calle parecía desierta y silenciosa hasta el final. Desde los árboles de la plaza vino un silbido del viento, que levantó un poco de polvo a lo largo de la calle al pasar al ras de la tierra. Luego siguió aquel indefinido zum-bido que esparce la sospecha...

En seguida se escuchó un crujido de vidrios. La luz de una ventana de las casas de abajo, en la acera de enfrente, se perdió y de nuevo apareció como si hubiese cambiado de lugar. En medio de la luz se movían el poste del telégrafo y su manajo de hilos, que brillaban como si estuviesen mojados por la humedad de la noche.

Arguiró se dio vuelta hacia el crujido. Sus ojos brillaron repentinamente. Y esperó con una ansiedad que daba a su cuerpo una cadencia agonizante, mientras miraba hacia la ventana. En seguida salió de ésta una cabeza masculina, que se dibujó en la pared de la casa de enfrente. Observó la calle de arriba abajo, hizo una vivaz señal en el balcón y luego se metió adentro nuevamente. Los vidrios crujieron otra vez y el poste telefónico con los hilos se movió de nuevo en medio de la luz.

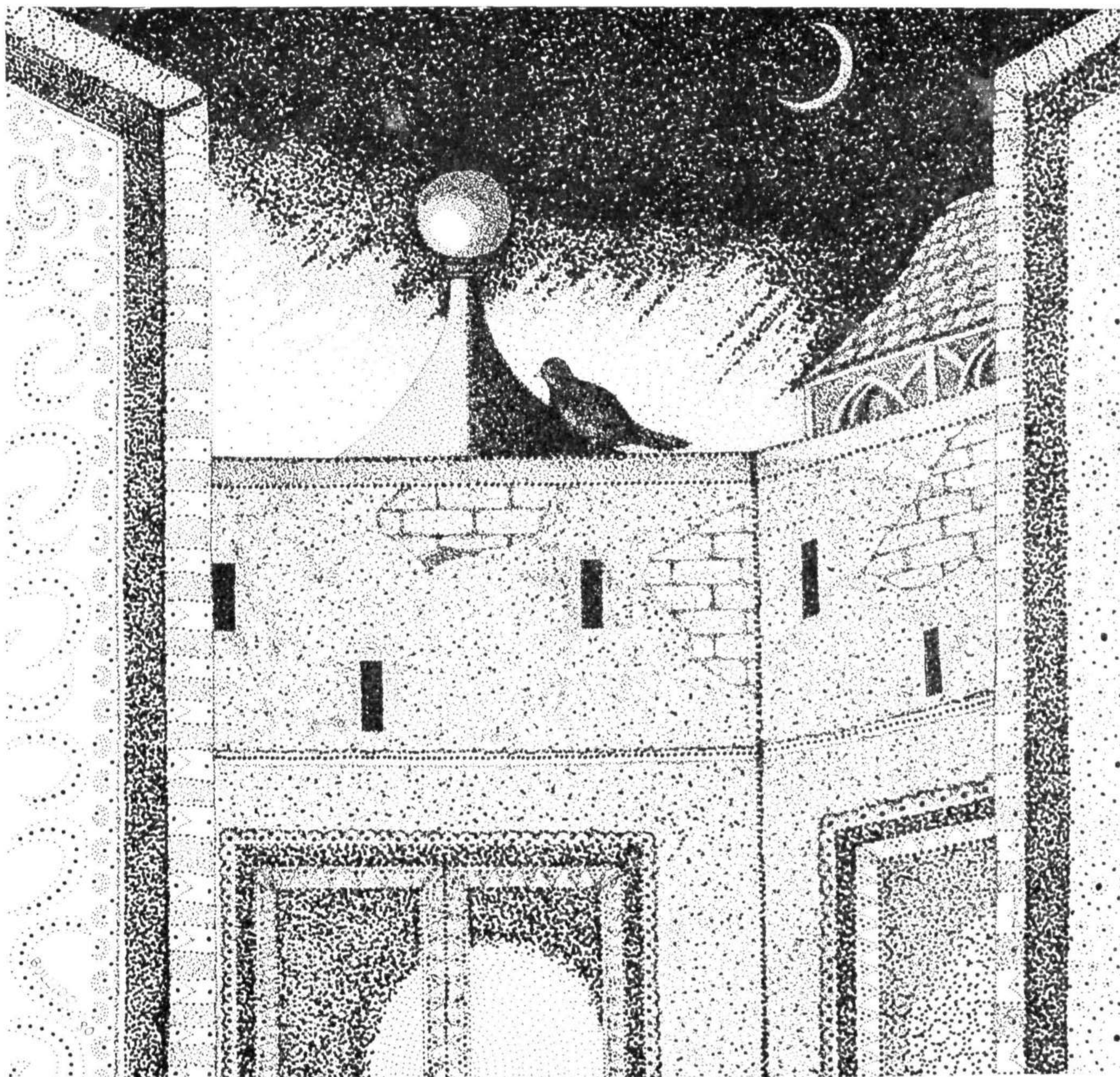
Del lado de la plaza se oyeron conversaciones y pasos. Arguiró regresó y miró. Y otros hombres con sus preparativos pasaban yendo en dirección de la calle ancha, que desembocaba en la colina alta, fuera de la ciudad. Pero esta vez Arguiró sintió alegría. Muy pronto también ella tomaría un camino hacia alguna otra colina. Y regresó a la ventana con impaciencia.

En el otro extremo de la calle descendía lentamente un tranvía vacío. Ya no pasaba nadie. Y empezó a intranquilizarse aún más. El viento se había detenido, pero la noche estaba oscura. Miró hacia el lado de la plaza. El bosquecillo se había convertido en un volumen negro, lo cual al principio la aterrorizó. Luego observó arriba. Por encima del bosque el cielo estaba cubierto por nubes espesas. Y la luna corría, corría, alejándose de las nubes.

Revivieron las ventanas iluminadas alrededor de la plaza, a ambos lados de la calle, como la luz en las casas donde la encienden desde temprano y que se intensifica al oscurecer.

Finalmente apareció un hombre joven en la puerta de la casa donde miraba Arguiró. Descendió a la acera y con un movimiento rudo cerró la puerta. Después probó si cerraba bien, con un empujón hacia adentro que parecía una patada. Por su vestimenta se veía que era un servidor que con los años se había convertido en dueño de casa. No llevaba su gorra cotidiana, como toda vez que salía de paseo, sino un sombrero de copa que parecía desacostumbrado en su cabeza.

Cuando llegó debajo del balcón, Arguiró le regañó por haberse demorado y luego lo llamó para que subiese. Se acercó, dobló la



esquina y continuó por la acera del lado de la casa que daba a la plaza. Por detrás suyo Arguiró dijo algo como una indicación, pero él no esperó a escucharla. Abrió la puerta cancela de servicio y comenzó a subir la sinuosa escalera de hierro.

Arguiró lo esperaba al final de ésta con una duda. Y cuando subió, antes de que entrase, le preguntó:

—¿Cómo sabías que debías venir aquí?

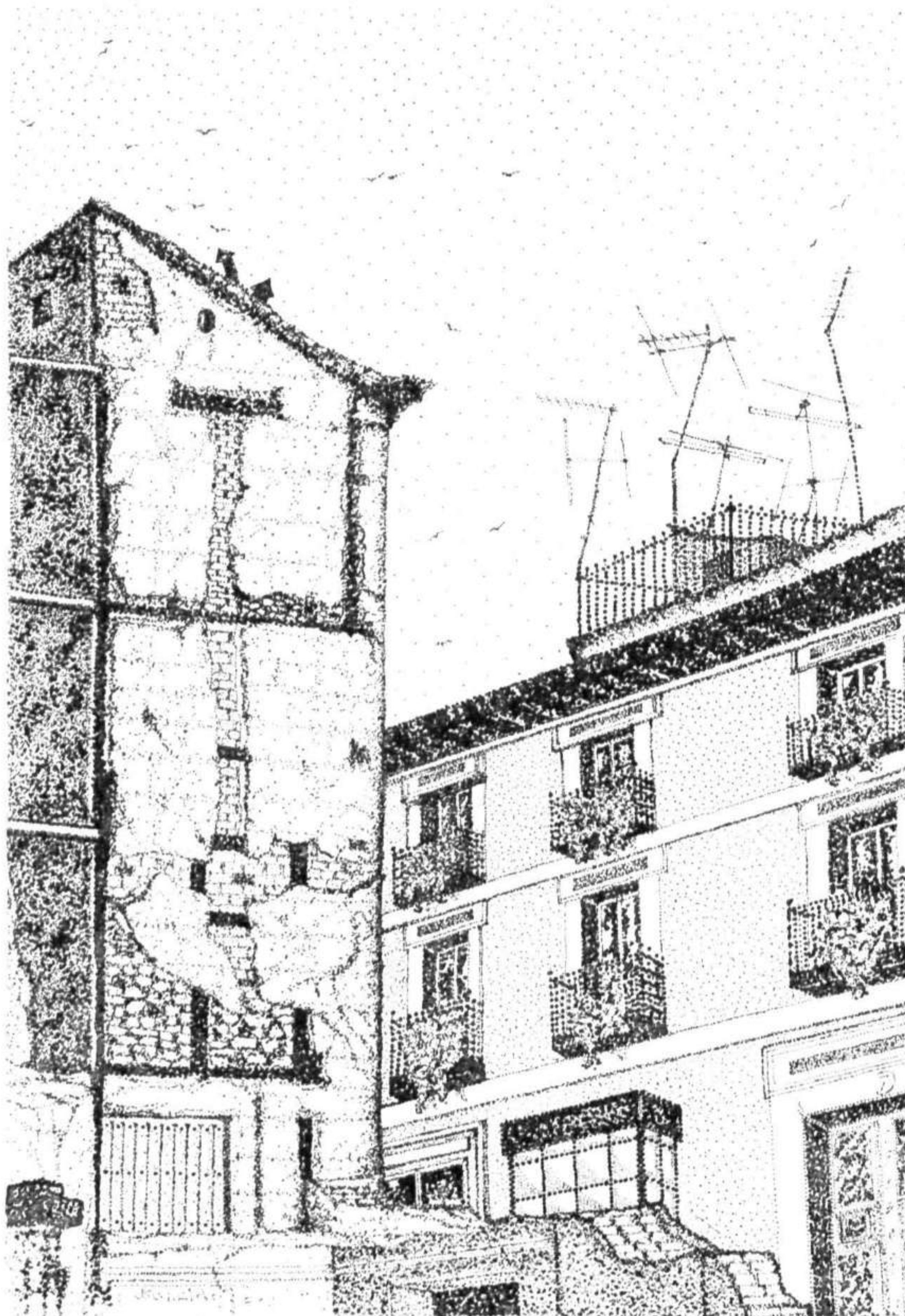
De golpe quedó malhumorado. Le replicó con voz ronca:

—Esperaba que te dejasen cuidando su casa, como a mí los míos. Los vi cuando salieron por la otra puerta y la cerraron.

Arguiró suspiró con emoción:

—Tasos...

Y le apretó la mano fuertemente. Luego



sintió un profundo remordimiento y bajó los ojos. Pensó cómo lo había recordado de inmediato en el momento en que por falta de amor y ternura se había sumido en una gran tristeza. Lo llevó adentro y en la oscuridad del pasillo ocultó la emoción de sus ojos.

La ventana de su habitación todavía estaba abierta, como si los novios la hubiesen dejado así. La cerró y Tasos encendió un fósforo que acercó a una pequeña lámpara de aceite. Luego se sentó en una silla cerca de la ventana.

Arguiró dudó de su imperturbabilidad. La hora pasaba, afuera la noche se hacía más oscura. Pensó que la vería en ropa de entrecasa y esperó a que se la cambiase. Ella le preguntó si quería café hasta que se vistiera.

—No te apresures tanto, le respondió.

Parecía que debía decir algo más, pero se detuvo.

Arguiró dudó de nuevo. Algo murmuró y salió.

Tasos se dio vuelta y miró afuera. Encendió un cigarrillo y se sumió en pensamientos. Oscuridad por todas partes. Solamente estaban iluminadas las ventanas alrededor de la plaza. En especial, la oscuridad del cielo era aún mayor. Y los ojos de Tasos quedaron fijos por un largo rato en la oscuridad del cielo...

Arguiró volvió silenciosa, con una bandejita en las manos. En la cocina había pensado mucho, mucho... Dejó la bandejita en la mesa y esperó. Y Tasos —detrás de los vidrios de la ventana—, mantenía siempre sus ojos en alto y perseverantes en el cielo...

Se detuvo y lo miró con sorpresa al verlo tan absorto, con esa mirada fija que se parecía a un ensueño. A ella esta noche le parecía diferente. Y su intranquilidad aumentaba sin cesar. Hizo ruidos, cambió sillas de lugar golpeándolas unas contra las otras. Tasos todavía miraba arriba, siempre hacia arriba, al cielo oscuro...

Finalmente se aproximó a él en la ventana.

El con un movimiento rápido se extendió y le tomó las manos. Se dio vuelta y la miró por un momento, pero el fulgor de sus ojos daba la impresión como que la estaba mirando desde hacía horas. Luego, con voz débil, le preguntó algo así como si estaba cansada a causa de alguna profunda desilusión:

—Creo que es mejor que nos quedemos aquí...

Y la obligó a sentarse en una silla cerca de la ventana, de frente a la suya. No obstante, ella se levantó de inmediato y trajo la bandejita con el café, dejándola sobre un banquito junto a él. Luego se sentó y esperó con una cierta indefinida intranquilidad, como cuando estamos solos con una persona de la cual nos han dicho que padece de imprevistas crisis nerviosas. Tasos comprendió y se acercó más a ella, tomándole las dos manos. Ella proyectó una infantil calma en los ojos de él.

Arguiró se tranquilizó un poco y le preguntó con un tono de voz juguetón y a la vez severo:

—¿No creo que lo hayas dicho de verdad!

Tasos la miró con insistencia y sus ojos tomaron de nuevo aquella tensión que la sumía en una indefinida intranquilidad. Pero Arguiró pudo continuar:

—¿No ves?, le dijo mientras señalaba el cielo oscuro fuera de los vidrios.

Tasos entonces se levantó de su lugar y la llevó hasta los vidrios de la ventana. Su mano temblaba encima de la de ella, como si le hubiese venido una crisis. La inclinación de su cuerpo, su dedo tendido en lo alto hacia el cielo, indicaban como si esperase de un momento a otro un estallido. En esta actitud se mantuvo bastante tiempo, como la tormenta que tarda en desatarse.

—¿Sabes que ya no amanecerá?, le preguntó él con ternura.

—Tampoco nosotros, respondió ella en voz baja.

El se acercó más y empezó a hablarle despacio, tiernamente, como en sus primeros encuentros amorosos. Y le decía, le decía, le decía...

El tiempo pasaba y Arguiró escuchaba como en sueños...

Cuando de tanto en tanto miraba alrededor entrecerraba los ojos, como si intentase ver algo distinto de lo que había visto anteriormente. Vivía en otro mundo. Y él, le decía, siempre le decía... Luego de un rato largo, pareció que a Arguiró ya no le quedaba duda alguna y lo llamó:

—¡Ven!...

Y cayó en sus brazos.

Tasos la arrastró a la cama mientras le decía algo en medio del cuchicheo amoroso. Arguiró no se resistió en lo más mínimo, como si estuviera por hacer algo sin trascendencia...

Apagaron la lámpara, y la oscuridad de la plaza se precipitó de inmediato en la pequeña habitación. Entonces se disolvió la última vacilación y toda resistencia. Esta oscuridad se mantendría hasta la hora que pasase el cometa que convertiría a la Tierra en una inmensa llama. Luego, de nuevo, continuaría la oscuridad, oscuridad infinita, que exhalaría como un aliento desde inmensos volúmenes de cenizas.

Y rápido, muy rápido, se entregaron el uno al otro, como si temiesen no alcanzar o no llegar a tiempo a la última invitación.

Entonces Arguiró recordó a la muchacha alta y a su novio de ropa negra que perdían las horas libres de sus vidas junto a los viejos.

Y se sintió a sí misma muy feliz, más feliz que los otros...

Después de la medianoche de nuevo se levantó el viento y limpió el cielo.

En el extremo del horizonte, hacia el sur, se retiraban las últimas nubes. La luna —que aquella noche se hizo desde muy temprano— se puso, y las estrellas poco a poco descendieron a sus lugares habituales.

Las ventanas de alrededor de la plaza, a ambos costados de la calle, todavía iluminaban vivazmente como si estuviesen preparadas para la vigilia. Miraron el cielo limpio y luego se miraron entre sí con terror. Quedaron en esta posición durante horas enteras, sin hablar, como el capitán del barco que sigue con agonía el cambio del tiempo.

La noche despejada se terminó rápidamente, porque el día que comenzaba sería uno de los más grandes días del año. La habitación de Arguiró daba al levante. Y las primeras luces rosadas del amanecer cayeron de inmediato sobre los ojos de los enamorados. Entonces Arguiró estalló en gemidos inconsolables y Tasos no creía lo que veían sus ojos, no creía. Abrió los vidrios para ver mejor, para asegurarse...

La gente comenzó a regresar a sus casas. Uno de una pareja que pasaba por debajo de la ventana decía que no pudo ver nada. Los otros le gritaban que habían visto al cometa.

—Su cola apareció exactamente a las tres menos diez, aclaró alguien.

Las luces de las ventanas, en las casas de la plaza y de la calle, empezaron a debilitarse. El pequeño bosque tomó un intenso color verde. Paulatinamente el horizonte se volvió más rosado en el levante. Y sus rayos pintaban de rosado las paredes blancas de la habitación, como si estuvieran forradas por un delgado papel rosa.

Arguiró aumentó sus lamentos y Tasos no creía lo que veían sus ojos, no creía, cuando veía salir al sol desde occidente...

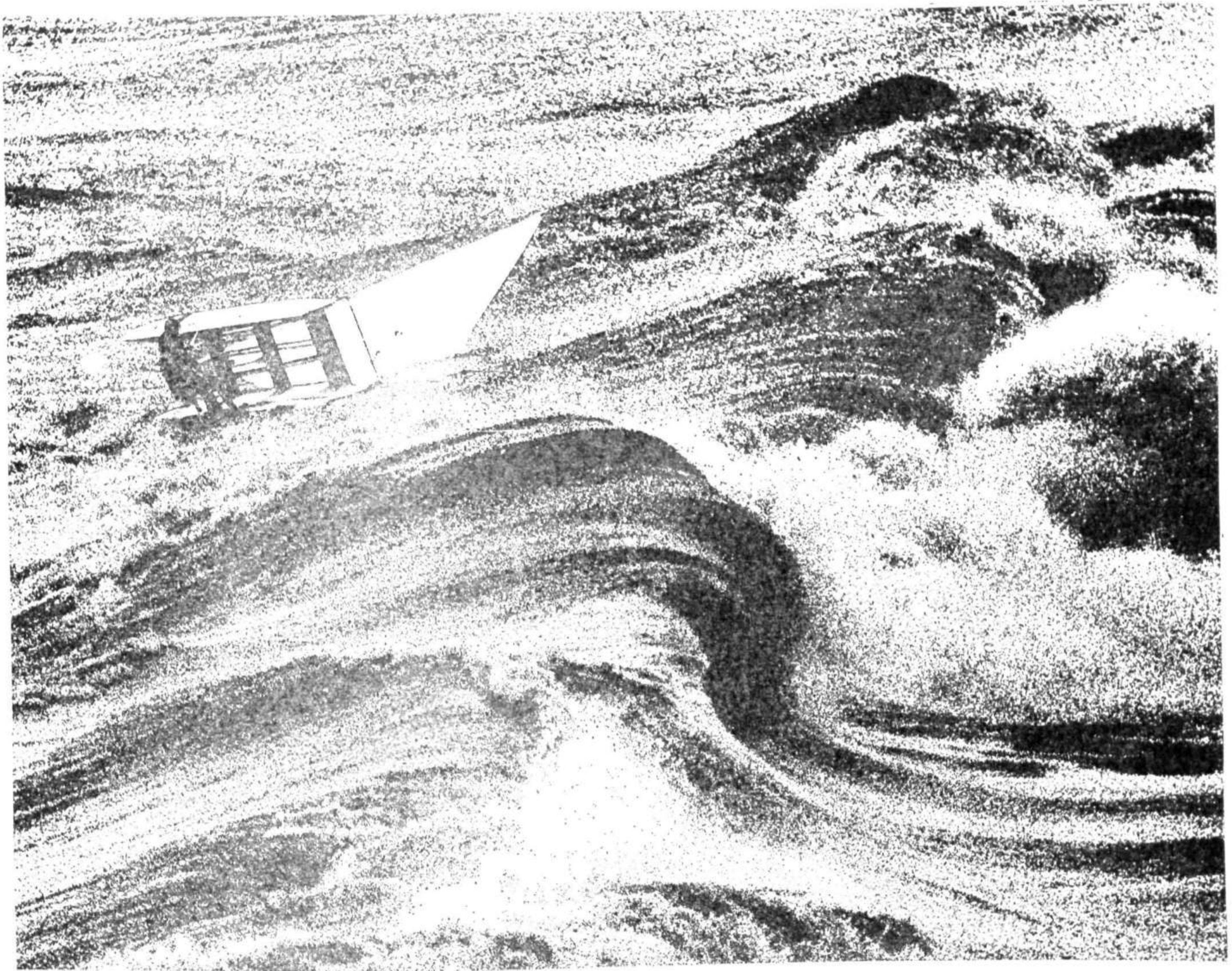
(Traducido del griego por SAUL A. TOVAR.)

G. K. CHESTERTON

LEPANTO

(En la revista Entregas de Poesía, que publicaban en Barcelona Juan Ramón Masoliver, Fernando Gutiérrez y Diego Navarro, y en su número 3, correspondiente a marzo de 1944, figuraba traducida por vez primera en castellano uno de los poemas más hermosos de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) y de la poesía inglesa del siglo XX: Lepanto. Firmaba la versión española Santiago Magariños, el ilustre americanista nacido en Madrid en 1902 y recientemente fallecido, después de prolongada estancia en tierras venezolanas. La traducción de Magariños suena bien, en líneas generales, y sobre ella hemos tejido la nuestra, corrigiendo, a la vista del original, cuantas—para nosotros—deficiencias encierra. La lectura de Lepanto puede ser hoy aún más provechosa que en los años cuarenta, y ello porque su modo de entender la poesía—el acto del poema—se encuentra muy cercano a la manera con que la entendemos ahora en los años ochenta. Por lo demás, sólo nos resta mencionar aquí a Luis Bardón y a Luis Alberto Blecua, dos nombres muy queridos que, de una u otra forma, han tomado parte en la maravillosa tarea de rescatar Lepanto de su prisión de olvido y de silencio.)

Blancos los surtidores se quiebran en los patios del sol,
y el Sultán de Bizancio se ríe mientras juegan.
Su risa en ese rostro, de todos tan temido, se parece a las fuentes,
y agita la selvática oscuridad, la oscuridad de su barba,
y enarca la sangrienta media luna, la media luna de sus labios,
porque hasta el más recóndito mar de la tierra lo estremecen sus naves.
Han desafiado a las blancas repúblicas por los cabos de Italia.
Han arrojado el Adriático sobre el León del Mar.
El Papa ha tendido sus brazos abiertos ante la agonía y la perdición
y ha reclamado a los reyes de la Cristiandad espadas para rodear la Cruz.
La fría Reina de Inglaterra se mira en el espejo.
La sombra de los Valois bosteza durante la Misa.
Desde las ilusorias islas del ocaso retumban los cañones de España.
El señor del Cuerno de Oro sigue riendo al sol.



Fotografía de Carmen Sarria de Ferrando



Las montañas suavizan el batir de sombríos tambores,
allí donde un príncipe solo, sin corona, se ha conmovido en un trono sin nombre,
allí donde, surgiendo de su dudoso solio y de su afrentado sitio,
el último caballero de Europa descuelga las armas del muro,
el postrer trovador rezagado que escuchó el canto del pájaro,
que otro tiempo marchara cantando hacia el sur cuando el mundo era joven.
En aquel gran silencio, muy pequeño y sin miedo,
asciende por la torcida senda el clamor de la Cruzada.
Gimen los gongs potentes y rugen los cañones.
Don Juan de Austria marcha a la guerra.
Las rígidas banderas forcejean con las ráfagas frías de la noche.
Oscura púrpura en la sombra, oro viejo en el relumbre,
el carmesí de las antorchas en los atabales de cobre,
clarines, trompetas, cañones, y él, que llega.
Don Juan se ríe a través de su gallarda barba rizada,
siente un profundo desdén por todos los tronos del mundo
y yergue su cabeza como bandera de todos los libres.
¡Luz amorosa de España, hurra!
¡Luz de muerte para Africa!
Don Juan de Austria
cabalga hacia el mar.

Mahoma está en su paraíso sobre el lucero de la tarde,
(Don Juan de Austria marcha a la guerra)
mueve el enorme turbante en el regazo de la hurí eterna,
su turbante tejido por los crepúsculos y los mares.
Espanta del jardín a los pavos reales cuando despierta de la siesta,
y camina entre los árboles, y es más alto que los árboles,
y su voz, a través del jardín, es un trueno que invoca
al negro Azrael y a Ariel, y a Ammón en el viento.
Gigantes y Genios,
de alas y ojos múltiples,
cuya firme obediencia rompió el cielo
cuando Salomón era rey.



Se precipitan, de grana y púrpura, desde las rojas nubes de la mañana,
desde los templos donde los dioses amarillos cierran sus ojos con desprecio,
suben rugiendo, con ropas verdes, desde los verdes infiernos del mar
donde cielos caídos, colores perversos y seres sin ojos existen;
sobre ellos se arraciman los moluscos y se rizan las selvas grises del mar,
salpicadas de un espléndido mal, el mal de la perla;
surgen en humaradas de zafiro por las azules grutas de la tierra,
se agolpan y se maravillan y rinden adoración a Mahoma.
Y él dice: «Trizad los montes donde se ocultan los ermitaños;
cerned las arenas rojas y plateadas para que no queden osamentas de santo
y perseguid a los infieles día y noche; no les deis descanso,
pues lo que fue nuestra inquietud vuelve otra vez desde el oeste.
Hemos impreso el sello de Salomón en todo lo que existe bajo el sol,
de sabiduría, tristeza, y de dolor de las cosas hechas,
pero he aquí que un clamor se oye en las montañas, en las montañas, y reconozco
la voz que hizo temblar nuestros palacios, hace ya cuatro siglos.
El es quien no dice «Kismet», el que desconoce el Destino;
es Ricardo, es Raimundo, es Godofredo en nuestras puertas.
Es aquel que se ríe cuando las arriesgadas apuestas le son desfavorables.
Ponedle bajo vuestro pie, para que nuestra paz sea en la tierra.»
Al oír el redoblar de los tambores y el trepidar de los cañones,
(Don Juan de Austria marcha a la guerra)
súbito y silencioso, ¡hurra!,
¡rayo de Iberia!,
Don Juan de Austria
sale de Alcalá.

En las rutas marinas del norte, San Miguel está en su Montaña,
(Don Juan de Austria está dispuesto y parte)
donde los mares grises resplandecen y se cortan las afiladas mareas,
y la gente del mar trabaja y las velas rojas se ausentan.
Blande su lanza de hierro y bate sus alas de piedra.
El clamor atraviesa Normandía; el clamor marcha solo;
el Norte se encuentra lleno de confusión y textos y ojos dolientes,
y ha muerto la inocencia de la ira y de la sorpresa,
y el cristiano mata al cristiano en una estrecha y polvorienta estancia,
y el cristiano teme a Cristo, que tiene un nuevo rostro sentenciador,
y el cristiano aborrece a María, a quien Dios besó en Galilea.
Pero Don Juan de Austria cabalga hacia el mar.
Don Juan llama a través del viento y del eclipse,
llama a voces con la trompeta, con la trompeta de sus labios,
con la trompeta que dice
¡Domino gloria!
Don Juan de Austria
arenga a las naves.





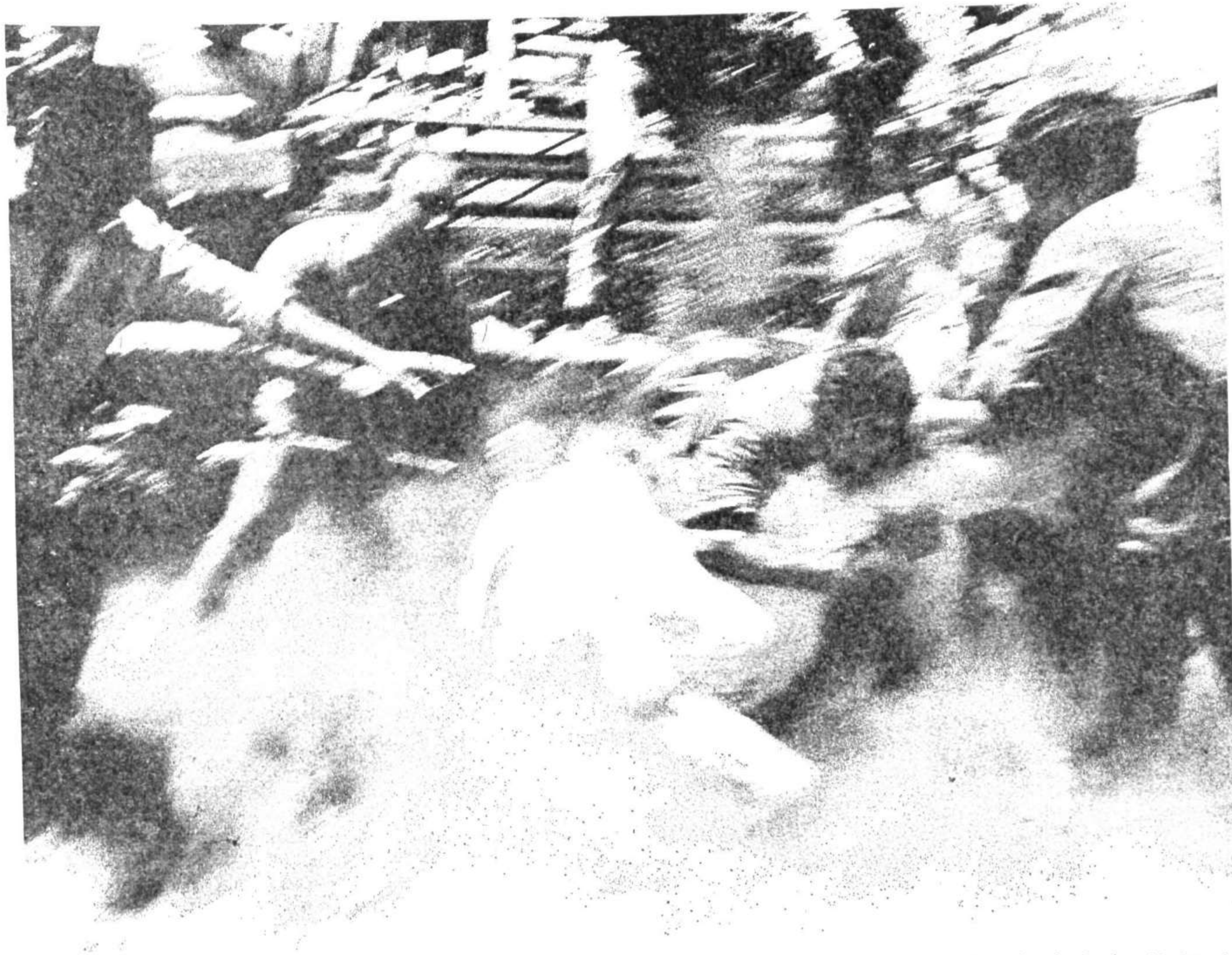
El rey Felipe se halla en su aposento con el Toisón al cuello;
(Don Juan de Austria aparece armado en cubierta)
cuelga de las paredes un terciopelo negro y suave como el pecado
por el que enanos se deslizan, con el que enanos juegan.
Y sostiene un pomo de cristal del color de la luna,
que toca, y vibra, y pronto tiembla.
Y es su rostro como un bulbo de leproso blanco y gris,
como plantas de una casa muy alta, privadas de la luz del día.
La muerte habita en ese pomo, y el fin del noble empeño.
Pero Don Juan de Austria ha hecho fuego sobre el Turco.
Don Juan está cazando, y sus lebreles han ladrado.
Como un estampido, el rumor de su ataque recorre Italia.
Cañón sobre cañón,
cañón sobre cañón, ¡hurra!
Don Juan de Austria
ha desatado el cañoneo.

El Papa estaba en su capilla antes de que rompiera el día o la batalla,
(Don Juan de Austria está oculto entre el humo)
en el oculto aposento de la casa del hombre donde Dios mora todo el año,
en la secreta ventana desde donde el mundo parece pequeño y muy querido.
Ve como en un espejo sobre el mar monstruoso del crepúsculo
la media luna de sus naves crueles cuyo nombre es misterio.
Caen sobre el enemigo sus grandes sombras, y oscurecen la Cruz y el Castillo;
cubren los alados leones en las galeras de San Marcos;
y sobre los navíos hay palacios de morenos caudillos de negras barbas,
y bajo los navíos, prisiones, donde con numerosos sufrimientos
se quejan los cautivos cristianos enfermos y sin sol, raza afanosa,
como una estirpe de ciudades subterráneas, como una nación en las minas.
Son como esclavos rendidos que en el cielo de la mañana suspendieron
las escalas de los más altos dioses, cuando la tiranía era joven.
Son incontables, mudos, desesperados, como los que cayeron o escaparon
de los grandes caballos de los Reyes en las canteras de Babilonia.
Y más de uno ha enloquecido en su tranquilo aposento del infierno,
donde le espía un rostro amarillo a través de la reja de su celda,
y ha olvidado a su Dios, y ya no espera una señal,
(¡pero Don Juan de Austria ha quebrado la línea de batalla!)
Cañonea Don Juan desde la popa pintada con la matanza;
se vuelve púrpura el océano, como el bajel ensangrentado de un pirata;
el escarlata corre sobre las platas y los oros.
Rompen las escotillas y estallan las bodegas;
surgen en tropel los miles que bajo el mar se afanaban,
blancos de dicha y ciegos de sol y aturdidos de libertad.
¡Vivat Hispania!
¡Domino gloria!
¡Don Juan de Austria
ha libertado a su pueblo!



Cervantes, en su galera, vuelve la espada a su vaina
(Don Juan de Austria regresa con sus lauros)
y ve sobre una tierra fatigada una senda perdida en España,
por la que en vano cabalga eternamente un insensato caballero flaco,
y sonríe, mas no como sonríen los Sultanes, y torna el acero a su funda ...
(Pero Don Juan de Austria regresa de la Cruzada.)

*(Traducción y nota preliminar
de LUIS ALBERTO DE CUENCA
y JULIO M. MESANZA.)*



Fotografía de Carlos H. Corcho

MARGARITA

(zurcidora)

ROSA CHACEL

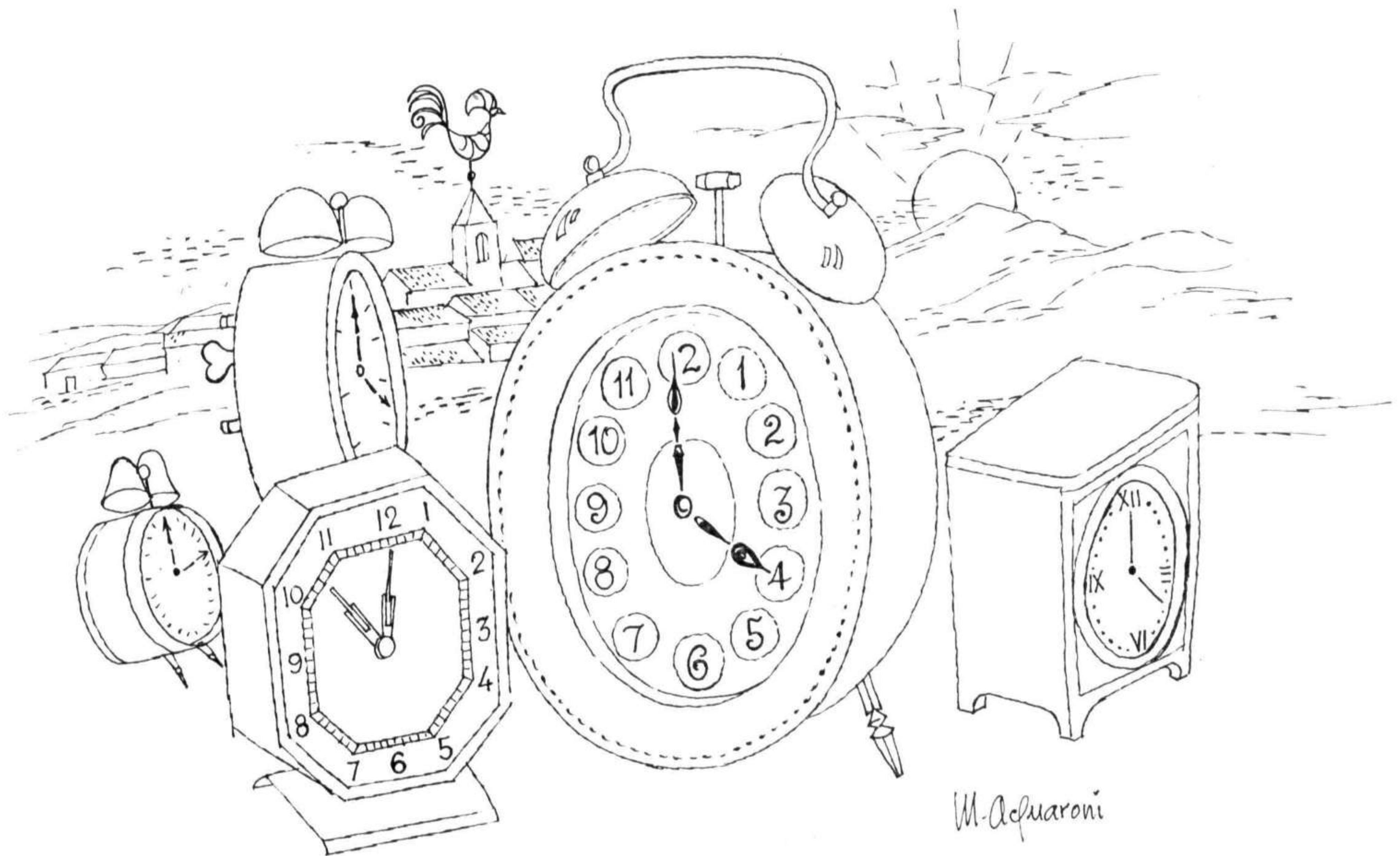
¡A H!, no me acordaba; hoy el despertador no tendrá repetición. Siempre me pareció una cosa muy sensata eso de la repetición en los relojes, porque puede uno no oír la primera vez las campanadas u oír las y no reaccionar —o no querer reaccionar— y, si el reloj insiste, tiene más autoridad a la segunda. O tal vez se le obedezca por miedo a que siga insistiendo: aunque no tienen costumbre de hacerlo. Claro que si insistiera no podría seguir dando las seis, porque al cabo del rato ya tendría que dar más. La repetición no puede tener de intervalo más que un minuto. Lo más exacto es que empiece a dar la hora en los últimos segundos del último minuto de la hora dada y que repita en los primeros del primer minuto de la hora que empieza... Claro que todo esto atañe sólo al reloj de campana, no al despertador, que larga cuatro o cinco vibraciones por segundo, espurreadas a toda prisa y no repite nunca. Por eso, el intervalo que yo me procuro es más largo: lo adelanto cinco o diez minutos y espero —sin conflicto, porque para mí no hay conflicto: me levanto si quiero y si no quiero no me levanto—, dramatizando esa posibilidad conflictiva, ¿me levanto o no me levanto?... ¿Tendré fuerzas para levantarme?... Puedo seguir aquí indefinidamente, y ¿qué pasa si sigo aquí?... No pasa nada, pero no soy capaz de seguir. Suena por el patio el otro despertador, el que está puesto a las seis en punto, el que alguien —no sé quién es, no sé si es él o ella—, alguien que lo pone con exactitud

porque tiene que obedecerle y que, seguramente, vive de verdad el conflicto.

Seguramente se dilata en ese juego de dados, más bien de pitas o tabas coloreadas porque es cuestión de todos, risueños o sombríos, positivos o negativos: elasticidad de lo que parece que va a ser y se estira con empeño hasta que salta, se encoge, se sume y ya no es —todo eso lo vivirá él— o la que pone el despertador en punto, con infinita intensidad, en un minuto... ¿En qué queda toda la morosidad de mis diez minutos, comparada con la infinitud de un segundo suyo, de una milésima de segundo?...

Suena por el patio el despertador y me levanto: los fines de semana no suena y también me levanto, con una sola llamada del mío. Es desconsiderado dejar que suene los fines de semana, ¡no se me había ocurrido!... Pensará el —o la— que lo oiga sonar que pertenece a alguien más esclavizado del trabajo, o alguien que no tiene un día de reposo. No podrá jamás imaginar que ese aparato de tormento, esa cosa fustigadora que larga su latigazo sobre el sueño —el despertador que suena por el patio es fortísimo y no calla si no lo paran— suelta sus pedorretas metálicas como cuando se rompe una bolsa de lentejas que caen en chorro y, si no se las contiene, se van todas. Así le para el —o la— que le sufre al lado, como si toda su ración de minutos se le escapara y, cuando oiga los sábados el mío, no podrá jamás imaginar que su llamada no sea compulsiva, que

suene como una mera ratificación del desvelo: «son las seis», sí, son las seis, ya lo sabía... Pensará que ese día en que él —o ella— pueda dilatar las horas tibias y adherentes, horas de las que es duro des- trabarse, alguien salta a los pequeños o a los grandes quehaceres, friega, lava, barre la casa, guisa para cinco, para diez, mantiene ese rito de limpieza y ahorro, de cálculo; cantidades suficientes, ejecución a hora fija... O bien sale, cruza la calle medio desierta —los bares alzando el cierre metálico, la luna, como hoy, en menguante, casi imperceptible, transparente como si fuese pintada con purpurina de aluminio sobre lo azul y, ya desgastada, dejase ver el fondo, como si la luz fuese usándola hasta borrarla de un momento a otro— toma ómnibus que van a los suburbios con la diligencia de las primeras horas, en las que el ómnibus no es esa cosa pesada que se aglomera en las avenidas obstruyéndolas, volumen desproporcionado —en rebaño, monstruoso—, sino que en las horas primeras del trabajo va derecho a su cometido y deja a la gente en la fábrica o la oficina. Esto es lo que pensará él —o ella— con piedad, tal vez. Con solidaria comprensión ofrendará un minimum de su descanso —un pensamiento agitado, un latido momentáneo— para rescatar un poco del suplicio del que no tiene reposo... Claro que también puede sentir un regusto especial de su descanso, un regodeo comparativo, «yo aquí, en la cama, mientras los otros trabajan»... Sí, también puede pensar esto, pero yo, de todos



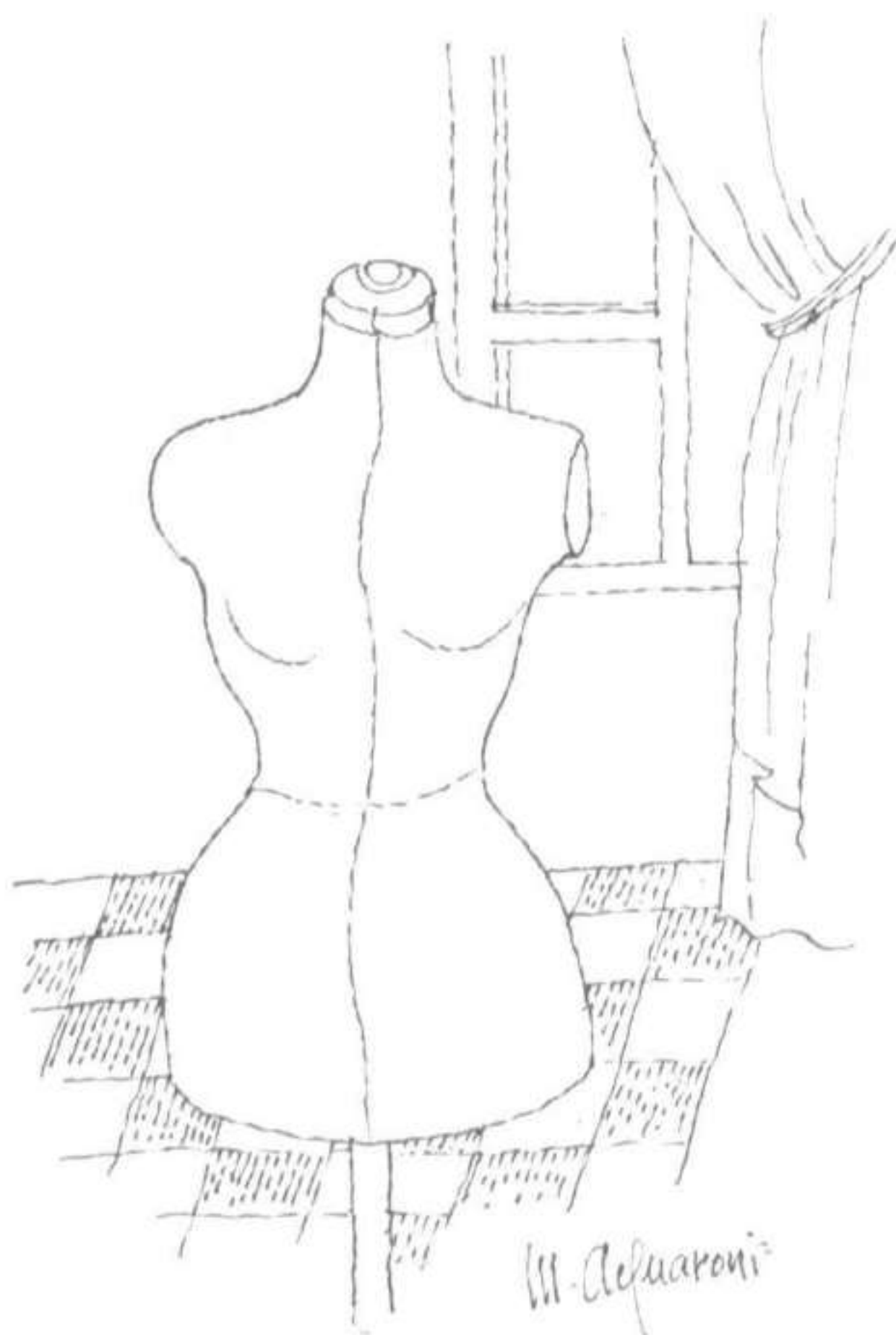
modos, no debo poner el despertador los fines de semana: debo respetar esa media mañana de silencio, hasta eso de las once, que es cuando empieza el ruido en las casas de todos ellos y no en la mía. Empiezan a sonar timbres, cuando el mío no suena más que los días de trabajo. Ellos tienen visitas, tienen convidados. Al acercarse la hora de comer se oyen los timbres de varios pisos. El de al lado se oye tan fuerte como si sonase en casa, áspero, raspante: timbre de cigarra que no hiere el tímpano, pero que irrita por lo apremiante, como la cigarra en agosto que pide rabiosamente no sé qué ni cómo porque no se sabe si grita o si rasca; no se sabe cómo bajo el sol que achicharra... Por eso es ella la chicharra... Sonaba tan cerca... es muy difícil verla. A veces en los troncos de los pinos se la descubre, aunque sus alas, como vidrio ahumado, no se destacan de la corteza: tan delicado, tan elegante su gris transparente... Pero allí no había pinos, no había ni un árbol: sonaba en los matorrales de zarzas y de majuelos, y nunca pude acostumbrarme a su fisonomía: se parece demasiado al

tábano, aunque no sea de su familia, pero su aire es de mosca gigante, cabezuda, capaz de cualquier cosa: capaz de cantar. ¿No es monstruosa una mosca que canta?... Más bien es que toca, porque su ejercicio no es bucal, pero da lo mismo, surte el mismo efecto y no sólo para las cigarras, sino para los humanos: le llamamos canto, lo sentimos como canto. No si consideramos a una sola, raspando en su caja de resonancia, pero todas juntas cantan: su concierto es el canto del calor, el canto del pino o del trigo. Cuando viene en la onda de esos olores parece que el olor mismo —resina o grano— canta con su voz porque entonces es voz... Y allí cantaban de tal modo que la luz y su canto eran algo tan tupido, tan denso, tan cobijador como la sombra. No había en los setos ni diez centímetros de sombra, pero todo, una vibración, un aura puede crear un techo sobre —*El amor en las ruinas*, de Burne-Jones—. No, eso es crepuscular o nocturno: lo nocturno siempre es un techo, incluso estrellado, aunque no se sostenga sobre muros. Aquello era un techo de luz reverberante y chi-

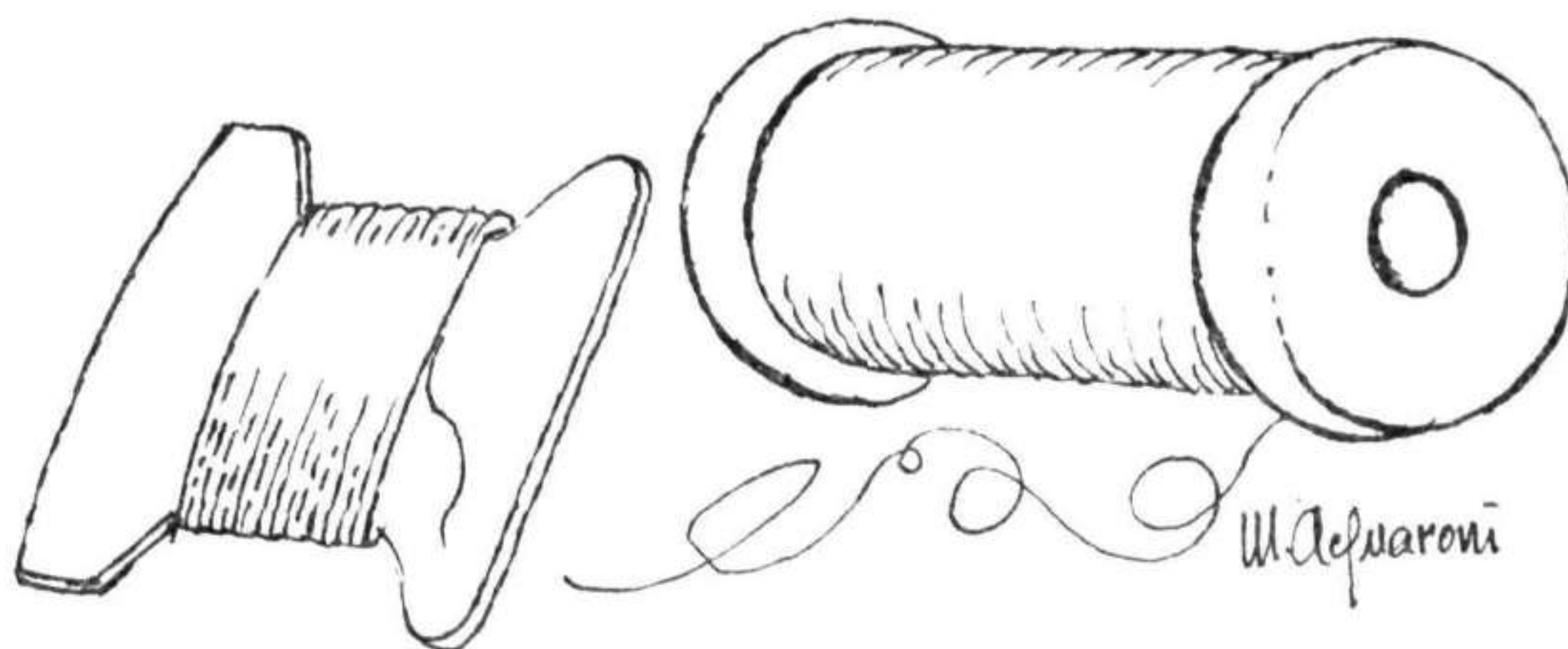
rriante y, al mismo tiempo, intimidante, porque era como una presencia que intrigaba por lo bien escondida... Cantaba aquí y allá y en ningún sitio se dejaba ver, pero los despojos de sus ninfas quedaban agarrados a las ramas como animales muertos y no eran más que cáscaras... Cáscaras con patas, capaces de aferrarse para no desfallecer en el trance: reventar, estallar por el lomo, como un traje estrecho que se nace por las costuras, y escapar de allí, sacar las patas de las patas como de un guante que queda allí enganchado, y echarse a volar y a cantar... La mariposa no causa esa impresión porque la ninfa está dormida en su capullo, una bolita redonda que se rompe como un huevo para que salga el polluelo, no esta monstruosidad que anda mientras sufre la metamorfosis... La llevaba agarrada al pelo... Mi pelo tendido había recogido entre los majuelos aquella criatura cascaruda que se aferraba a él... Imposible desprenderla sin romperla: las patas denticuladas, rígidas en su sueño de muerte... Muerte de la cáscara porque dentro, lo que dormía, ¿cuánto tiempo habría necesitado para aferrarse allí?... ¿Cuánto tiempo mi pelo tendido?... ¡qué quietud!... Los pájaros hacen nidos en los dedos de los anacoretas —¡qué seguridad o silencio debió de encontrar para entregarse a su sueño!...—. ¿O será tan irrecusable como un parto?... Le llega su hora, aunque no, es un tránsito más o menos largo, y romper ese sueño, tan difícil como debe de ser esa concentración, sentirse desprendido por la fuerza... ¿Lo sentiría?... ¿Será posible interrumpir ese sueño, salir de él a medias?... La vida, la cosa que está allí devanándose no puede decir, si la tocan, dejadme dormir, «Dejadme un rato más»... «Oh, non mi ridestar»... No puede decir eso —toda forma de vivir es decir algo— porque despertar de ese sueño es morir, de modo que, si es despertada, deja de decir lo que estaba diciendo, su vida... Decir algo, vivir y luego cantar... La hembra no tiene en el abdomen ese pandero, ese tímpano que repercute y dilata la llamada hasta la dimensión de un mediodía: la hembra no canta... Hay que haber cantado para saber lo que es cantar, lo que es tensar el arco, pasar en la voz sobre el espacio —sobre un determinado espacio— y dar en el hito, traspasar... Se puede traspasar, dar en

el hito, es cierto, sin cantar, en un silencio piafante... No; piafar es demasiado inocente: bramar, rugir... todo lo animal es ingenuo... Yo sentí en aquel relato que vibraba o zumbaba algo como una dinamo cargada de una fuerza descomunal. No sé por qué... o sí lo sé... Al recordarlo aparece lo primero su personaje y su escenario, Adoración y el retrato de Adoración, iluminado suavemente. El color estaba puesto sobre la fotografía, ¿cómo se dice?... con un hábil pincel, eso es suave como una miniatura, pero no con tersura de

marfil, sino aterciopelado. En el terciopelo del traje los pliegues tenían el tostado oscuro de los collares de ámbar —los grandes collares rusos, toscamente tallados—, profundidad ardiente sobre la que florecía la cara rosada y la rosa. Pero la rosa no era rosada, era una rosa de té, como si fuese la flor del ámbar, como si lo vítreo y lo fosco, como si lo suavemente velludo se hiciera en ella carnal para reclinarsse en la mejilla, como dos hermanas que se retratan con las cabezas juntas. La rosa estaba prendida en el cuello —el cuello del vestido, cerrado sobre el hombro—, puesta allí al lado para acentuar lo ceñido del cuello largo, sobre el que los bucles castaños y los ojos verdosos componían una cabeza gatuna; la rosa era como el pompón en el cuello del gato, del gato de la mujer que se pone en el cuello un lazo o pompón y se mira en el gato, y lo da a mirar, lo ofrece a las miradas y a las caricias para que él, su suavidad, su voluptuosa blandura la anuncie o la demuestre idéntica... Pero en la suavidad gatuna de Adoración había algo más, había cosas que no cabían en el retrato pero que, para mí, estaban igualmente expresadas por el hábil pincel. Estaban puestas sobre el retrato como la ligera aguada, realizándolo magistralmente: la voz de Adoración musitando su confianza un tono más bajo de lo necesario, envolviéndola, rebozándola en secreto, enharinándola como un polvorón en su azúcar impalpable, aromatizada por los polvos de arroz que en aquel momento estucaban las mejillas flácidas, próximas —un grado más próximas de lo necesario para el secreto—, tanto que era fácil ver su contacto —verlas era tocarlas, saber que acaso nunca fueron tocadas y sí sólo vistas— mientras el secreto reverberaba temblando sobre un vapor oscuro, no como el espejismo del desierto, sino como el conjuro sobre la marmita de una hechicera... Temblaba arrastrándose, murmurando una noche de pasión, descrita minuto tras minuto: larga, interminable hasta el clarear del cielo, hasta la saciedad o laxitud que borra la oscuridad ardiente alrededor de las estrellas como si las desnudase —no dura mucho, brillan exacerbadas, tan descubiertas que huyen en seguida— y termina la noche de pasión. No terminará jamás en mi recuerdo: nunca recogió mi memoria



nada más patente: la noche de un amor que no podía ser, que estaba transcurriendo en su no poder ser. De balcón a balcón: treinta metros de deseo, en los que se encendía, de un lado, una pequeña luz intermitente. Se encendía el fósforo, una vez rasgado era primero una ráfaga de luz que suscitaba de la sombra un rostro... La luz acariciaba un instante nariz, pómulos, arcos superciliares: un esquema de noble corrección y el fósforo caía, era lanzado al centro de la calle, muriendo en el camino. La pequeña luz del cigarro permanecía casi imperceptible, pero en cada aspiración se intensificaba, la chispa roja parecía dilatarse henchida de sí misma como el vapor que levanta una tapadera en un desahogo incontenible, capaz de mover trenes y barcos. Así el deseo brillaba en una especie de latido o destello que se escapaba para no estallar. Y nada más... nada más... Ella me contaba su secreto como se cuenta lo más... No, ella me lo contaba como se cuenta lo demasiado: su musitar, su apenas murmurado relato se envolvía en precauciones como lo inconveniente, lo que no se debe decir... ¡Yo era tan joven!, yo no debía escuchar aquella historia conturbadora. Ella veía que me conturbaba, que estaba descubriéndome abismos, piélagos... Y era verdad, yo me zambullía en aquellos abismos que eran un país exótico o una isla sumergida, un lugar —un tiempo— al que nunca podría dar acceso: un mundo en el que una luz que respira intermitentemente como una válvula de deseo llena treinta metros de noche o treinta metros de imposible o treinta metros de afirmación, de negación de la imposibilidad... A treinta metros de distancia, una dinamo zumbando crea algo como una existencia que se llama una noche de pasión. Y yo, tan joven, miraba aquel tiempo como los ancianos. ¡Ah, risueña primavera!... ¡Inocencia que no se recobra!... Sedas, pétalos que la memoria alcanza a tocar con sus tentáculos, ventosas, palpos... porque el tacto es, para la memoria, la suprema transubstanciación, es lo que se da a ella —lo que le da a ella el universo— como conocimiento. La memoria toca lo que alguna vez fue tocado para saber lo que era —saber que era de verdad— y mientras siga tocándolo seguirá siendo en ella. Yo no podía alcanzar a tocar aquella inocencia: aquella, exactamente aquella, por-



que no es que yo no conservase memoria de la inocencia: yo podía muy bien alcanzar a tocar la mía, pero la mía no había tenido tan larga vida. Es decir, que no se había perennizado estatuaría, pictórica, literaria como una obra acabada y, por lo tanto, interminable. Yo no podía dar acceso a aquella isla sumergida: podía conocer su topografía, su latitud geográfica, saber cuándo, dónde y cómo había sido todo... Aunque tal vez sólo cuándo y dónde..., cómo, mediante un gran esfuerzo, concentrándome en la fe de ella que yo veía en sus ojos verdosos —no sólo las pupilas, también vastas órbitas verdemente sombrías— en la voz que dosificaba el aliento de modo que el breve soplo expelido bufase caluroso por entre las palabras, que no se atropellaban aunque el relato fuese la exégesis de un huracán. Las palabras eran retenidas —no contenidas— como el que lleva una rama olorosa entre los labios: los labios gruesos, menos flácidos que las mejillas, ejercitados en retener aquellas palabras, como si fuesen lo único que hubieran besado... Y yo, tan joven entonces, añorando aquella juventud cuyo contacto, cuyas sedas y pétalos no estaban impresos en mis sentidos porque lo que yo conocía como delicia, en realidad, había sido un brillante suplicio, una espina o una llama llevada en la mano, un estigma de fuego... Un amor prohibido no, yo no sabía entonces, y sigo sin saber, lo que es un amor prohibido: me falta ese capítulo..., ¿o será que me salté la página?... No recuerdo, pero la verdad es que pude muy bien habérmelo saltado... Reflexión bastante tonta, que no sé a qué conduce si a lamentarme o a inculparme o a exculparme..., igualmente estúpidas las tres cosas, igualmente vanas... Aunque no, no

hay ninguna pieza superflua en el puzzle. Lo que pasa es que el puzzle no es de dos dimensiones, extendido sobre un tablero: es como un océano con sus corrientes y mareas, con sus habitantes de inconcebibles profundidades, que suben de pronto y se dejan ver sin que pueda uno saber por qué razón. Y no sólo se dejan ver destellando un momento como el pez volador, sino que dejan un rastro oscuro como la sepia: se ocultan en aquello mismo que segregan. Ello, el cuerpo o intringulis de la cosa se escapa y la nube de su color tarda mucho tiempo en disiparse. De aquella historia recuerdo los más mínimos detalles, el largo relato, la rosa junto al cuello, la foto había sido aportada como testimonio irrecusable porque no se podía contar así como así, «pasó tal cosa»..., había que presentar pruebas fehacientes, la rosa y la mejilla como dos hermanas, la chispa intermitente, la válvula, la dinamo, todo lo recuerdo pieza por pieza —piezas netas, talladas por el más minucioso lapidario— y todas ellas envueltas o más bien encerradas como en un fanal, en el perfume de la acacia.

Eso es lo único que mi memoria puede tocar de aquel mundo, porque mis sentidos están impregnados de él: lo conozco tanto que no puedo atravesarlo para buscar lo que no conozco: su presencia me embarga, con esa autonomía que tienen los olores para arrojarse sobre uno y envolverlo... La nariz no se puede cerrar ni se puede interrumpir su función respiratoria —las focas cierran las ventanitas de la nariz al sumergirse, las dejan como esos ojales que hacen los sastres en el paño fuerte, borde con borde— y los olores se extienden a veces como la tinta del calamar envolviendo un mundo. A veces con agresión más directa, más bárbara, rompiendo en mil pedazos el vidrio opaco que ocultaba páramos de olvido... Eso, sólo los olores y la música... ¡Ah, no!, en eso no quiero pensar y no pensaré —la foca también cierra las orejas, es el único medio de ir hacia el fondo—, no pensaré en eso aunque, mientras dura el silencio, se puede pensar con tranquilidad en cualquier cosa. No durará mucho: todavía no ha empezado la agresión abyecta, pero no puede tardar porque son más de las siete y siempre empieza a eso de las ocho... Le salta a uno encima, dice Cocteau, no se le puede volver la espalda como a un cuadro, no se puede cerrar como un libro, no

puede uno lavarse las manos para librarse de su contacto viscoso: se le echa a uno encima. Su estulticia, su trivialidad enfática y autoritaria irrumpe con su ametralladora, tac-tac-tac-tac... Aquí me cuelo porque sí, y nadie se defiende. Disparo desde cualquier ventana y entro atropellando con mis huestes, con mis pezuñas, con mis ancas jaleantes, y a ver quién me echa a fuera... Contra esto —la invasión abyecta— llega a crear la paciencia, como el alcornoque, una especie de capa refractaria de desprecio acorchado... Pero es que no es eso sólo: es a veces algo queridísimo el asaltante, algo que, como el olor, rompe el cristal de un martillazo. Es, a veces, algo excelso que se presenta en un lugar inadecuado, causando un desequilibrio que tiene su epicentro en nuestro propio eje. Las probabilidades son infinitas y no todas negativas, no. A veces algo muy puro, unos compases como mármoles sagrados, vienen a posarse sobre cualquier miseria, sobre un momento de desánimo, sobre el cansancio degradante... Fregadero, sumidero obstruido, migas de pan flotando, hojas mustias de legumbres que el lento remolino de agua turbia hace evolucionar como gasas... Y todo queda de pronto elevado, ennoblecido por los compases que entran como mármoles que atravesasen muros con el esplendor contradictorio de un vapor que gravitase como un templo, de un impulso que se asentase como una paz... Otras veces es una tonada modesta —¿popular?, difícil saber hoy día lo que es popular— uno de esos cantos de la ciudad que son como callejuelas oscuras, que sólo pueden modular su intimidad a la luz de un farolito... Eso es, luz de suburbio o luz de *boite* chic, que igualmente glosa el suburbio y que se compone de esas armonías de esas caricias a media luz... La tonada, desnuda de pronto, es arrastrada a pleno sol en medio del trabajo, del cansancio, de la desesperanza. Es prostituida, en fin, o acusada, delatada en su prostitución que era la flor de la sombra, rito secular, venerable... ¡Llaman!... ¿Quién puede ser a estas horas?... Detrás de la mirilla un ser infinitamente pesado...

—Ah, señora de Sanz, ¿qué la trae por aquí?

—Perdóneme, Margarita, ¡qué cargo de conciencia! ¿La he despertado?

—Nada de eso, yo me levanto muy temprano.

—Ah, menos mal, menos mal. Pero todavía no me quedo tranquila. ¿Iba usted a salir, no es cierto?

—Ni pensarlo. Pase y siéntese, por favor.

—Con franqueza, dígame con toda franqueza si tenía ya su plan para el fin de semana.

—Con toda franqueza, es cosa que no tengo nunca.

—¿Es posible! ¿Y no tiene... iba a decir no tiene televisor?

—No, lo detesto.

—Qué raro. A mí me parecía que usted precisamente, una persona que vive sola... Es una compañía que en todo momento... Las noches son tan largas...

—¿Tan largas?... A mí no me parece...

—Qué suerte. Eso es que duerme usted de un tirón, que tiene usted el sueño de un bebé.

—Al contrario, duermo poco.

—Entonces, la verdad, no lo comprendo.

—Bueno, no es tan raro como parece: es que es así mi carácter.

—Sí, claro, eso es. Yo pensaba que usted, acostumbrada a... pero puede que sea por eso, precisamente.

—Claro que es por eso.

—Ah, ya.

Silencio, el silencio se cuaja como un plástico en el espacio cúbico de la habitación. Como un plástico, no como un vidrio porque el vidrio es susceptible de repercusión, de astillamiento, de reacción a la corriente de aire: el plástico es neutro, es mudo porque el golpe en él es sordo y ningún diapason podría saber a qué suena. El silencio de plástico iba cuajándose con dos insectos dentro y la invasión abyecta trataba de atacarlo por la ventana. Un batallón audible, lujuria trivial, agitada, suspirada, gritada... Otro batallón plebeyo, pero noble de tan verdadero, olfateable... Aromas tradicionales, cargados de sentido como libros, como cuadros... Todo Quevedo en el ajo frito, todo Sorolla en la cebolla... y cominos, aroma invernal de tradición judaica, canela y hierbabuena, Lindaraja... Todo ello era impotente para remover el silencio neutro. Hasta que un insecto rebulló dentro de la masa cuajada porque dentro de su masa viviente, taximetrada por un corazón, un cargo de conciencia pone el motor en marcha.

—Claro que si no iba usted a salir... en todo caso vengo a darle una molestia. Es para mí un cargo de conciencia, pero, ¿sería mucho pedirle un pequeño sacrificio?



M. Aquaroni

—Oh, no le dé tanta importancia. ¿De qué se trata?

—Fíjese, Margarita, el maldito cigarrillo. ¡A los dieciocho años!

—Pero se habrá quemado la pierna porque el agujero es de buen tamaño.

—Claro que se quemó el muslo. ¡Bien empleado!... Y si no es porque se quema, arde la casa. Estaba estudiando, dice, empujó el cenicero con el libro y no se dio cuenta de que el cenicero iba con el cigarrillo. Pero mire usted que huele a lana quemada...

—Un olor horrible. Pero a lo mejor estaba estudiando de verdad. Y dígame, ¿le corre mucha prisa?

—Eso es lo peor. No me atrevo a decírselo... Un sacrificio, Margarita, ya le dije que venía a pedirle un sacrificio. Mañana tiene un *party* en la ...

—¡Mañana!... Espere usted un poco, vamos a ver primero si es posible porque ya comprenderá que

sólo se puede hacer con hebras del mismo paño.

—Claro, claro. Yo sé muy bien cómo se hacen esas cosas y sé que nadie las hace como usted. Sí, sí, eso es sabido. Por eso me decidí a traérselo: no me atrevía a intentar'lo yo. Si hubiera sido un desgarrón, un siete es fácil de zurcir, pero esto no es un siete...

—No, es un cero.

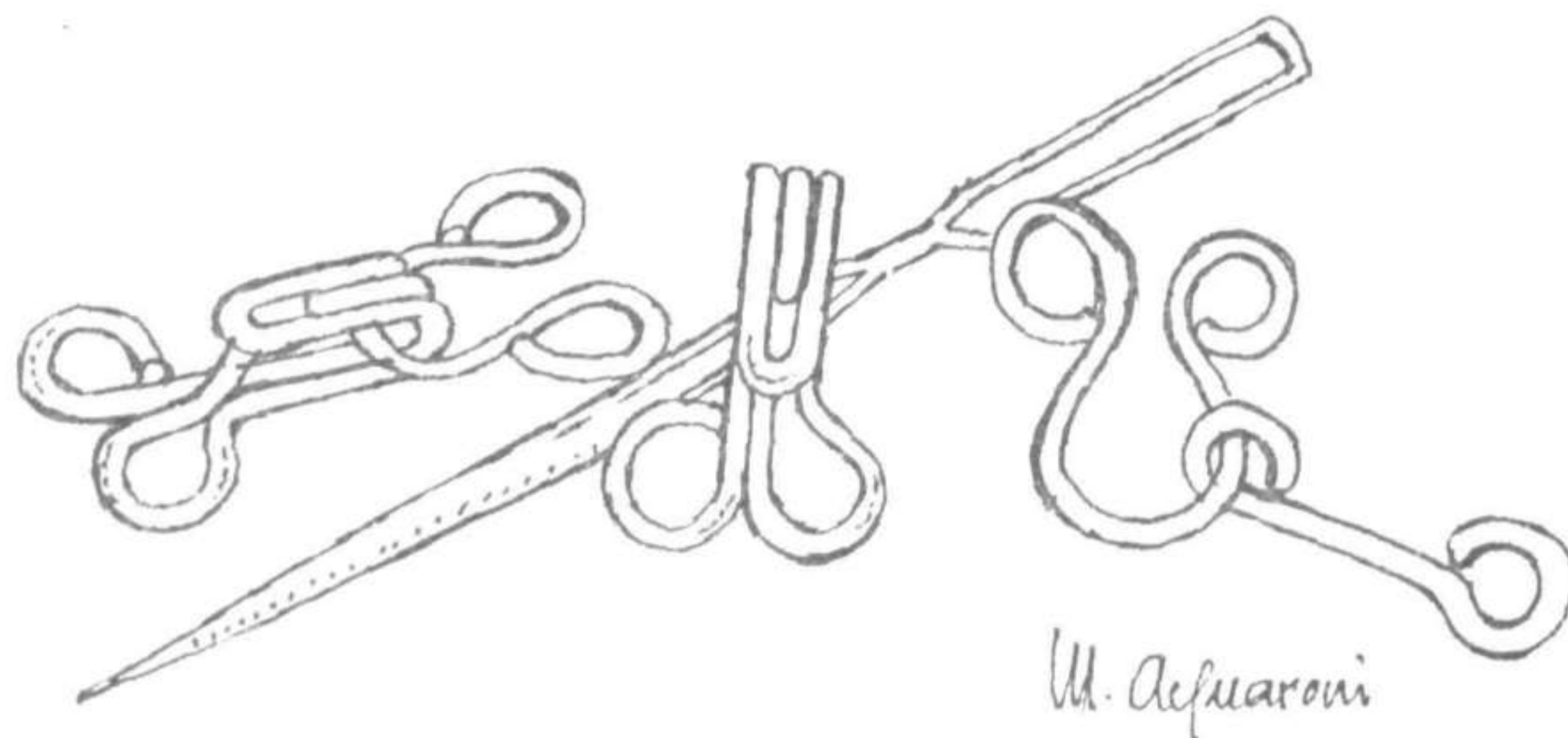
—Un cero. Ah, qué gracia tiene. La verdad es que es un cero, bien redondito.

—Bueno, sacaré hilos de las costuras. Por suerte son muy anchas. ¿Viene usted a buscarlo al mediodía?

—Al mediodía... Margarita, tiene que salir de casa a las diez.

—¡Qué le vamos a hacer! Venga usted entonces a las nueve y media.

—¡Ah, cuanto se lo agradezco! Ya sabía yo que usted podría comprender... Porque para un chico



perder una ocasión así... Y le confieso que no tiene otros pantalones, de sport, claro... No sabe usted el gasto que hay en una casa, con cinco...

—Sí, claro que lo comprendo. No tiene usted que preocuparse.

—Gracias, Margarita. Es usted una santa.

—No creo que se me note mucho.

—¿Cómo que no?, se le ve en la cara.

—Cuando usted lo dice verdad será. Yo, hace tiempo que no me miro al espejo.

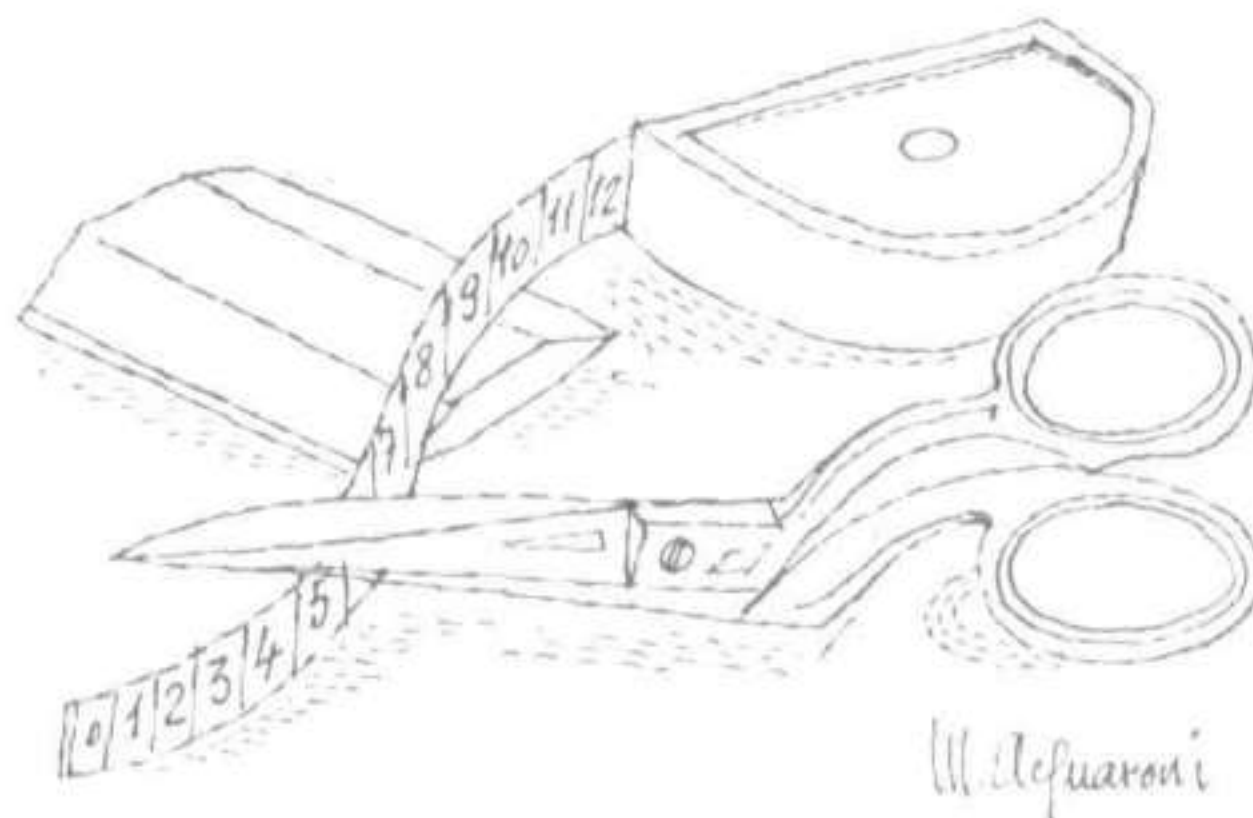
—Porque no le hace falta. Vamos, no coquettee: es cosa sabida que usted fue una mujer muy bonita...

Ninguna impresión, pero abrupto, avasallador el recuerdo de una impresión. Neto, patente, absolutamente inmensurable: una madrepora...

Una madrepora, colonia fija en su tronco celentéreo, permanente, susceptible de modificación pero afincada, defendida por su envoltura calcárea que es como es y no cambia. Pero no se puede saber cómo es, no se puede apreciar con la vista ni con la imaginación. La única cosa que se ve es que es múltiple como un ramo al que siempre se puede añadir algo más, pero lo fijo, lo sólido tiene su forma y su consistencia inmodificable. No sé cuantos milenios serán necesarios para que podamos contemplar esta madrepora—el hecho en la pura intención— como ahora estudiamos el pólipo marino. Bueno, tampoco sé cómo seremos los que lo estudiemos dentro de varios milenios. Y me cuesta trabajo decir cómo *serán* porque estoy con ellos, soy de su partido, les pertenezco sustancialmente afiliada... ¿Tiene algún sentido pertenecer a quien no nos necesita? No lo sé. ¿Es posible saberlo? ¿Es posible saber si algo o alguien necesita de alguien o de algo...? No, no es posible saberlo. Pero es posible saber que el pólipo se forma sobre un punto, fija su tronco calcáreo sobre un suelo calcáreo y prolifera, se extiende su organización tubular, bifurcada incalculablemente. Su alcance no es ilimitado, llega a tener las dimensiones que su materia da de sí y en eso queda. Pero próxima otra madrepora se organiza y otra y otra, hasta formar un banco o una isla coralina. Es posible saber que por dentro de sus callejones la vida pena—o goza—emparedada, braceando sólo con pelillos urticantes: eso es todo lo que deja ver. Y dentro de unos milenios podremos, seguramente, tomar el ramo intencional por su tronco—un verbo, generalmente un verbo, *ser, tener, querer, poder*, que se ha calcificado— y estudiar lo que va por sus canales, vida prisionera que no salta al palenque de la lucha por la vida, pero que engendra y fructifica encapsulada en lo no dicho. Encallejonada, más bien, porque hay encuentros y cópulas en esas tuberías. El fondo oceánico de los milenios próximos estará lleno de escollos intencionales, tácitos más que herméticos porque tendrán teléfonos, claves, códigos, señales de todos géneros que lleguen hasta los minúsculos, subalternos anexos. Considerar la inmensidad de lo minúsculo es para marearse... Porque todo lo que había entre ella y yo era absolutamente deleznable... Exagerada cortesía, ligera adulación, por parte de ella para

obtener una pequeña ventaja—resolver pronto y bien un conflicto repentino—, por mi parte una paciente y distanciada aquiescencia. Mi distanciamiento tenía el sentido o producía el efecto de un sutil regateo como si ella hubiese encontrado demasiado alto el precio de mi trabajo y hubiera intentado sacarlo por menos, y yo me hubiera empeñado en pedir más. Sus profusas alabanzas ella percibía que no tenían ningún valor para mí y se echaba sus cuentas, calculaba lo que podría ser mi verdadero precio: en mi situación actual debía darme por satisfecha, pero las recibía con indiferencia—casi no las recibía, no las oía—porque estaba acostumbrada a recibir homenajes más valiosos. Todo este trapicheo aumentando la madrépora, creciéndole el entubado ramaje con veloz lentitud. Esta es la cosa, la intención brota veloz como la burbuja en el agua hirviendo: no estaba y de pronto está... ahí está subiendo del fondo, redonda como una cabezita voluntariosa, decidida a subir hasta estallar. Pero la burbuja intencional, en esa prisa que lleva se construye su casa porque no quiere disiparse. La lentitud necesaria al tubo calcáreo, en torno a la intención es multitud que se estructura y se petrifica rápidamente. Lo innumerable, partículas de noticias que se asientan formando su reducto y desde él asoman sus pelillos urticantes, sustancia común a toda la colonia... Ella tenía que demostrarme que yo pedía demasiado—el favor que significaba acceder a la premura no contaba: lo que contaba era mi distanciamiento—, tenía que advertirme que debía rebajar mi precio, que ya no podía exigir tanto. Claro que, para poder decírmelo sin poner en peligro su negocio, tenía que envolverlo en una forma que aparentase una alabanza más: el reconocimiento de mi antiguo derecho a ofrendas más valiosas, el reconocimiento de lo que fui y no soy. «Usted fue una mujer muy bonita...» Esto, ella lo dejó sentado y se fue, marchó tranquila... Ninguna impresión, ni la menor impresión, pero contundente, anonadador, el recuerdo de una impresión... Ahora, desde este no ser lo que fui, se considera bien bajo la lente, a la debida luz, con la pausa y la dedicación necesarias, lo que tuvo que haber sido el *fue*, en un determinado momento—¡Inocencia del primer *si* en la isla sumergida—el primer *fue*, el primer *no*—ella sa-

bía perfectamente que ese *fue* me inmovilizaba, me petrificaba porque era un vástago del bosque petrificado. El primer *fue* no había sido, como este de hoy, la resultante de un trato deleznable, sino el furor de un genio poderoso, de un dios, más bien porque los dioses acostumbran castigar con la mortalidad—no con la muerte; con la sentencia que es la vivencia de la muerte... El bosque submarino se había petrificado al dejarle caer el fermento, el cuajo de lo irrevocable. Una gota, un monosílabo y todo quedó pasmado en una terrorífica, eterna, inexorable quietud. El *fue*, piedra de escándalo para todo querer. El *fue* «es aquella piedra que la voluntad ya no logra remover». Pero todo querer—¿todo querer...? el querer, el amor... Está bien con-



fundirlos. Sí, está bien porque «no hay otro ser alguno sino el querer». «Querer es el ser primigenio...» y de él sale el bosque con sus espesuras, con sus rumores, sus olores, sus verdores incansablemente verdeantes. Sólo cuando en el bosque resuena el *fue*, como la trompa de caza del montero inexorable, todo se estremece en una convulsión espasmódica como la náusea, porque la quietud inminente da asco, da «la repugnancia de la voluntad contra el tiempo y su *fue*...» «¡Padre nuestro que estás en los cielos...! Acordarse de los poetas es como rezar porque se acuerda uno de Santa Bárbara cuando truena y ellos son los intercesores: su palabra se ofrece por todos, clama por redimir «a qui conque a perdu ce qui no se retrouve, jamais à ceux qui s'abreuvent de pleurs...» Porque, ¿por qué, por qué pensar en Andrómaca a la vista de un cisne sediento que patatea en el polvo, «Comme les exilés, ridicule et sublime» y al mismo tiempo en la negrita tísica que marcha entre la niebla y ver dentro de sus ojos huraños «la superbe Afrique» con sus cocoteros y, al mismo tiempo, los marineros olvidados en una isla y enlazarlos a todos en una oración, custodiarlos, detenerlos en una quietud que no es pétreo, sino palpitante de eternidad que los une «Aux captifs, aux vaincus... à bien d'autres encor...» A todos, ¿a todos?, ¿por qué...? Porque no queremos abandonar el dolor de Andrómaca «al tiempo y se fue». Claro que *fue* y esto es irrevocable, pero por medio de este conjuro la ponemos en nuestro *ahora*, entre cisnes y marineros, entre todos los que han perdido lo que no se recobra jamás, jamás... Y Andrómaca es un instante más breve que su nombre. Toda ella, toda su casta, toda Illión, acribillada de flechas o cercada de llamas es mucho más breve que esta sílaba, es. Esa inmensidad infinitesimal del *es* que la memoria enciende más veloz que toda centella, tan soberana, intangib'e para tiempo y espacio, ¿no alcanza a Andrómaca...? Porque si yo digo Andrómaca, tres sílabas que puede medir cualquier cinta magnetofónica o cualquier aparato apropiado, no son más que un retazo de tiempo vulgar, al pormenor, que no tiene nada que ver con el tiempo de Andrómaca. Pero si ella surge de pronto en mi mente, abriendo un girón en los siglos, como quien desgarró una seda... No, significa un rass... Abriendo



la inmensidad como un parpadeo, ¿no está Andrómaca en ese infinito? ¿Sintió ella, en alguno de sus sollozos, abrirse este mismo desgarrón en lo eterno...? ¿Tocó esta infinitud que *es* ahora, como yo —nosotros los que oramos— siento ahora su *fue*...? Puedo creer que sí o que no: puedo pensar que esta idea es estúpida o que es certera: lo que no puedo ceder a ninguna alternativa es lo que hay en todo esto, que no es idea, que es como un acto ejecutado con mi querer. Puede que sea estúpido, pero lo quiero, es decir, que la palabra poética ha despertado a mi voluntad, que henchida de su ser omnipotente ha llamado a Andrómaca... no, la ha suscitado, la ha abrazado en su eternidad... Esto es verdad, verídico, verdadero, pero a lo mejor es algo peor que estúpido. Porque, ¿qué es lo que yo he querido tocar o qué es lo que mi querer ha tocado? ¿El dolor de Andrómaca...? La he inflamado como cuando se acer-

ca una cerilla al alcohol y hace paff... Menos que paff... El universo se ha convertido en un sollozo eterno, pero, ¿puede querer Andrómaca la eternidad de su dolor, la eternidad de Andrómaca...? Job... Job en el muladar o Job en Copenhague, ¿espera que todo le sea devuelto...? Pero, ¿qué puede esperar que le sea devuelto «una pecadora que se llama Margarita?... Bueno, esto no, aunque es inevitable, pero no, no; hay que cambiar de tema...

La mañana del sábado es siempre más apacible por la calle, y por el patio más ruidosa de cacerolas, de voces de mando que rigen la jornada doméstica. Muere en este momento una gallina —o pollo— terrible y ridículo grito de su deplorable muerte. ¿Puede ser ridícula una criatura en la hora de la muerte? Sí, puede serlo aunque el hecho de su muerte no lo sea. Es inevitable —aunque no lo fuera, no lo evitaría— ahora, sin prisa, mientras hierve el agua, se tuesta el pan, se

asienta el té—faenas interrumpidas por unos pantalones de tweed agujereados, que pueden esperar—repasso hilo por hilo la enorme pieza que una palabra, un *fue* desenrolló como esos mercaderes orientales que echan a rodar el rollo de brocado para que luzca sus fulgores y el tejido irisado se extiende hasta los espejos de aquel foyer... en aquella noche de gala que reflejaban más, mucho más que imágenes. Todo, simplemente, todo. Los perfumes, las luces, la alfombra roja bajo los pies—su contacto era de alfombra roja, los pies se hundían en su color—la capa de chinchilla sobre los hombros y el vestido violeta de Parma—crêpe de Chine flexible, pesado de abalorios amatista—tonos, tonadas, melodías que se pueden elegir, interpretar. El elegir dentro de la moda, ¡qué facilidad deliciosa y forzosa! Obedecer a la moda, a ese gesto, a ese signo que nos hacen: vivir esa armonía, esa consonancia: la distinción en la adecuación... Pero era más todavía lo que se reflejaba en los espejos: escorzos, actitudes, posturas y, sobre todo, la postura que va por dentro llena de violencia. La postura que es la singularidad absoluta... Porque pisar la alfombra roja, salir, cruzar la acera bajo el gran paraguas, reír porque el viento arremolina la lluvia, saltar al coche... Acordes, escalas, trémolos, todo bien armonizado, bien compuesto, como lo que está seguro en su ser. Y allí mismo, en el fondo de aquella fluidez, el pólipo solidificándose como un pacto, *aquí pongo esta piedra...* ¿Se reflejaba el pólipo en los espejos...? No es una cuestión estúpida: es evidente que se reflejaba. Porque el pólipo de las intenciones se cuaja al cruzarse dos miradas. Así como el pozo artesiano que explota de la perforación de una mirada en otra y el raudal no tiene fin—o aspira a no tener fin. El pólipo se produce como quietud, como espera pasiva del fin de la esperanza, como premonición del *fue*. ¡Dejemos esto...!

Tengo que empezar la tarea. No sé si conseguiré sacar bastantes hilos. Será mejor ir deshaciendo el tejido hasta ver las dimensiones que alcanza en cuadrado. El agujero tiene tres centímetros de diámetro y aún tengo que agrandararlo más para empalmar por el revés las hebras y hacer el tejido donde no existe. Aquí donde hay un agujero tiene que haber un pedazo de tela tan igual de textura a todo el paño que no se note el arreglo. El

mérito de un trabajo tan minucioso está en que sea invisib'le... Morir anónimamente, con un difícil heroísmo... Vendrá mañana la señora de Sanz, gárrula, estúpida, lo llevará a la luz y exclamará ¡Dígame! ¿Quién puede sospechar que aquí hubo un agujero? ¡Es como para ponerlo en un cuadro...! Esto se lo he oído a muchas porque todo lo que dicen es repetido de unas en otras. Y este trapo acabará yendo al *party*, donde el anónimo se cierra, se cubre con el manto de la perfección... La perfección misma de lo perfectible casi no se percibe: el pasmo es un bienestar—estar el ser en los brazos de aquello, lo perfecto—es un creer que, naturalmente, así tienen que ser las cosas. Porque morir anónimamente, ¿es hacer algo como se debe hacer o como no se debe hacer...? En la guerra, claro está, ahí no hay alternativa. Morir anónimamente—si eso es lo que está bien—tiene que ser morir y vivir, que es lo difícil—¿o lo fácil?—. En eso consiste el que esté bien o mal... aunque bien o mal, ¿para quién...? Suponiendo que alguien viva, haciendo algo, urdiendo algo con ese anónimo, llenando un hueco, poniendo algo donde está instalada la Nada... que no es lo mismo que donde no hay nada instalado... No, no es lo mismo. Donde no hay nada, puede ser un lugar donde vaya a llegar algo: lo otro es el agujero... Claro que tampoco es esto... tampoco. Hay aquí una gran farsa, una gran contradicción bastante hipócrita porque lo que uno quiere, cuando le viene a la cabeza esto del anónimo, es la gloria del anónimo. Uno quiere ver que lo que no se ve se vea. Uno quiere que lo vea todo el mundo y que digan ¡Qué maravilla, pasó sin ser visto...! Pita la cafetera, está hirviendo a borbotones el agua por segunda vez. Este es otro chisme estupendo, como el despertador. Servidores cuidadosos porque los otros, todos los cachivaches de que nos servimos, hacen su faena, ahí está, la hacen en silencio, pero éstos, los que nos avisan, sirven a nuestras... a nuestro... Bueno, nos sirven estorbándonos, nos defienden, nos salvan de la inercia del sueño o del ensueño... Señor, ¿qué es lo que iba yo a hacer ahora...? Tostar el pan... Ah, sí el cuchillo de sierra, pero, ¿dónde estará...! ¡San Antonio bendito...! no creo que me ayude a encontrarlo porque no está acostumbrado a estos utensilios. No, pan de centeno, con kumel, cuchillo de

sierra, son cosas que utilizamos los europeizados. Cuando decíamos, San Antonio bendito, comíamos el panecillo, el pan candeal o la hogaza. Luego, fuimos relegando todas estas cosas—la primera, claro está, San Antonio bendito—. No sé por qué ahora me ha salido tan espontáneamente: me lo ha inspirado el hambre, que es fenómeno infantil. Con la interrupción dejé todo a medio hacer y tengo un retraso enorme, dada la regularidad de mis costumbres. Hay gente que se siente más libre viviendo desordenadamente: yo al contrario, en el orden queda más libre mi libertad, queda más desolada mi libertad... queda más anónima. No choca con las cosas, no tengo nunca que decir, ¡qué abandonado está todo! No tengo que decirme nada. Tengo la libertad absoluta de decir, de decirme todo lo que se me ocurra. Y no es, como la gente cree, que la repetición, la monotonía... Bueno, monotonía es lo que no puede haber porque la misma cosa tiene tantos tonos... Claro que ahora estoy pensando en ello y parece imposible la sorpresa, pero, ¿por qué va a ser imposible el recuerdo de la sorpresa, la repetición de la sorpresa?, la, ¿cómo diría yo...? la cita con la sorpresa... Uno la conoce, sabe que va a encontrarla y va, paso a paso, y la encuentra. Sí, eso es lo que hago ahora, recordar lo que otras veces me ha sorprendido, otras veces que no lo buscaba. El hecho sucede una vez, luego es recordado, elaborado

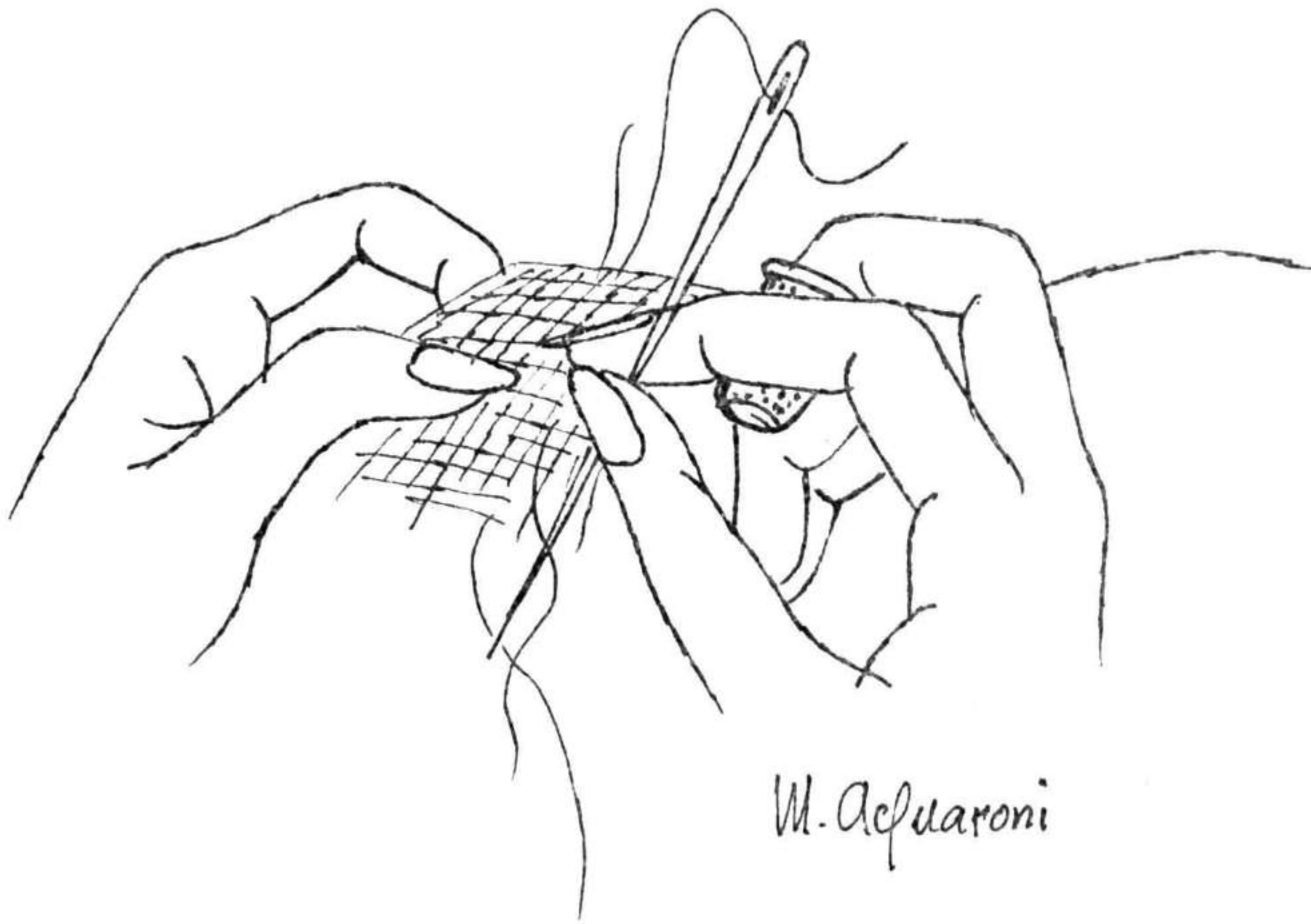
no, rehecho. El hecho queda ahí en su eficiencia, que puede actuar en miles y miles de memorias con una fraternidad silenciosa, ignorada a veces u olvidada. Sí, eso es, es la semilla de un recuerdo olvidado —no de una cosa olvidada, no— es su potencia de recuerdo lo que se une al gusto de la cosa, de la cosa que está pasando, que está siendo. No se puede elaborar, lucubrar más esta pequeña sorpresa, tan deslumbrante. Tanto o más que nunca, ahora que es buscada o provocada porque la cosa es despertar su acción... Muerdo la rebanada de pan sin pensar en nada, eso es, puedo ponerme perfectamente en la situación, en el estado de cuando no se piensa en nada: masco un poco la miga, más densa que la del pan candeal, los bordes de la corteza y no pienso en nada. Pero de pronto masco un grano de kumel y todo cambia... Velocidad supersónica, diría que es cosa de risa, si no fuera porque yo estas cosas las tomo muy en serio. ¡La velocidad de este grano de kumel...! La velocidad es inmensurable, pero sólo es útil según el empleo que se le quiera dar. Si alguien quiere ir a Berlín o Innsbruck, a cualquier sitio donde le espera un amor—o un dolor—claro, la velocidad no le sirve. Pero cuando uno quiere ir a un sitio donde no le espera nadie ni nada... en ese caso, el grano de kumel es el tapiz mágico... o no, porque el tapiz mágico transporta al viajero y el grano de kumel trae lo lejano al que lo desea, le trae los lugares que fueron pasivo escenario... de nada o casi nada, pero intensamente *saporiti*—en español se me atraviesa el adjetivo tan teresiano rabioso—olorosos, caldeados no, ateridos más bien, a dieciocho bajo cero... Y el frío mismo es una imagen que viene aquí, a esta habitación y la llena, sin sarcarme de ella. Todo se proyecta con una fidelidad que ninguna representación puede lograr porque es fiel a un sinfín de momentos, de lugares que no son el mismo, pero tienen la misma voz. Quejidos a veces contemplados, ajenos y tan profundos y no pronunciados... Lamentos que no sonaban, se dibujaban, se sombreaban de tal modo... sobrepasando a Rembrand... Y eran tan dolorosos, misteriosos, capciosos porque estaban allí, en el interior abarrotado y oscuro, los frascos con los pepinillos agridulces—la nata mohosa sobre el líquido—el caviar rojo, los embutidos ahumados y la vieja judía en el fondo del tugurio,

patética... Y uno allí comprando el pan este y el licor del mismo aroma, más espeso que el Anís del Mono, más lejano... ¡Qué diferencia entre el anís y el comino...!, diferencias de pueblos... Las melodías y disonancias que entran por la ventana de la cocina... la salsa de tomate para el cocido. Hoy, sábado, no suele haber cocido...

¡Qué barbaridad, qué modo de perder el tiempo! La verdad es que el tapiz mágico acaba por transportarme y hacerme olvidar lo de aquí. Hay que quitar todo esto de enmedio y empezar. Hay que empezar por deshacer. Son cinco tonos, la mezcla es bastante complicada. Un café claro y un café oscuro, un rojizo casi anaranjado, que no se hace muy visible y el verde claro que tampoco resalta. El verde oscuro va tan unido al café oscuro que se confunden o se compensan: son los que forman la espiga con regularidad. Los más claros se dejan ver de cuándo en cuándo. No es malo este tweed, es digno de un *party* que, por supuesto, será digno del niño de la señora Sanz. No le conozco, pero lo imagino bien pertrechado de todas estas puñeterías de la modernidad... ¡Disonancia patente!, puedo a veces pescarme in fraganti en estas contradicciones o contrasentidos. Porque si yo me afirmo en mi cosmopolitismo—universalismo es más decente, aunque es idiota buscarle el término más prestigioso—yo me afirmo en ser como soy y en tener o haber tenido... No, no, en tener porque esto es lo único que tengo y tendré mientras tenga vida. la sustancia de

todo esto... y todo lo otro, lo mío, lo ajeno, lo bailado que no me pueden quitar: lo llorado que fluye de un manantial más inagotable. Mi universalismo crea, por contraste, el asco del aldeanismo... del aldeanismo de alcalde de aldea. Todos estos modernizados conservan su mentalidad de alcaldes: zafios, resabiados... Bueno, ¿qué me importa a mí todo esto? Y, si me importa, ¿de qué sirve?, y, ¿qué puede importarme que sirva o no sirva? si, en todo caso, todo ello... No sé qué es todo ello: todo lo imaginable. Todo ello me cae encima, como Cocteau dice de la música. De esta música interior tampoco puede uno defenderse, no puede uno elegirla ni cambiar de disco. Esto, a veces se consigue: se dice, ¡basta, a otra cosa...!, y a veces se puede pasar a otra cosa, pero no siempre. Evidentemente lo más parecido es la música, en ese fenómeno que decimos, es que se pega al oído. Qué atroz es eso, un soniquete trivial que sigue sonando dentro de la cabeza durante horas, durante días y puede suceder. Y no se sabe por qué, aunque se sepa que hay un porqué. Claro que también hay un porqué mecánico, un porqué de inercia, de tabla de multiplicar, de obras de Misericordia, de pecados Capitales... Bueno, esta inercia ya no es tan inerte —¿o sí lo es?—. Depende..., si nos empeñamos en que no es más que un ronzal para la ingénita burrada, entonces sí... Pero también hay que ver la cantidad de cosas que salieron de esas inercias. Hay que ver los números, qué de cosas hicieron, y las misericordiosas pócimas que uno se traga, y las pecaminosas pasiones, ¿podríamos vivir sin ellas?... Claro que podemos los que... Unos son los que las lloran, otros los que las desechan, las desacreditan, las temen. Otros son —somos— los que las tenemos ahí, como retratos de familia, no como armaduras que están en pie en los rincones de los castillos y que no nos asustan aunque nos estremecan, aunque busquemos el encontrarlas en lo oscuro su signo horrible de lucha. Aunque sepamos que fueron máquinas de hacer sangre, vemos ahora la belleza de su garbo, la excelencia de su materia, nos detenemos a observar cómo están articuladas, cómo podían moverse los hombres dentro de ellas y cómo cumplían su función. Pero, esta es la cosa, las miramos —las armaduras y las pasiones— no como el conocedor informativo,

sino como el creyente, el que cree porque conoce, el que reverencia aquellas furias, sintiéndose libre de ellas..., avergonzado de estar libre, de no haber muerto por ella... Y ya estoy en lo mismo: si hubiera muerto no vería este paisaje, esta perspectiva: líneas, arcos y arbotantes diseñados limpiamente, duramente, no vería lejanías brumosas ni playas con olas rompientes ni diques... Es grande el número de imbéciles que me han dicho que me disipo en la estética. Era grande el número cuando me movía entre una sociedad que vivía de la estética, que comerciaba lucidamente... Esos se han disipado en mi recuerdo. Tal vez uno no ha muerto —yo sí, a manos de ellos—, tal vez si la lucha hubiera tenido el garbo de las armaduras antiguas no habría sido como fue, esto es obvio... ¡Cambiamos el disco! *fue* es la palabra proscrita. *Ahora es* —el *ahora es*— y en él son estas hebras que no corren en la espesura del tejido: se erizan, parecen cordoncitos fuertemente hilados, pero al rozarse con sus iguales se hacen pe'udas, foscas. Algunas se rompen y hay que conseguir que salgan de longitud suficiente. Ya tengo unas cuantas, pero no sé si llegarán a bastar. Es cuestión de no desperdiciar nada en los empalmes —la parte antipática de esta tarea, hacer nudos—. Que sean fuertes es lo más fácil, la dificultad consiste en que los empalmes ni tiren ni aflojen. Los empalmes, «ni amigo reconciliado, ni café recalentado»... Hay que tener la humildad de llevar remiendos en la vida, zurcidos primorosos. Si son tan primorosos que no se ven, ya no es cosa de humildad, sino de habilidad. Lograr una trama impecable como la tela de una araña... Cosa natural en la araña: el hilo fluye, sin nudos, si se es araña. Bueno, ser araña es un castigo y precisamente un castigo a la soberbia. No me parece mal la soberbia, no puedo decir que a mí no me adorne: siempre figuró entre mis virtudes. Lo malo de la soberbia es que requiere mucha matemática, requiere un sentido exacto de las proporciones, de las probabilidades. ¡No por precaución!, no, eso sería cobardía o humildad, sus antípodas. Requiere conocer las proporciones para no hacer el ridículo. Bien mirado, el Ángel Caído no tenía sentido de la proporción... Y no digamos Aracne... El mundo antiguo —el de Grecia, que es el único que impor-



ta— a veces parece que es cosa de ayer, a veces que cae en una ingenuidad tan lejana... Porque, ¡vamos!, suponer que Aracne se jacta de tejer mejor que Palas Atenea... ¿A quién le cabe en la cabeza que Palas Atenea se meta a tejer?... ¿Esto es ingenuo o es tan certero que asusta?... Claro, aquellos griegos que hablando de filosofía mentaban frecuentemente al zapatero sabían que la sabiduría puede descender... No, no, sabían que no puede descender, que no descende, que allí donde esté —si es ella, de verdad, Sabiduría— todo tiene su nivel. Sí, el acierto es aterrador porque no importa que ande con lanza y escudo. El saber tiene que ir lanza en ristre y el saber tejer es saber... Si nos imaginamos a Hermes o Marte tejiendo, nos parecerán cómicos porque sus facultades y poderes son limitados a un orbe, pero Atenea, aunque no se la concibe sentada a un telar, se concibe que su saber tejer es *saber insuperable*... Bueno, el castigo de Aracne debe ser castigo a la estupidez porque la idea es peregrina, desafiar a la diosa imaginándola metida en un trabajo que consiste en el ir y venir de la

lanzadera humana, de los hilos y estambres que puede manejar cualquier mozuela «que apenas sabe mover diez palillos de randa»... ¡Hay tantos modos de desafiar a los dioses! ¿Es atenuante la inconsciencia?... ¿Existe la inconsciencia?... La soberbia puede encastillarse en eso de la matemática. Creer saber, creer uno en su saber —sin descender a la comparación estúpida— creer, confiar, trazar el plano y avanzar, caiga el que caiga. Lo más atroz es que uno no ve quién cae ni quién no cae... Aquí es donde viene a cuento la inconsciencia. Uno vive tranquilo —bueno, yo no viví nunca tranquila— y sin embargo, al acercarse a la verdad, al zurriago escondido..., caliente, caliente, cada vez más caliente..., puede ser un calor sin luz, puede estar la luz bajo el almud, aunque nunca puede estar enteramente debajo. Si se tapa un candil o una vela, se ahogan. La otra luz, la luz de la verdad —es una frase demasiado gastada—, la luz de lo real, de lo vivido que no puede morir, se escapa por todas las rendijas... La sala se venía abajo, rugían los del paraíso, los más sensibles, los más próximos estaban allí conmigo, en la prisión. Yo estaba en la prisión como en mi casa y el aria era como un convite... Es posible que la oyesen como un clamor, como una imploración de libertad, cuando era una toma de posesión... El sentimiento que me invadía, ¡tan

desproporcionada del Ángel Caído. Cuando se mira —se ve, se contempla— la ley, la norma, la escala, no se puede uno negar a obedecerla... El que se niega cae en el mal, que es como dar un gallo. El Mal, ¡qué error tan estúpido!..., habiendo resplandecido alguna vez, meterse en esa porquería... Yo creo que es por eso por lo que me molestan tanto los grabados de Goya, ¡son tan asquerosos!..., no veo que reflejen más que la estulticia: el mal por deficiencia, por suciedad de la máquina humana, descomposición en vida. El gusano me resulta más respetable, un animalito que se alimenta de las sustancias que le convienen, que se realiza allí, en las tumbas, bajo la tierra que es su mundo, donde engendra y cría. Los habrá muy hermosos, según la ración que les toque en suerte. Y no creo que haya por qué decirle a la bella, «qui te mangera de baisers», porque ellos comen cualquier cosa. No, no comen más que lo que les está indicado, por eso no hay mal en ello. ¿Cómo es el mal?... *Qué es el mal* ya se lo ha preguntado mucha gente y las respuestas son muy variadas, incongruentes... Pero *cómo es* atañe a las representaciones artísticas poéticas... Bueno, en los sermones morales, la descripción suele ser inepta. Pero el caso es que ni los dibujos de Goya ni la Noche de Walpurgis consiguen darnos la vera efigie del Malo. ¿Cómo admitir que el que fue Luzbel se ponga a dirigir esa mascarada? ¿Cómo se puede ver sugerido lo maligno por caras desdentadas, por fisonomías deformes, emergiendo de la miseria y la imbecilidad? *De foetus qu'on fait cuire* y chicas que se ajustan las medias... No, nada de esto puede ser incumbencia del Ángel Caído, nada de esto puede tener categoría espiritual... Y entonces, ¿por qué ahora no se lo tragaría ni el más ignaro?... Otra vez el asunto de la comunicación. ¿Comunicamos nuestras experiencias?... ¿Cómo?... Si yo veo morir —he visto a dos o tres personas, puedo decir más bien a unos cuantos porque a algunos no les he visto morir del todo, pero he visto su modo de morir— y, si yo les veo morir, no les veo como los veía mi abuela. ¿Porque yo tengo en la cabeza muchos más libros que tenía mi abuela? No, no creo que sea sólo por eso. Es por la comunicación que recibo de los que tienen en la cabeza muchos más libros que yo. La comu-

nicación no tiene límites porque yo, que no tengo más letras que las devoradas en mis años de ociosidad, soy un término medio entre los que tienen muchas y los que no tienen ninguna. Todos, hoy día, vemos que el espíritu no está ahí, en esas caras de imbéciles, de viejos lujuriosos, de brujas montadas en cabrones... ¿Símbolos, alegorías?... Sí, sí, pero ya no funcionan. Yo creo que debe ser porque, de esos que hemos visto morir, a veces hemos visto morir primero el alma... Ese es el espectáculo más aterrador, más desolador, más adverso a toda resignación, a todo consuelo, ver cómo la persona —la fórmula, la nota personal, única, incanjeable— se deshace y no queda nada, ni para los gusanos... No, no, ver que eso que queda para el gusano era la persona, era lo que...

¡Oh, basta!... El marrón claro está menos retorcido y se deshila, se llena de pelos. Está hecho así para que los pelos den una cierta aspereza, pero hay que procurar que no sean demasiados. Claro que el tejido lleva meses, tal vez más de un año, siendo usado, está ya raído por el movimiento del jovenzuelo que le habrá sometido a tantas actividades. A ver..., no, el bolsillo izquierdo no está descosido. Aunque tal vez su pudibunda madre —yo no sé si es pudibunda, pero lo merece— lo habrá recosido antes de traérmelo. ¡Cómo queda en las cosas la huella de los ejercicios a que las sometemos!... Queda la huella negativa, la cosa se desgasta. En cambio, la huella que nos queda —no sé donde— del aprendizaje, lo que las manos van conociendo no nos desgasta, nos añade. Qué emoción misteriosa hay en el conocer del tacto, en el silencio vidente, en su saberse... Las castañas... Las castañas en el bolsillo... Avenidas de hojas secas, calor y suavidad de la cáscara pulida, contacto de su calor. Ya se ha hablado bastante de la mano —nunca bastante—, matizar infinitamente la noticia que se va recibiendo, la información silenciosa, luminosa y deleitosa... Todo un escenario en torno a un calor, a una suavidad que se recorre con los dedos, se retiene en la palma, todo un tiempo, un clima, una luz de otoño... Luz de poniente en el parque o luz de foco en la sala oscura —luz y sombra abruptas, dibujando un drama violento en la pantalla— y un contacto en la oscuridad, un primer contacto, una

convinciente!, era el de que estaba haciendo algo perfecto: nunca había cantado —si a eso se le llama cantar—, nunca había realizado nada tan verdadero. La eternidad, la relativa eternidad que nuestra mente puede concebir..., en fin, da lo mismo, puesto que al concebir la creemos que concebimos la eternidad. Uno concibe una cosa que va a durar mucho, que va a durar más que uno mismo, uno concibe su eternidad superpersonal. Uno se siente instalado en ella y hace los honores de su casa a los otros. Eso es lo que han dado en llamar comunicación. Yo lo veo más como dádiva porque los que están oyendo, absortos, pasivos, se están atracando del alcohol que les servimos y sólo es eficaz si les convidamos a nuestra propia embriaguez... Alguien dijo que para emocionar a los otros es preciso no estar emocionado... Sí, es verdad, pero eso sirve para la tarea de todos los días. Llaman a escena y hay que salir enteramente calmo, frío, con la seguridad de que vas a dar la medida justa de lo propuesto. Lo que no sabe nadie es que en un momento dado se obra un milagro de comunicación, en el que ya no es representación lo que uno hace: es presentación al templo, es sacratización porque uno está allí como en la hora de la muerte, dando su alma, entrando en su eternidad, arriesgándolo todo con una seguridad inquebrantable, desafiante, pero canónica, asentada en sus cimientos de perfección... Nunca la



noticia, una cosa indefinible que no se sabe cómo es... Claro que se sabe cómo es, pero en esa información se sabe de otro modo: se recorre, se reconoce con una avidez no empañada por la trivial curiosidad, sino exaltada por una emoción inicial de llegada a un paraíso... Misterio de la juventud. ¡Qué distinto de aquel misterio de los amores imposibles! Claro que aquél no era misterio, era secreto, simplemente. Treinta metros de deseo, de balcón a balcón..., ¡qué distinto de esta concreción tangible, y tan misteriosa! Qué diferente su sedimentación en el recuerdo. No hay ninguna edad del hombre sin recuerdos, ni el primer día de la vida, reminiscencia sagrada que incita a añadir, a acumular... Luego dice uno que ha perdido la juventud, pero lo más atroz es no perderla de vista. Claro que hay quienes creen que la conservan en activo, estupidez fenomenal. No perderla es no descalificarla, es conservarla como un capital que sigue rindiendo... No, como un olivo centenario... Porque lo conservable es lo esencial, lo medular. Lo recordable como hecho, un hecho tras otro —unos hechos y otros no hechos—, esos son los *revenants* de la memoria, los que vuelven a ella muertos, para asustarnos a media noche. Los otros, los que son vida de la memoria —vida dolorosa a veces— también esos arrastran hechos y no hechos... El aria cantaba hechos, no hechos por mí, y yo los hacía míos... ¿Los hacía yo o lo eran?... ¿Puede alguien apropiarse lo que no le es propio?... Aquel lamento... Nuevamente con la estética hemos topado... Un aria, un discurso o racconto musical, ¿puede envejecer?, ¿puede ser recluso entre lo caduco, privado de todo derecho a...! Yo acato esas sentencias porque las he visto hacerse, son hechos y, por eso mismo, conservo el culto, conservo la visión de su primera verdad. Sentimentalismo, dirían las gentes de oficio, suficiente para excomulgar a cualquiera, pero sus excomuniones no me alcanzan. Si me las arrojasen directamente, eso sería suponer que percibían mi existencia, sería suponer que existía tal existencia, cosa poco evidente. El aria, el lamento entre la melodía del tan olvidado no es más que un ¡Ah!... que parece elevarse después de la frase concreta, «La mia madre atormentata» como anuncio de lo más grave. ¿Pueden parecer un gorgojo trivial

esas tres triadas de suspiros que, en la última nota suben y se mantienen un instante, sin medida, culminan en un grito y desde allí se derraman en cascada?... ¿Cómo podría decir —siquiera a mí misma— si *oigo* o *veo* aquel lamento?... Lo oigo, pero veo y toco mi voz. Puedo decir que la veo, pero es más bien que me veo en ella lo más exacto es que la toco y que me toca. La siento desde las plantas de los pies: siento cómo todo mi cuerpo la emite, cómo la mide y la modula... No la veo porque no hay refracción posible, pero la percibo como mi emanación... ¿Qué es lo que toco y veo ahora?... ¿Cómo puedo seguir repitiendo aquel acto —porque lo repito en mi mente como acción—, es más, a veces lo repito y *no me sale* tan bien: *otras veces mejor que nunca...*, algunas otras insuperable... Lo repito continuamente, jamás intentaría de hecho... ¡Oh, no, eso jamás!... El hecho mental es lo único seguro, ¿cómo podría arriesgarme a no lograr la perfección tal como fue... *Fue*, esta es la cuestión... Cambiemos el disco, pero hay discos difíciles de cambiar porque el lamento sigue sonando, sigue elevándose y derramándose, sigue debelándose en una especie de abdicación de lo inefable. El lamento musical se desnuda, se confiesa en la frase, «¡Anima mia!»..., ofrenda amorosa a lo irremediable, desde el último fondo de la condenación, que Goethe afronta echando niños al agua para salvar luego a sus pecadoras en apoteosis, «qu'enflama l'orchestre sonore»... Margarita, la que se llamó Margarita, la más brillante, y la niña buena de *Las afinidades*... Sí, las dos los echan al agua y sus prisiones, sus expiaciones son cosas patentes, lamentables, cantables: hechos de un tiempo en que se abandonaba el alma al sino fatal. No había llegado la época en que la voluntad, libre, los hunde en la marisma placentaria —eso no es escénico, no es comunicable: eso atañe a la soledad asumida, a lo que se decide hacer en un momento que pasa, en un momento que se hace pasar para que llegue otro, porque se ha decidido que sea el otro el que subsista: se le ha elegido, se le ha determinado libremente... No hay prisión para esto, no hay condenación más que la de «el tiempo y su *fue*»...

Tocan abajo algo agitado, rítmicamente agitado. El ritmo rápido es menos viviente que el ritmo len-

to o regular, ni lento ni rápido, como el alentar o el latir normal que son lo que da sensación de cosa interminable, estable en la vida. Estas agitaciones tienen, claro está, un impulso orgiástico que, si no fueran tan frecuentes, si no las oyéramos a todas horas cuando estamos ocupados en minucias domésticas o profesionales —imagino esos ritmos en los oídos de los que están calculando intereses bancarios o resolviendo problemas puros o analizando orinas y otras porquerías: atentos a cosas que no dejan lugar a esa exuberancia que el ritmo provoca. Si no fueran tan frecuentes serían más eficaces... Aunque tal vez sea lo contrario, tal vez resulten eficaces por lo contundentes, por lo idiotizantes... Puede ser... ¿Cómo será lo que no es?... Esta es la pregunta más inepta que se puede formular y, sin embargo, dándole un alcance más modesto, ¿cómo será lo que no se ve?, ¿lo que no veo yo aunque lo tenga delante de las narices?... ¿Cómo será lo que está viendo el otro, cualquier otro, mi vecino que tal vez ve más que yo o que tal vez ve menos? Porque el que ve poco o ve torcido es igualmente misterioso... No, igualmente no es, porque en cuanto le vemos la torcedura o la ceguera ya tenemos una pista para suponer lo que

ve y cómo lo ve. Lo difícil es saber cómo verán los que miran desde nuestra misma ventana, los que tienen un instrumento tan bueno como el nuestro, que es con los que queremos comunicarnos y que, la mayor parte de las veces, pinchamos en hueso. Bueno, yo he decidido desde hace tiempo no comunicarme con nadie... ¿Lo he decidido o lo he producido? Mi libertad, ¿en dónde queda, si lo que decide es mi soberbia, mi incivilidad, rudeza, inadaptación?... Todas estas cosas tan bonitas, que cultivamos para ser libres... Esto mismo, creer que las he cultivado es una puerta de escape hacia la impunidad, aunque parezca lo contrario. Yo he decidido mi suerte, yo he adoptado tal posición... Claro, adoptar, asumir..., muy responsable, evidentemente. Pero ser así, así de brutal y no querer la impotencia para ser de otro modo... ¿Es, en realidad, un modo de ser? ¿Es algo que merezca fidelidad?... En el que esté muy contento, muy convencido, muy orgulloso de su modo de ser, por supuesto. Pero yo no tengo el menor orgullo, no tengo ni siquiera el convencimiento, ni siquiera una idea clara de mi modo de ser. Ni siquiera tengo la seguridad de que ser así sea un verdadero *ser*. Porque si yo tuviese una idea clara la aprobaría o



la desaprobaría, la aceptaría o la rechazaría o la modificaría o, al menos, trataría de modificarla, pero no puedo tomar ninguna de estas posiciones porque de ordinario, cuando no me pasa nada, cuando estoy tranquila, reflexionando, no sé, no veo claro qué es lo que hay que modificar. Qué extraño, parecería que eso sólo le pasa al que se cree perfecto, y no, no es eso... Es que la cosa modificable, el gran defecto —o exceso— no existe de modo permanente. Es como si la cosa no estuviese en mí, como si fuese el efecto de algo externo y no, no, cien veces no. Cuando ello sucede se apaga la luz en un cuarto y se enciende en otro... Una zona queda a oscuras, la inteligencia, la vista y hasta el oído... Se produce una ausencia, un raptó..., pero lo que me rapta, lo que me posee es lo más mío... Es como si en ese momento algo dijese: ¡aquí estoy yo y caiga el que caiga!... Puede parecer el colmo del egoísmo, pero cuando el que puede caer es el mismo que se sentencia con su acto, con su tal vez pensamiento o mirada... El espejo enorme y mi mirada oblicua, la cara medio escondida en el cuello de piel, el paso rápido sobre la alfombra roja. El paso hacia la puerta, hacia la noche lluviosa... El paso hacia el terremoto, bajo el gran paraguas. La puerta del coche sostenida por..., sostenida firmemente, con la perseverancia del rencor, del fiel rencor... La puerta que yo abrí hacia el odio con la mirada oblicua que se reflejó en el espejo, que dejó su estela de violeta, su nube de chinchilla, su desafiante seguridad... La seguridad que sólo puede dar el amor correspondido —igualmente firme si lo miramos por el revés—, esa cosa tan singular, tan prodigiosa que es sentir o percibir o recibir la respuesta del amor... Sentirse amada... Un contacto deslumbrante el espectáculo del placer masculino —espectáculo real, material— deslumbrante como... como una puerta que se abriese de la noche al mediodía... Y también el otro contacto que se produce sin contacto material..., una convicción que es una percepción, una iluminación momentánea y ¡eterna!... Lo real siempre parece —o es— eterno. También es una respuesta del amor ese contacto que se percibe en la explosión del entusiasmo en la sala, en la galería... Los aplausos que resuenan arriba parece que se pierden, que van a lo alto.

Los de abajo, los de las butacas, suben hacia nosotros y, sin embargo, los de arriba son más celestiales, más arrebatadores... Cuando se sale de ese trance amoroso, de esa entrega mutua, se siente uno inmortal, invulnerable. Uno se ha entregado y ha sido recibido y retribuido. Se siente la seguridad, la confianza en el propio manantial inagotable, inmensurable, tanto como el receptor inmenso, insaciable. La seguridad es el hecho real, el hecho que jamás podrá negar nadie, el hecho que desafía a la muerte... Ese debió ser el estado de los que morían por la patria o por la dama: un punto, una cumbre de la que no se puede descender, en la que nadie puede alcanzarnos, nadie puede negarnos. Claro que el enemigo no nos niega, nos impide ser, nos amenaza de muerte, de extinción. El enemigo que nace del odio de un momento, abruptamente gigantesco. El rechazo, el latigazo de una mirada puede inflamar el rencor más firme, el odio más fiel —adjetivos que le son tan propios como el amor—, y también el odio puede marchitarse —como el amor— en una costumbre marital... El odio puede llegar a ser un lazo indisoluble y mortecino. Algo así como el del enemigo en la guerra, porque es oficialmente el enemigo, y allí donde se encuentren los enemigos sucede la lucha, la destrucción, aunque ya estén lejos de sus almas la patria y la dama... Tan lejos, tan artísticas o suntuarias como los espejos en los grandes *foyers* de alfombras rojas... Después de años, de unión en el rencor, después de combates en trincheras fangosas de intereses monetarios, bombardeos de críticos viles, bloqueos de silencio anulador, asedio, asaltos también, en los que el odio parece sacrificarse voluntario al poderoso amor, ofreciendo la turbia, aseQUIble, conveniente, rápida y fugaz —ahora o nunca— ocasión salvadora... Y la ocasión queda en nada... no, no queda, se pulveriza..., tampoco, lo que queda es la alusión a su existencia espuria —podía haber sido..., si en cualquier momento..., si se hubiera podido aprovechar..., si el orgullo— pero no becqueriano: «Habló el orgullo»... —la torpeza o la impremeditación, la falta de sentido práctico, carácter aventurero, indisciplinado...—. Si no fuera por todo eso, la ocasión podía haber florecido como un almendro, suscitando primaveras... blasfemas.

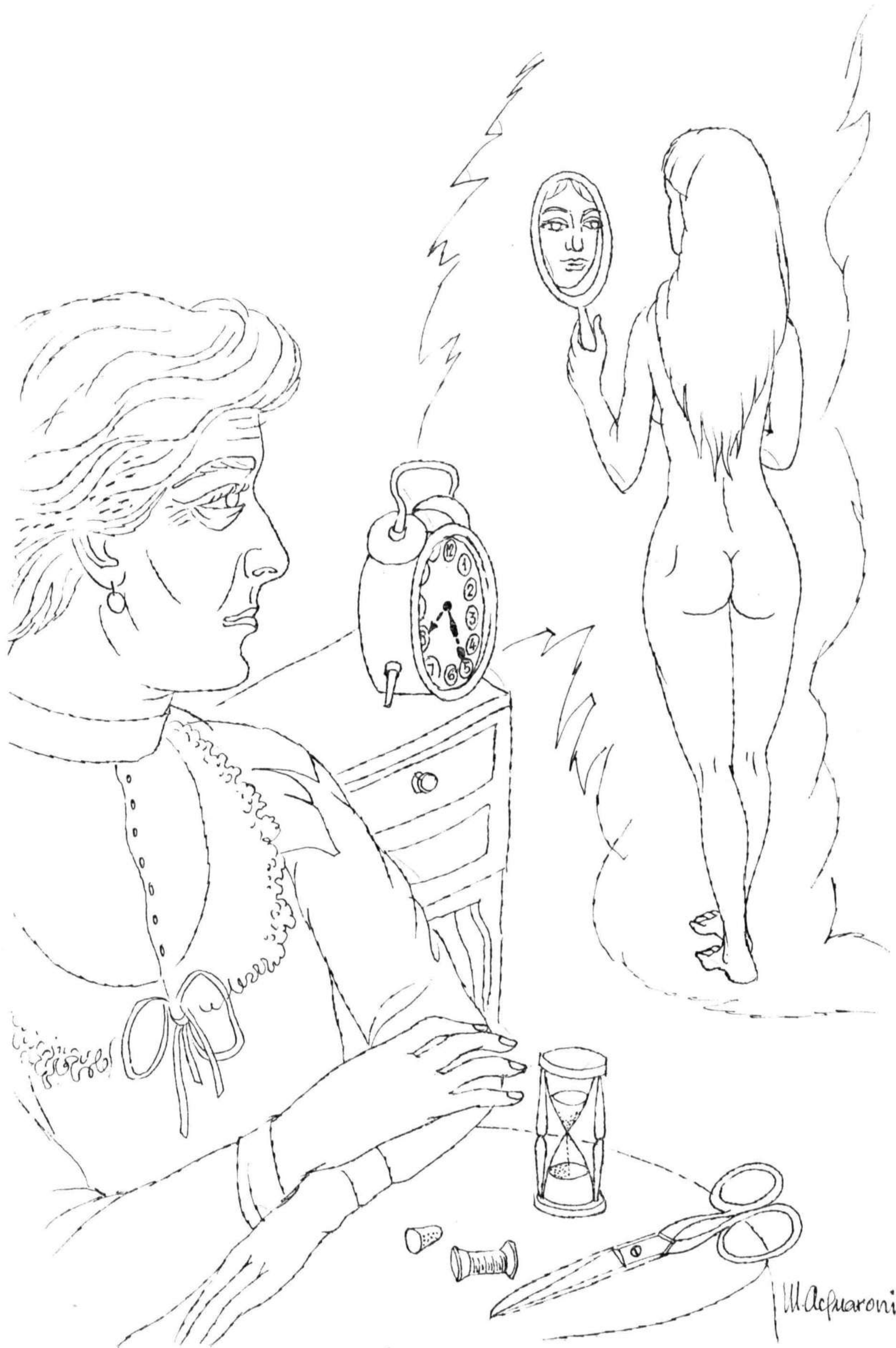
Porque las primaveras se sucedían puras, purísimas, ajenas a todo lo ocasional, lo precario. Las primaveras se imponían, como se impone lo verdadero —se impone y muere y vuelve a imponerse y en su muerte misma se está presintiendo su volver—, porque ese ir y volver es su constancia... No por eso dejamos de llorar su muerte. Si no fuera tan intenso y verdadero ese llorar no serían tan poderosas, impetuosas, soberanas al nacer. No serían tan cegadoras porque es el espectáculo, la visión de lo eternamente cambiante lo que ofusca, reverberando sobre la permanente sentencia, sobre el destino opaco que se extiende como una mancha..., va avanzando, va empapando, imperceptible. Una filtración que va esterilizando el campo, el terreno, el lugar..., una filtración de tiempo. No se nota, se lleva encima —o debajo—. Cree uno que está debajo, que sucede o existe en el fondo secreto: se siente como algo que nadie puede sentir, que nadie puede ver..., que uno mismo no nota más que su sordo zumbido y se acostumbra a él como al de un motor de aparato casero, inevitable y sin significación alguna. Es necesario, para entenderlo, que alguien lo traduzca. Alguien muy próximo porque los distantes no lo perciben. Tiene que

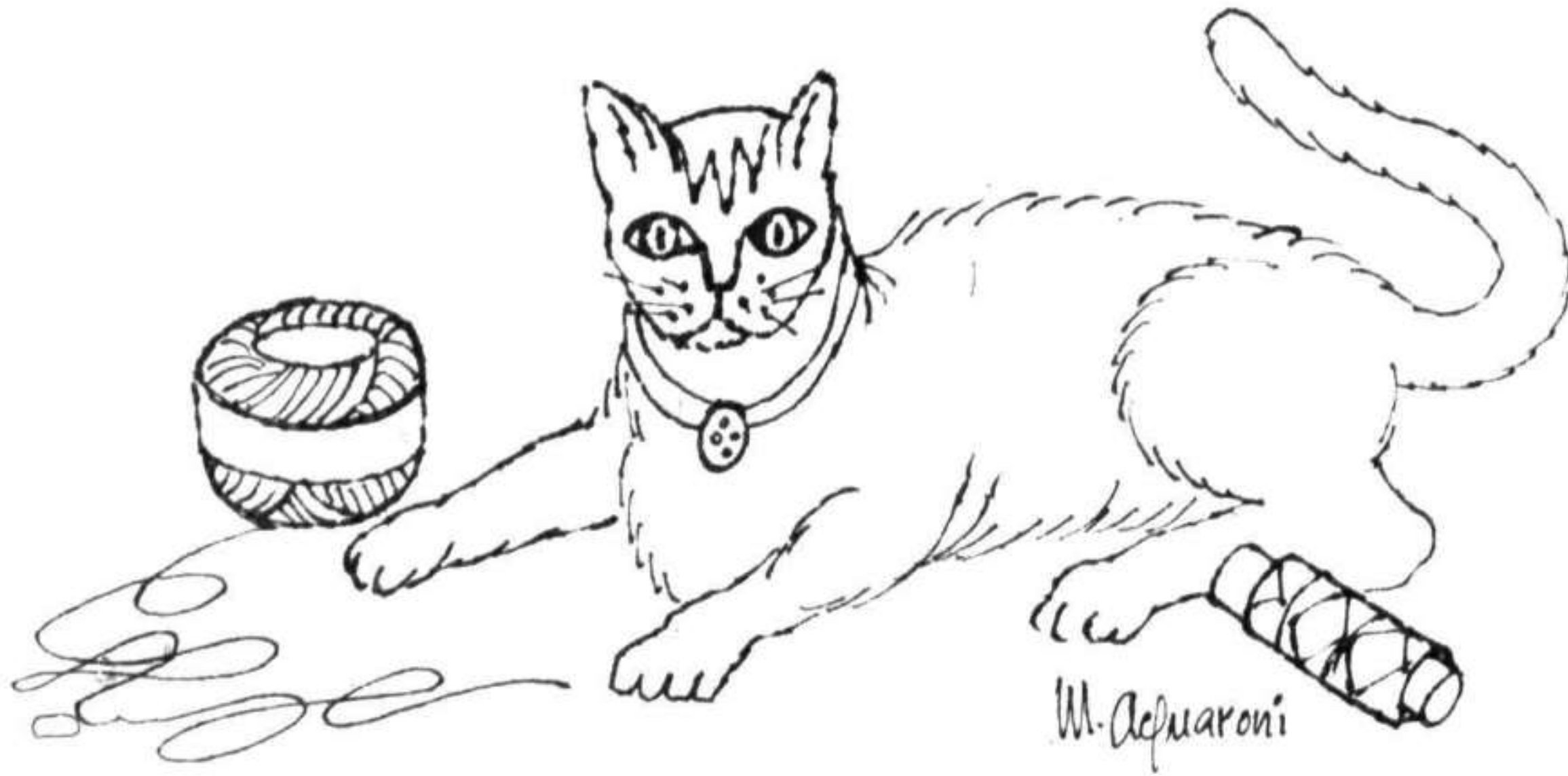
ser alguien que esté atento a su avance, que oiga su leve tic tac de reloj minúsculo, alguien que le preste una atención vivísima... y mortífera. La atención del asesino que acecha, que a la vuelta de la esquina tiene preparado el estilete sutilísimo, la terrible impunidad de un verbo... «Usted fue»...

¡Qué horror, se ha ido la mañana! Me distraigo, me quedo embobada pensando tonterías. ¡Qué catástrofe!, esto es lo peor que podía suceder, aquí hay un empalme errado, un marrón donde debía estar un verde. Deshacer el nudo es una pérdida de tiempo, pero lo grave sería que se rompiera el cebo y no está muy firme: está a punto de deshilarse. Me hacía la ilusión de que ya iba teniendo los verticales y no quedaba más que pasar de un lado a otro, pero esta falla me va a llevar un cuarto de hora. ¡Son las doce y media! El vecino de la izquierda, el bancario o funcionario de no sé qué función pone música seria para comer. La cocina no parece mala. Pimientos fritos se difunden en ráfagas de Brahms. Por suerte tengo cosas de sobra en la heladera, no necesito bajar a la calle... Lo dejo, el hilo ha resistido. Luego

haré el nudo... No, lo hago ahora. Es tonto, pero me da más tranquilidad tener los hilos tendidos, una etapa de la tarea terminada y luego no sé si arriesgarme a descansar un cuarto de hora. Es mucho lo que falta, pero bueno, lo primero ya está. Hi'os por todas partes, al sofá no han llegado muchos. La mesita del té. ¿Será esto, según Larra, comer en un banquillo?... Las cosas se transforman por la moda poderosa... Comer en un banquillo, comer en una mesita de té, comer con el plato en las rodillas o de pie o apoyándolo en un radiador, en cualquier sitio inestable, bajo una música más inestable todavía —no con Brahms, que requiere un buen asado y *pommes sautées*, probablemente—. No me detengo a calentar nada, el pollo está bien frío, pero la coliflor merecería darle una vuelta en la sartén. Evitaremos la manteca. Pretenden que evitemos el aceite de oliva y a eso me niego. Esos aceites de máquina que come la gente no los paso, ni siquiera los que no saben a nada. «No saben a nada», dicen, como si fuese una condición excelente. Y lo grave es que debe ser verdad porque la gente vive ahora mucho más años que en el siglo pasado. No es que yo vaya a arriesgarme por una mera tradición, es que ciertos olores y ciertos sabores son voces queridas que no podemos hacer callar... Bueno, aceite; lo clásico es pimentón frito, pero no tengo y no llego al extremo de ir a buscarlo. Le daré una vuelta en la sartén y le echaré una buena cantidad de pimienta, que es otro aroma delicioso. Hay queso en abundancia, hay pan, hay un poco de gelatina de frambuesa que, sin crema, es aburrida, pero con un poco de leche condensada se anima. El chorreón blanco sobre el rojo es bonito..., recuerda los laberintos que dibujaba con la miel en el pan, en tiempos prediluviales... Si eso es, tiempos sobre los que todavía no se había llorado bastante. En estos tiempos en que hay tanto para llorar, sigue uno dibujando laberintos comestibles, sigue uno comiendo con buen apetito, como si el hambre fuera un último reducto de la vida, como si fuera su última verdad, como si fuera un salto atrás. El salvaje, el hombre de las cavernas que no se extingue en nosotros: como las bestias feroces, como los pequeños bichos, ¡esta condenada mosca, que no hay medio de espantar!...

Es rara esta mosca, no es una mosca común. Por aquí no hay caballos, ¿de dónde puede haber venido?... Es un bicho horrible, peligroso. Bueno, es lo suficiente para que no pueda dormir una pequeña siesta porque soy completamente incapaz de matarla y no por sentimentalismo, sino porque es muy difícil. Es dura, si no lo fuera me repugnaría más: jamás podría aplastarla... Y la idiota no huye, por más que la espante. No tiene memoria, dicen, y debe de ser verdad. Porque, si la tuviesen, uno podría imaginar muy bien lo que serían sus recuerdos... Qué estupidez, serían tan sustanciosos y tan lícitos como los de cualquier otro viviente, claro está, para ella. Ella podría recordar las patitas que la agarraron por los flancos —en el caso de que sea hembra, en el de que sea macho, las barriguitas que agarró— las mermeladas que comió —como ahora, la indina— los detritus... Esto es lo que la sentencia porque si no tuviera esas malas costumbres, no la temeríamos tanto... Y no hay nada que hacer, vuelve quinientas veces. Parece que se marcha pero es que se pasea un rato por sitios donde no se alcanza a verla y luego vuelve. Vuelve cuando ya se le ha olvidado. ¿Dónde estará ahora?... Si abro un poco el balcón y sacudo un poco una servilleta junto a las paredes... no es probable que se vaya porque el olor de estas cosas la tiene encandilada... ¡Ahí está!... a medio metro de mi pie, en el sofá mismo. Si yo fuera capaz de darle un golpe, podría aplastarla, pero no lo soy. No soy capaz ni de matarla ni de descansar mientras esté viva... No se mueve, lleva ahí dos minutos, por lo menos. Parece que come algo. Tal vez saltó al sofá una pizca de cualquier cosa que la retiene y que tal vez es suficiente para ella. Mientras come eso, no se le ocurre ir a las cosas de la mesa. Es el momento de hacer algo, está muy ocupada. Si le dejo caer el almohadón encima... El de seda no, está lleno de miraguano y no pesa nada... Este otro es durísimo, pero no voy a acertar a echárselo encima... A ver... desde aquí no, pero levantarme sin espantarla va a ser imposible... Lentamente, evitando que vibren los muelles del sofá... Y ahora echárselo de cara: tengo que ponerme de cara a ella porque levanta el vuelo hacia delante. Tengo que pararla con el almohadón... ¡Qué barbaridad, tengo el





corazón en la garganta! no voy a atinar... ¡Paf!... Cayó exacto, no se ha escapado, no. He logrado una rapidez que ni un gato, ni un pájaro de los que cazan moscas... Ahí quedó y no creo que se escape. No creo que pueda avanzar deslizándose por debajo, porque el tejido áspero, de la alfombra, se lo impedirá y el peso es grande, pero no creo que haya llegado a matarla. Está ahí inmovilizada... Por mor de la incomunicación, esa es la cosa. Si pudiéramos ponernos de acuerdo sobre nuestros intereses. Pero son tantas las moscas que, domesticadas, sería un corro alrededor, un cortejo de demandantes que nos seguirían a todos lados porque tienen las mismas aficiones —las mismas necesidades— que nosotros... Las abejas no nos seguirían: somos nosotros los que vamos a asal-

tar su despensa... No voy a poder dormir la siesta sabiendo que está ahí metida. No puedo menos de imaginar su sufrimiento, su contrariedad... Contrariedad hasta la muerte, ¿se puede morir de contrariedad?... Porque no creo que en esa muerte suya haya dolor: no sé, creo que su sistema nervioso no tiene esa nota, pero contrariedad... ¿A qué zona de un organismo afecta la contrariedad?... A todas, al ser en total. Contrariedad es la famosa «dificultad de ser» porque, si no hubiera un empeño tan grande en ser... no nos mataríamos unos a otros... Luego viene el adorno, el querer ser más de lo que se es, eso no le pasa a las moscas. Aunque no sé si el olfato las inspirará una ambición sin límites, una ambición más extensa que el hambre. ¿Podrá una mosca sentirse excitada por el olor aunque haya comido suficientemente?... Una mosca ha hecho una buena comida y se posa en cualquier parte a descansar, a dormir su siesta, pero viene una ráfaga y su antena la registra... Habría que saber si se mueve por una incitación fortuita... Habrá gentes que lo sepan, Favre o los de ahora, que las someten a tests minuciosos... Unos y otros ponen —pusieron, desde hace muchos años y seguirán poniendo— la suficiente atención, la justa para el apetito de su ciencia —un apetito colosal, por supuesto—, pero esta investigación sobre la pura hipótesis... No, no es cuestión de hipótesis porque yo no ponga nada ahí, no me lo pongo a mí misma. No me creo que esté averiguando nada, estoy queriendo meterme en esa oscuridad, imaginarme... no, percibir por medio de una identificación... piadosa, eso es. Yo que acabo de echarle

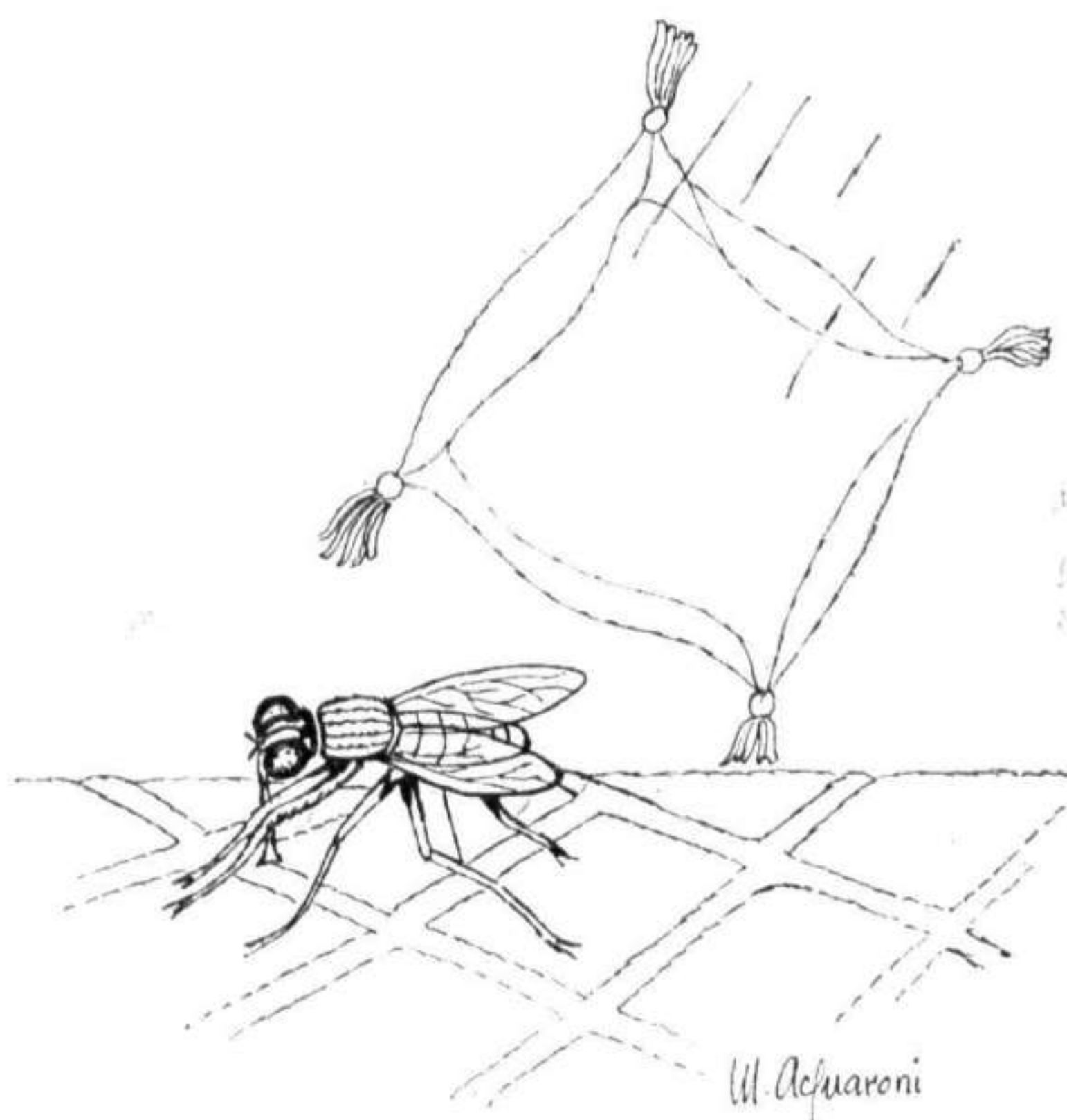
el almohadón encima —precisamente por habérselo echado. Por eso puedo lanzarme a esta proximidad —como la del moscón azul, magistralmente poetizado— con su asesino... Más generosa, no cabe duda, la del poeta porque levanta sobre su menuda muerte, sobre su deplorable espachurramiento, un momento de belleza, un azul... El moscón muere, pero el azul queda... Y el poeta se imagina que el moscón contempla las rosas... ¡Generosidad!... la manía antropomórfica ¿es generosidad o es todo lo contrario? Es generosidad porque el que da lo que tiene no está obligado a más y porque, «si buena vida os quité»... Después de todo, ¿qué le importa a una mosca un poema ni una aproximación piadosa? Ninguna de las dos cosas le importa nada. A eso es a lo que yo quería aproximarme, a ese no importarle nada... Estar ahí, debajo del almohadón afelpado... Ese trozo de alfombra ha pasado años en mi baúl: no recuerdo en qué zoco lo compré... Se conservan los colores limpiísimos, después del baño de bencina. Y el forro es resistente para que no haga fuerza la alfombra, gastada en algunos puntos. Y el pelote que le metí dentro está apretado: pesa como un diablo... Un diablo convierte un almohadón en un instrumento de muerte —la muerte de una mosca no es un poco de muerte, es una muerte entera. Sí, sin duda es entera, pero podría ser más... no para la mosca, claro. Porque, si tuviese ahí debajo a un tipo cualquiera, a uno de esos que a veces querría uno espachurrar... su muerte no sería más muerte, pero sería más complicada y más descriptible, por supuesto. Estarían muriendo con él tantas cosas... el proyecto de su vida, la confianza desintegrada por el descuido que le puso al alcance del almohadón... el sentimiento de justicia o injusticia... ¿Qué es lo que moriría?... Lo que más tardaría en morir es el sentimiento —la idea hecha sentimiento, hecha dolor— de la justicia. Porque, aunque fuese uno de esos tipos que están pidiendo el almohadón, que lo merecen desde que su madre los parió, aunque uno de esos... ahí metido, en esa prisión, ¿cómo podría él admitir que eso era justo? ¿Cómo podría dejar de alimentar...? Eso es, cuando su vida ya no fuese más que residuo, seguiría sirviendo de alimento al sentimiento, al prurito doloroso de la justicia... como una

última esperanza, como si la justicia fuese un dios —o fuese la justicia de Dios— que pudiera venir a liberarle en el último momento, en la última gota... Además, percibiría todas las cualidades del almohadón, podría describirlo —en el caso de que llegase a ser liberado— y allí mismo se detendría en considerarlas, calcularía el peso, la calidad, la aspereza, comprobaría las erosiones que día por día —su tiempo sería mucho mayor, en proporción exacta con su tamaño, es decir, que el almohadón tendría que ser como la Casa de Correos, más o menos... Cualquiera de las prisiones célebres tiene esas dimensiones— el roce con las paredes de la alfombra... Esa es la diferencia, la mosca tiene ahí encima ese trozo de alfombra, sobre el que habrán orado muchos árabes, sobre el que después habrán regateado muchos turistas, magnificado su antigüedad muchos ropavejeros, y que luego ha cruzado el charco muchas veces en mi baúl... Ella no sabe nada. Sería estúpido decir, ni le importa, porque tengo que repetirme que eso es lo que yo quería saber, cómo es esa indiferencia vital... que no es indiferencia a la vida, sino que está limitada, prisionera en la vida, que no tiene ni un momento ese famoso y doloroso sentimiento de la justicia de la libertad porque su única libertad es vivir... porque... ¡Oh, Dios!... ¡Sale!... sale, ha logrado salir y viene, parece que viene hacia mí...

Si me muevo echa a volar. ¡Señor, que no vuele!... Si vuela me desmayo... Parece que no puede volar, no, no puede: está como entumecida. Las patas habrán hecho tal esfuerzo. Las alas no parecen rotas. Claro, habrá salido avanzando hacia delante, no tiene por qué haberlas desarticulado y, sin embargo, no vuela: parece que no intenta volar. Pero sigue avanzando hasta el borde... se deja caer... Ha caído casi sin abrir las alas... ¡Cómo ha envejecido! ha salido valedudinaria... Se bambolea, se inclina más hacia la izquierda... Las patas de ese lado se resintieron más... No puedo dejarla ahí, tengo que destruirla, pero no sé con qué... La toalla de los pies..., pero mientras voy al cuarto de baño puede desaparecer y entonces ya no puedo tener tranquilidad. Me echo a dormir y a cada momento me imagino que me cae encima, que se me sube por una pierna. Parece que no intenta emprender nada: se está quieta... Podría echarle un puñado de azúcar, como se echa trigo a los pollos, pero creo que la espantaría y además debe estar desganada. Está ocupada en volver a ser mosca en activo, en perfecto uso de sus facultades. Se está recomponiendo... Sería tonto decir que reflexiona, pero es una cosa parecida lo que hace... Está dirigiendo su energía a los puntos resentidos, está repartiendo bien sus fuerzas... Le faltan en algunos miembros, pero en algún otro

sitio le queda un depósito... ¡Me vuelvo idiota con estas cosas!... Tengo que destruirla... Si hago con esto una especie de zurriago, los pelos de la toalla para dentro, el revés del tejido es duro... enrollado queda como un palo, puedo empuñarlo y no se dobla. Lo difícil es atinar al primer golpe porque si no le doy y echa a volar, tengo que irme de casa... He llamado al portero una vez que se me fundieron los plomos, pero si le llamo para una cosa así, me toma el pelo... Tengo que decidirme... Es mucho más difícil que con el almohadón porque el instrumento es muy estrecho... Por suerte sigue quieta... Tiene que ser de frente, como la otra vez, pero ¡cómo voy a poder ponerme de cara a ella, sabiendo que vuela hacia delante... El palo este que he confeccionado no me defiende con su volumen... Tengo que acertar a la primera... Una, dos ¡pammmmm!... Ha retumbado la casa. Creerán abajo que se ha caído un armario. Pero le he dado, ahí está el cadáver medio deshecho... Y no puedo mirarla porque aunque está hecha migas, siento que podría volar... La barro, pero no la echo al cubo de la basura, no, la llevo directamente al incinerador. Merece esas exequias... es mucha muerte... ya sabemos que no puede ser más ni menos, pero sí es mucha muerte la que ha vivido allí debajo... Basta, ya está. Podré dormir un rato. He perdido en este crimen más de media hora.

(Fragmento de una de las «Novelas antes de tiempo», de próxima aparición en Ed. Bruguera).



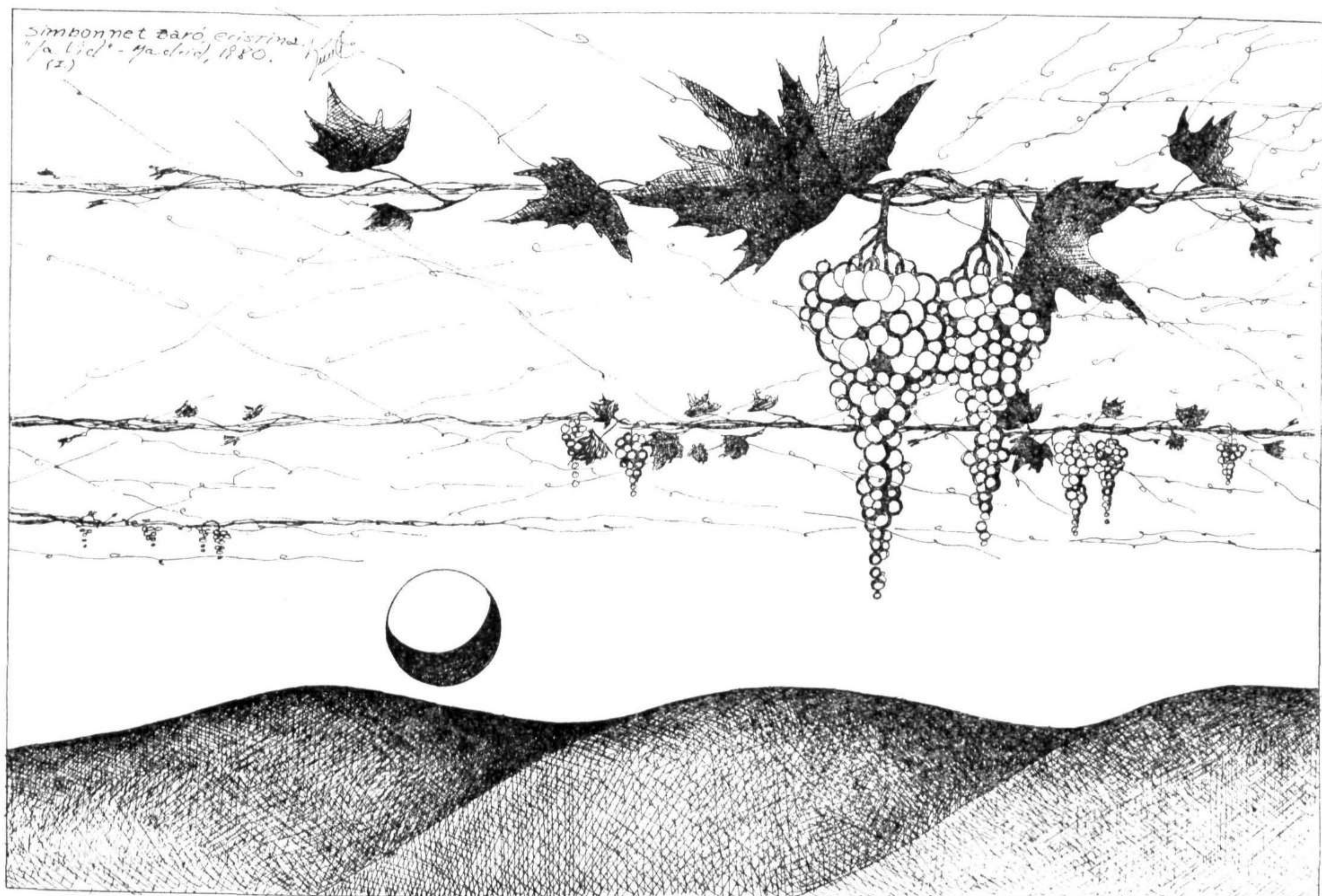
CUATRO POEMAS

HUGO GUTIERREZ VEGA

GOLFO DE CALIFORNIA

I

Cuando el mismo suspiro del ratón macilento
arañe la corteza de la casa
y el búho arranque pedazos de noche
con su pico curvado y amarillo ;
cuando la soledad sea placentera
y el aire tibio ya no diga nada ;
cuando el sol sea una manta
para las piernas ateridas
y las manos descansen sobre el tumor,
la conciencia servirá para hacer vendas
y el cerebro se irá de paseo
para cortar biznagas en el monte.
En ese cuando, miraré los barcos
en los que nunca iré ;
desmenuzaré las cartas amadas
y sus pedazos caerán,
como una lluvia de primavera,
sobre las hojas podridas.
Amanecerán las horas embalsamadas
y no traerán más que sus manos mudas.
En el lomo plomizo de un mar inmutable
cabalgarán mis ojos
y la noche
encenderá hogueras en el bosque.
Será hermoso perderse entre los árboles esqueléticos
para despertar amortajado por el rocío,
mientras las vacas son ordeñadas
y el día ordena sus rebaños,
bajo las manos cálidas
de un viento que cortará las ramas del laurel
para que no me veas.

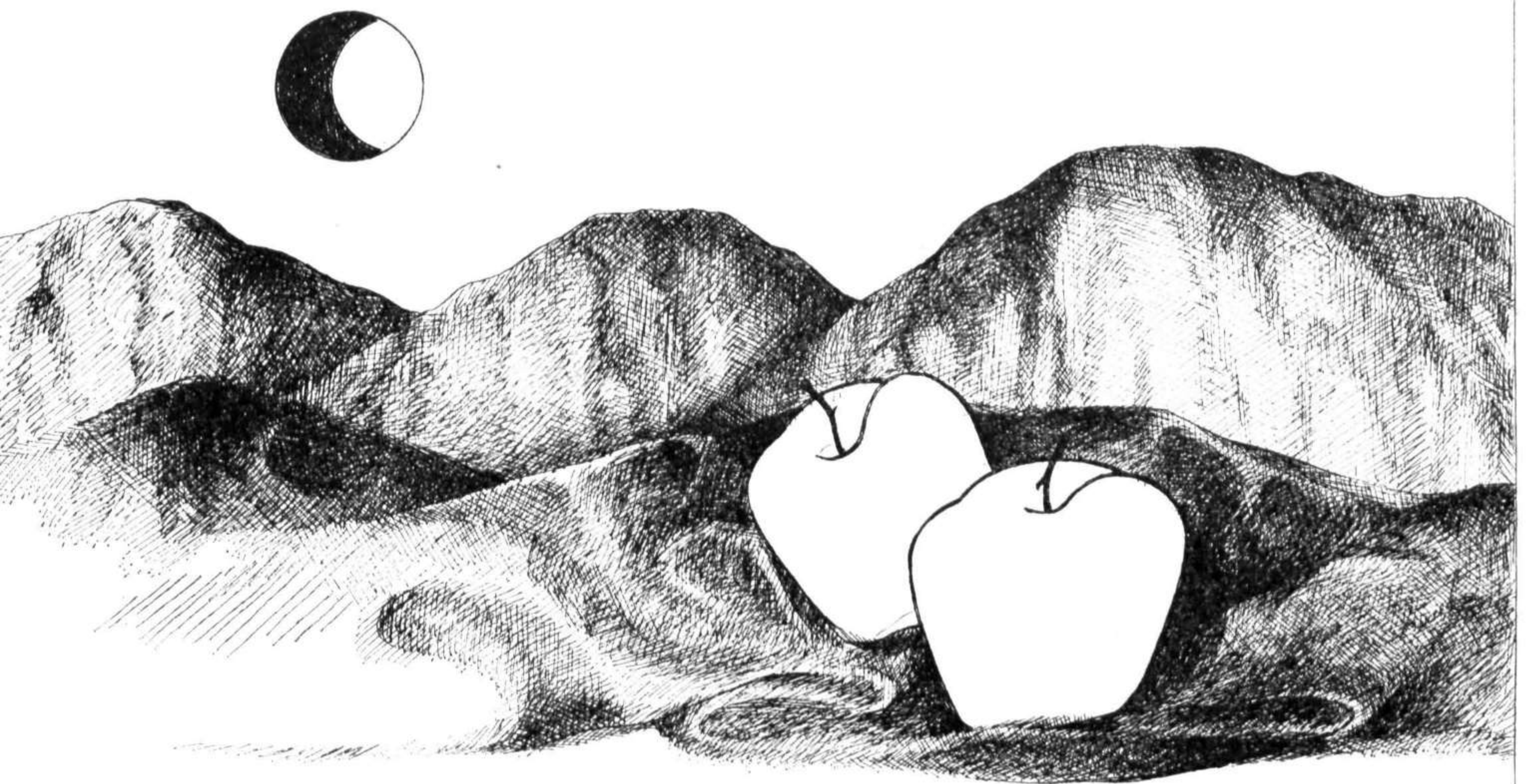


II

El aguijón de un mar cansado,
oculto para traicionar, esperó el momento más claro
para descargar su veneno.
En el día perfecto, el grito fue como una irrupción de la vida
en el torrente gris de lo igual.
Tal vez sea cierto que el dolor nos hace vivir,
que sus espuelas se clavan en el costado del vacío.
Sólo cuando llega y pasa, nuestras manos
aferradas a la roca, palpitan para recuperar la vida.
En ese instante horrible pasa la vida delante de los ojos
y pedimos más vida, bajo el horror eléctrico.
Al confirmar la asiduidad del corazón,
desplegamos las velas más altas
y zarpamos, esperando un naufragio más profundo.

LA CALACA

En la danza
el cordel, la gritería;
de azúcar es tu hueso
y en tu frente
la burla de la vida.
La carcajada reina en el mercado
con curvada alegría;
la flor de la casa de los muertos,
el duro sempasúchitl,
decora las cazuelas de la ofrenda;
las mujeres lloran embozadas
—en este sitio hay que ocultar las lágrimas,
sólo se admite el pálido sollozo,
el discreto aletear de las entrañas—
y el macho grita en su guitarra oscura
las coplas retadoras:
¿«en qué quedamos pelona,
me llevas o no me llevas»?
Los cerros inclinan la cabeza
y alguien dice en la noche creciente:
«viene la muerte cantando
detrás de la nopalera».
La luna de noviembre es un gran cráneo
y el país entero llora de risa.



Simbonnet BARO, Cristina. "Eden" - 1980,
(II) Madrid. *[Signature]*

TLAYACAPAN

*Para Claudio Favier y sus compañeros
de una nueva utopía.*

La Tonantzin, fuego petrificado,
presenció la llegada de los primeros padres.
Pequeños, laboriosos, amasaron el lodo,
colocaron los techos, se dieron a la vida
y plantaron sus flores
—para los xochimilcas la vida es una flor que da perfume
y al llegar el crepúsculo se cierra y se convierte en polvo
para hacer otra flor—.

Los aztecas llegaron con sus dioses a cuestas,
su señor de la guerra,
la generosa madre rodeada de serpientes
y la mujer florida.
Ensoñaban, en la nariz del mundo,
otra ciudad perfecta para dioses y hombres,
pues para los aztecas la vida es una guerra
y las flores se cortan para que salga el sol.

Agua, tierra, sol y aire dieron su crecimiento a la semilla
y en la ciudad naciente se escuchaban las voces productivas
en el duro trajín de la mañana,
y en la noche el Teocali contemplaba
las oscuras fatigas de unos hombres hechos para llorar.
La luna llena daba el buen camino
y el pequeño labriego regresaba
para esperar, con el color del alba, el signo del final.
Los dioses —risa y llanto, más compasión que odio—,
desde los cuatro puntos cardinales y en el centro de todo
dividían las jornadas,
y dictaban el ritmo sol y estrella polar.
Al poniente, el Tlatoani y Cihuapapalotzin, la mujer mariposa,
cercaban la ciudad.
La Cihuapapalotzin agitaba sus alas y, encerrada en sí misma,
todos los días mataba al sempiterno sol.

Sobre esta tierra y sobre calaveras y estatuas derrumbadas,
dioses que huían, mitologías hundiéndose en la sombra,
España construyó otra ciudad.

Manos indígenas levantaron las casas, la morada
de novísimos dioses protectores :

Santiago en el oriente, galopando los caballos del sol,
San Martín al poniente y la luna saliendo de sus manos,
al centro, Magdalena, la mujer siempre virgen al final.
Se alzaron las capillas, los conventos predicaron sus nuevas
y la ciudad vivió, durmió sus noches
y el tiempo la fue hiriendo,
ennegreció sus piedras,
lanzó sus batallones vegetales
a ocupar las cornisas,
a ocultar los murales,
a romper las agudas espadañas,
a devorar almenas,
a colocar raíces entre los muros rotos.

Muchos años después la ciudad duerme
en la intranquila noche
y, por momentos, el sol la redescubre.
Ciudad de dioses mudos, de voraces caciques
y de hombres y mujeres
que tienen miedo de su propia sombra,
este cuento nos dice lo que fuiste
y nos anuncia el retorno del sol.

Para los xochimilcas la vida es una flor que da perfume
y al llegar el crepúsculo se cierra y se convierte en polvo
para hacer otra flor.

LA HUIDA

Ante el espejo
agrandando los ojos,
haciendo muecas,
inflando los carrillos,
hacemos que aparezca
el otro oculto.

Un terror cotidiano
pinta de verde el ansia
de encontrarlo y asirlo,
y formar la unidad.

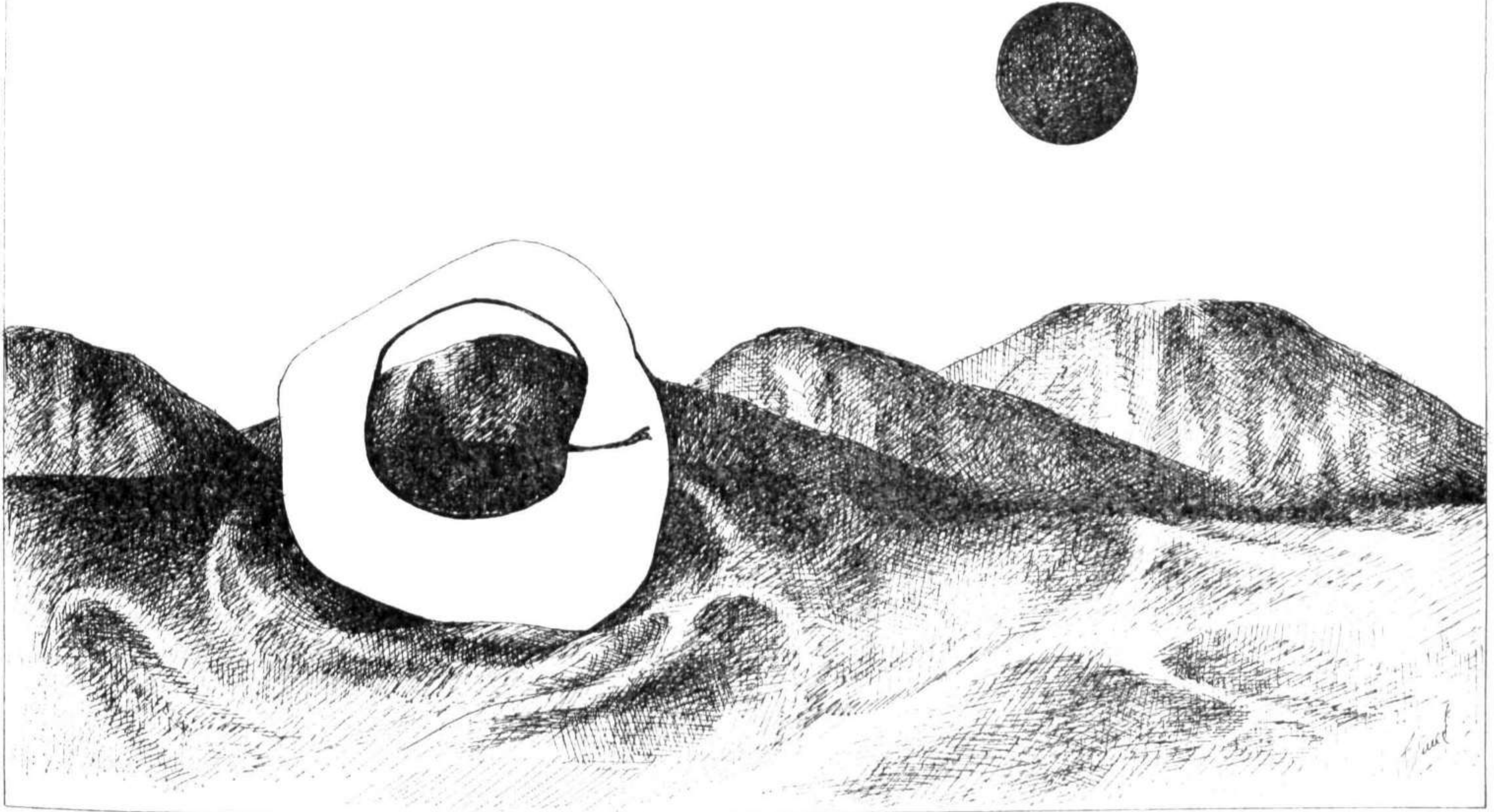
El agua del espejo se retira ;
aparece una isla sin nombre,
«la encontrada»

que todos los marinos avizoran
al vórtice del alba.

Los árboles de especies doblan sus ramos
y en la tierra brillan los frutos de oro ;
serpientes de turquesa y piel de jade
se arrastran silenciosas,
y la apacible turba de cocuyos
se opone a la tiniebla.

Cruzar al otro lado del espejo
para evitar la lucha con el ángel,
y abrazar con efusión suavísima
al que buscamos siempre
para cambiar de ser.

Simbonnet BARO, Cristina - "Memoria del Páramo" 1980, Madrid.
(III)



TRES CARTAS APOCRIFAS

ANTONIO BENEYTO

CARTAS A ROMA VE

*Nie mozesz
na mnie liczyc
nie bede sie bronie (*)*

La flauta de Zverev y la música de Telemann recorren suavemente los cristales de mi ventana azul.

Mientras,
el antropólogo Paul Byres hace el amor con todos los ancianos del mundo, yo me divierto meándome en los escritos de Michel Foucault, viendo cómo cinco niños-feto huyen embrujados por los cristales vacíos de mi ventana azul, y pensando que tú ya no debes contar conmigo porque has muerto.

La flauta de Zverev y la música de Telemann siguen recorriendo suavemente los cristales de mi ventana azul.

Barcelona, diciembre 1879.

(*) No debes contar conmigo, no quiero defenderme (Barbara Sadowska).



Romave a punto de jugar al aro.



Romave y Eneri, un diálogo silencioso.

CARTA A ENERI

Eneri, Eneri, Eneri...

Fuera todo nevado.

Esta mañana me caían los copos sobre mi sombrero negro, sobre mi barba negra, sobre mi traje casi negro... Me llegaba la música de una habitación lejana. Me llegaba Barcelona. Me llegaban muchas cosas que ahora con las palabras no sería posible expresar.

Ya ves, no tengo postal con paisaje al atardecer.

Ya ves, todas las postales de esta Suiza las encontré terriblemente feas y prefiero que te llegue mi yo en estos papelitos que arranqué de un cuadernillo perdido en esta casa.

Qué paisajes tan sorprendentes estoy viendo. Paisajes que ya vi y que, sin embargo, siempre son nuevos.

Eneri, Eneri, Eneri...

Alguien baila en tu pupila, alguien quiere sacar la mota indiscreta que se coló en ella. Ahora quisiera volar contigo y beber, ahora, o tal vez más tarde, esa copa de champán que a pesar de todo voy a beber contigo, contigo, contigo...

Eneri, Eneri, Eneri.

Qué agradable es este frío. Qué agradable es esta nieve que me traslada a mi niñez, a mi adolescencia de juegos puros-prohibidos (¿auténticos?) y que ahora, cuando el tiempo éste se fue, pero no, está (aquí conmigo, contigo) y aun así lo siento tan aquí, tan conmigo, contigo. Sabes por qué, porque sigo igual, como entonces, como cuando nos vimos (tú y yo) en los vientres de nuestras madres. ¿Te acuerdas? Qué bello.

No sé cuándo vas a leer esto. Tampoco sé si lo leerás. Tampoco sé si tus ojos son como son. Escribo sobre un libro y la portada es un ojo de Dalí.

Lausanne, diciembre 1879.



... Alguien quiere sacar la mota indis-
creta que se coló en ella.

CARTA A MI MISMO

(Hollando mi sombra, hollando mi llanto).

Aquí, en París, todo tan triste y silencioso como en el Estudio, en Barcelona, últimamente.

Aquí, en París, en una pequeña habitación del número 7 de la rue Vezelay, donde las paredes, la habitación total ocho metros cuadrados, supieron de mis llantos y angustiosas depresiones.

Flores por sombrilla, monstruos por fugitivas y herméticas miradas de un Ave de cabellos como plumas de viejos sombreros.

Caminos tristes que atraviesan túneles tenebrosos dentro de los tubos que forman mi garganta.

Quién no ha paseado por París sin ver unas largas piernas como las del Ave siempre ausente, lejana, reflexiva (?), cómo nunca. ¡Mierda!

Música de órgano interpretada por una mujer que me traslada a situaciones límite de odio y violencia, de aflicción y angustia.

Pienso terriblemente. Pienso y aborrezco a los seres que estuvieron hasta hace poco a mi lado. Pienso en esta puta mierda de vida en la que *estoy* ahora: sin ningún sentido para mí; quedé como *mutilado*.

En París, cuando se está yendo un Otoño triste y angosto. Cuando las palabras, siempre las palabras, sólo alcanzan a rozar lo que siento.

París, diciembre 1877.



Hollando mi sombra, hollando
mi llanto.

Leyendo a Ibn Gabirol ó escuchando a Te-
lemann.

SONATINA DEL LOCO Y TRES MASCARAS

MARIANO ROLDAN

I

SONATINA DEL LOCO Y SU SOMBRA

*Por coger una rama
del olivo caí.*

(Popular)

¿Tu sombra? Sí, tu sombra. Esa mezquina rama
esa hojarasca súbita permanece. Ya sabes
que fue abatido el árbol. Pero a ti no te importa.
¡Sólo anidó en su hueco el vacío del mundo,
tan distinto del tuyo! Fuera, fuera aquel árbol.
Jamás cantó allí un pájaro. Arbol de mal agüero.
¡Talarlo! ¡Derribarlo! Que se agriete su tronco,
que hiedan las raíces, que las hojas se pudran,
pero que se te borre su historia. Y sigue viva.
El olvido del árbol. Arbol-pulpo. Mal árbol.

Tu sombra. Eso quedó. Del árbol quedó eso:
esas frágiles hojas de niebla, esas ramillas
nuevas, agrias, punzantes... Te escuece allí hasta el aire.
Olvidar que tú un día lo plantaste y lo amabas.
¿Quién destruir no sabe lo que amó? Dios destruye.
¡Dios, Dios! ¡Dos, Dos! ¡Dos Dioses! El y tú, vengadores.
La venganza. Ese árbol. ¿No existió? ¿Quién te grita?
Te da sombra. Es la mala. Te da la mala sombra.
Hay que abatir el árbol con mil hachas melladas.
¿Pero renace siempre de su raíz el árbol?



Fotografia de Viada

Se lo has dicho a tu amigo muchas veces. No atiende.
Le has dicho que esa sombra... El, vestido de blanco,
sonríe. A él la sombra le respeta. Es tu amigo,
pero no entiende. Piensa que no hay sombra en el mundo.
¡Pobre! No sabe. Mundo feliz. No sabe nada.
No sabe, por ejemplo, que ese árbol no es árbol.
Ignora que esa sombra no es sombra sino sangre.
¿Qué amabas tú, ¿Qué odiabas? ¿Dónde está el árbol? Risas,
risas que te golpean. Doctor, qué día es hoy?
Suspendido del ojo por una rama, el árbol.

Por la noche es distinto. Va y se esfuma la sombra.
Se empequeñece el árbol. No vive. Están los perros.
El sueño acuna un niño. (Se llamaba Matilde)
No empujen. Fría música. No jugarás canicas.
(Ella te amaba, dijo) Pero estaba la música.
¿A quién podrás contarle lo que te pasa? Míralo,
es él, tu padre. Hachas. No consigues dormir.
¡Esa sombra ululante! El sueño suma sombra.
Pero no existe el árbol. Cae al pozo la música.
Subir, subir al árbol y alcanzar esa rama.

II

MASCARA ETICA DE CATULO

Extenuante fue la orgía. Cuerpos, vino,
agudas flautas, locas carreras, besos... Tiembla
al recordarlo ahora Catulo. El nuevo día
impone castidad con su luz. Y otro goce.
Sí, las tablillas. «... Atis, ya castrado, ya fámula
de Cibeles, recuerda triste su patria...» Queda
pensativo el poeta. Dudando sobre cómo
continuar la trama. ¿Atis arrepentido?
¿Atis contra los dioses? ¿O sumiso? El estrépito
primero de las calles llega a su oído. Viven
los demás otro día. Anulado su tiempo
por el goce, su día es el de ayer. Sus horas
son de arena caída entre sus ojos. Atis
pide la solución. Catulo se adormila

sobre el escritorio. Y sueña, despierto, con sus monstruos.
Lesbia, sí. Esos sestercios últimos. La punzada
del hígado. Su obra. Treinta años mirándole.
Furio y Aurelio, cínicos maricas, depravado
le llaman. ¿Depravado? Catulo se levanta
para alcanzar el agua. «Que espere Atis —dice—;
es tiempo de epigrama». Y le brotan los versos:
«... que porque escribo ritmos insinuantes, dáis
en pensar que soy hombre pervertido...» ¿Qué es eso?
¿Quién se pervierte? ¿Quién se redime en el mundo?
¿Acaso no es bastante dejar escrito algo
que en belleza redima a otros para creerse
hombre que ya pagó su deuda con el hombre?
¿Y si así no ocurriera? ¿Y si esos mismos versos
insinuantes fueran sepulcro de su honra
ante el pacato domine y la gran dama pía?
¿Y si la obra fuese paredón de vergüenza
en vez de campo abierto a los cinco sentidos?
Por la ventana entra caliente el sol. Catulo
vacila. Deja el vaso. Piensa en su inútil crimen
de escribir. Se sonríe. Y al sueño se encamina.

III

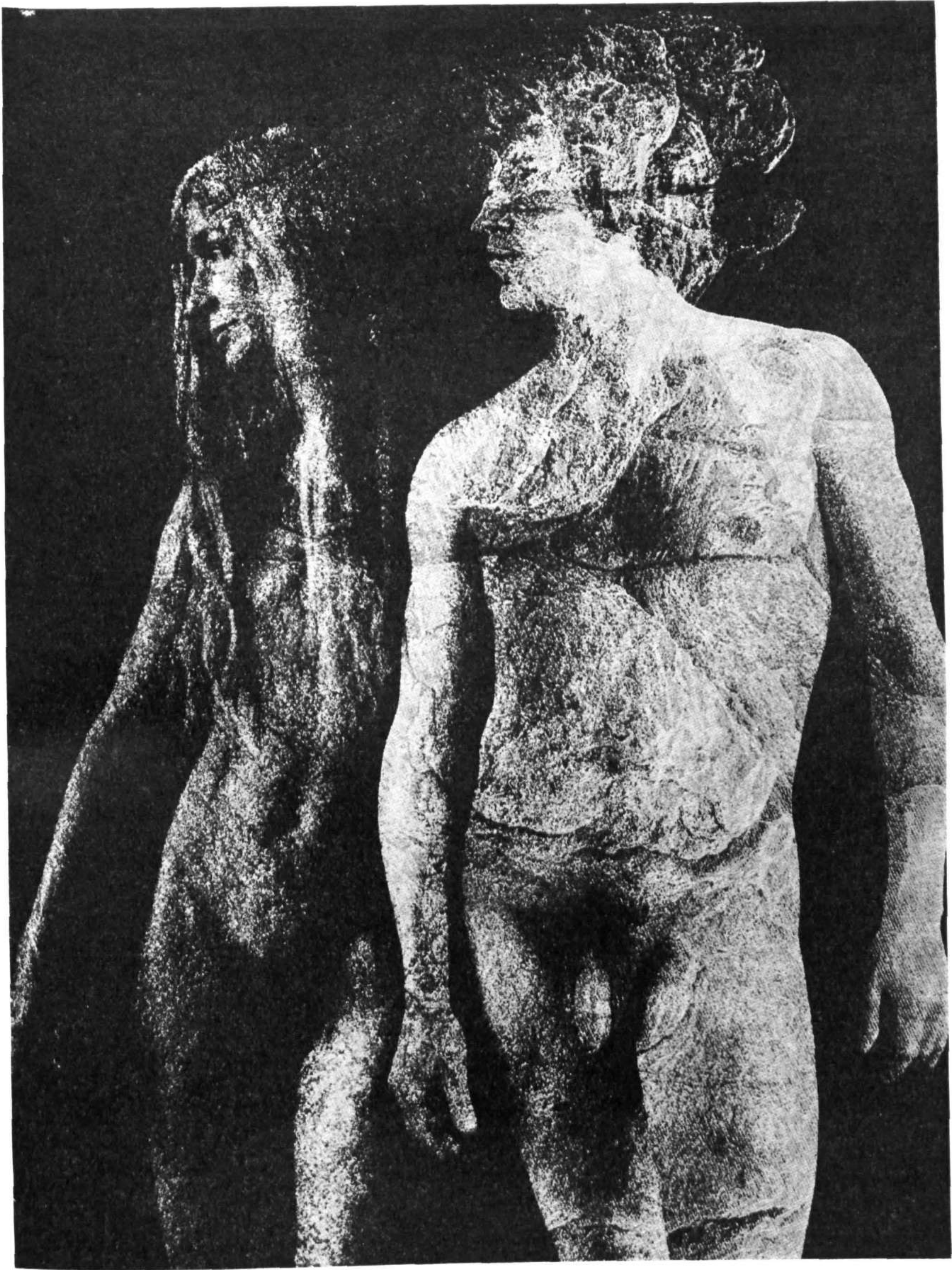
GLOSA DEL LIBERADO

Liberado. Se siente liberado. Era el sexo
ardua exigencia, límite. Ya no más. Resplandece
el mundo en sus principios pánicos. Se alzan goznes
del gran todo. Manzana
nueva sin Eva. Goce primero, perturbado
tan sólo por oscura conveniencia. Banquete
de la vida: oh tú, noche, que juntaste al amante
con la amada, la amada transformada en amado,
—clama en su gozo—, dime, ¿quién más grande que yo,
ahora que termina mi búsqueda, que encuentro
el eslabón perdido, y nuevo dios me instauro
gozándome, gozando de mi imagen
en el espejo sin alinde ya...?
(La enfermera no tuvo que cruzarle los brazos:
aquel hombre murió abrazado a sí mismo.)

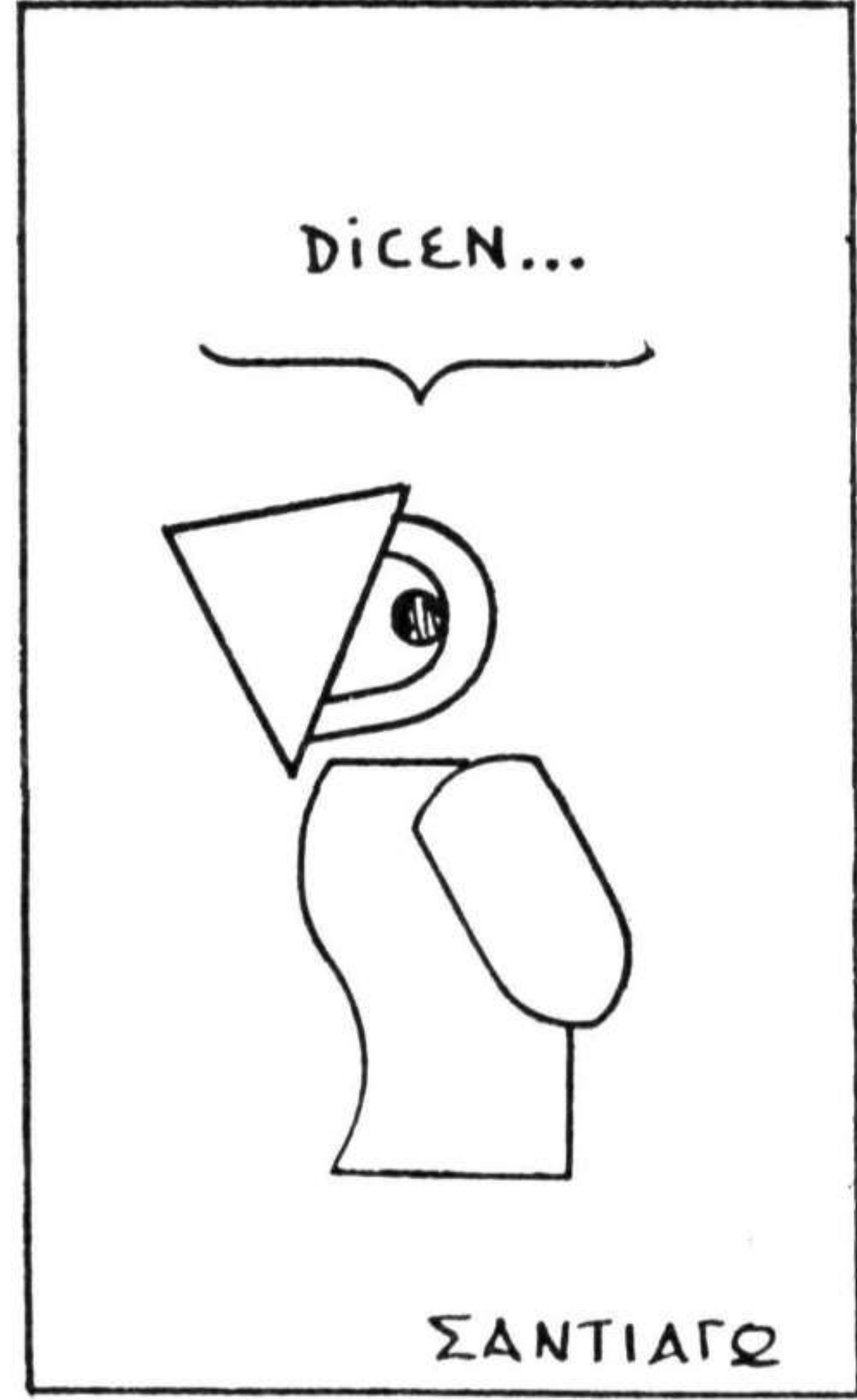
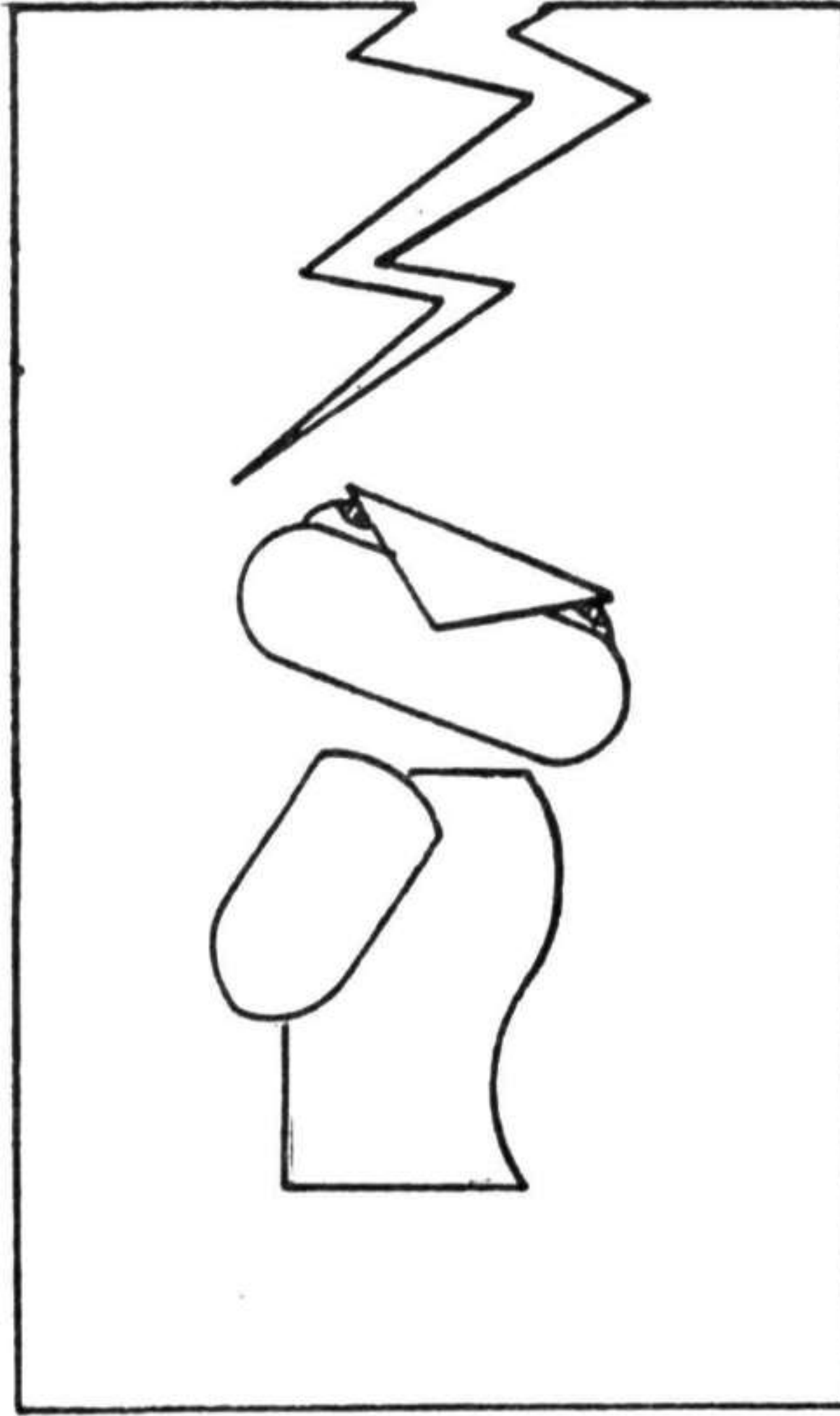
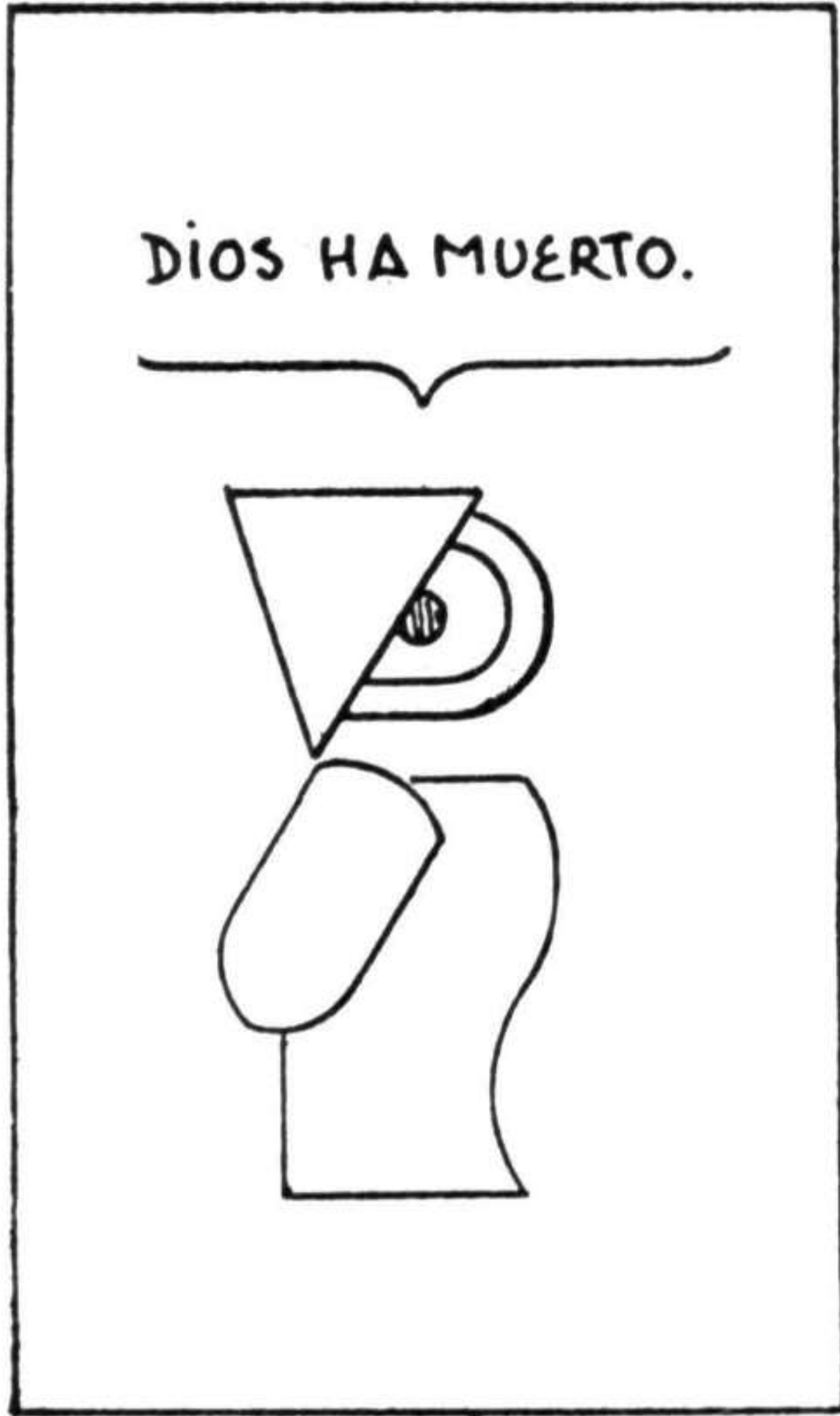
IV

MASCARA DE DAMA

¡Esa perla que brilla en tu garganta!
Escuchan todos tu palabra, de humo
como tu pelo y la región de sombra
de tus pestañas. Gentil eres, dama.
Belleza en carne misteriosa. Ofreces,
ahí sentada, hablando, —¿de qué hablas?—
la persuasión suave de tu seno,
la perfecta armonía de tus manos,
el centelleo de tu inteligencia.
Ríes, fría. Contestas con desgana.
Ahora el pitillo enciendes en el oro
y expulsas aire azul. Carnoso el labio,
rotunda la nariz, ceñido el pómulo.
Eres gentil, madrepora. Te alzas,
y ondula grácil tu esponjada carne
desde tus treinta y cinco maduresces.
Tus pasos trenzan el deseo, sabia.
Al regresar, levantas la voz entre la anécdota
trivial. Tu voz de saxo. Sexo. Alguien
sugiere danza. Las parejas, bailan.
Música entre la música, tu risa.
Retiembla el cuerpo serpentino y firme.
Fino el tacón te impulsa hacia los cielos,
a los infiernos, hacia ti, hacia nada.
Se impone luego el naípe, ocasión de tus uñas
rojas, rojas, agudas. Gentil eres.
¿Qué ha dicho ese tu dueño social, tu exhibidor
clandestino? Te ríes, ocasión de tus dientes
blancos, blancos, iguales en sus vainas,
esperando la presa. Gana la madrugada,
y el alcohol y el humo y tu olor. Gentil eres.
Valva de nácar aún con sal, te abres
a los sentidos de los invitados,
acomodada en el sofá, cruzadas
tus infinitas piernas, ocasión
de tu lúbrico pie, asomado a la fimbria
de tu vestido. Bebes. En los ojos
de los que miran, vives. Son tu espejo.
Mejor que el otro, solitario, estéril,
donde te ves desnuda. No tu muerte
fuera morir, sino vivir con ciegos,
dama gentil, dadora sutilísima
de tu arrebatadora belleza venenosa
a quienes te contemplan —tú súcuba—, esperando
que tu sexo los hunda en sus infiernos.



Fotografía de Hanne Garhe

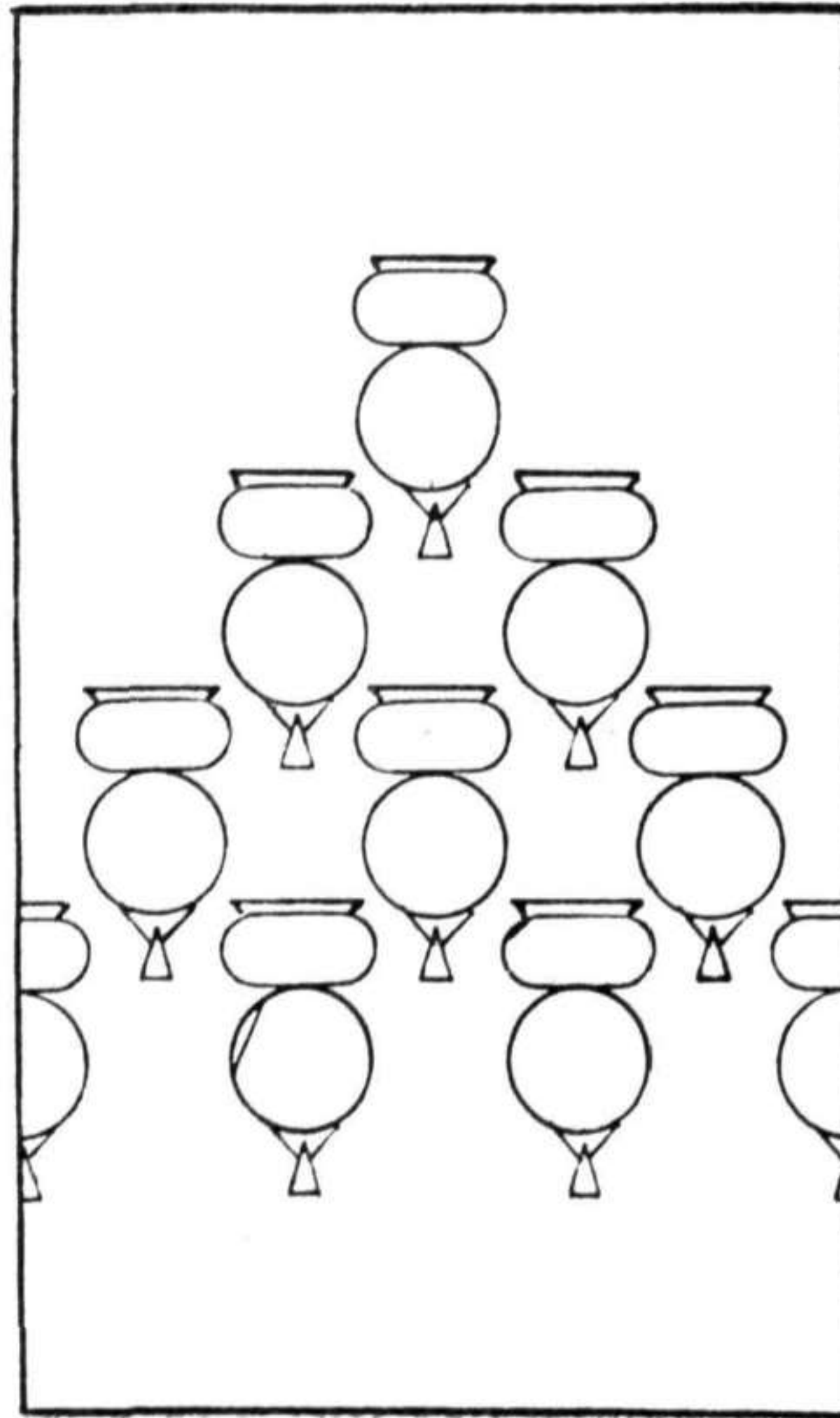
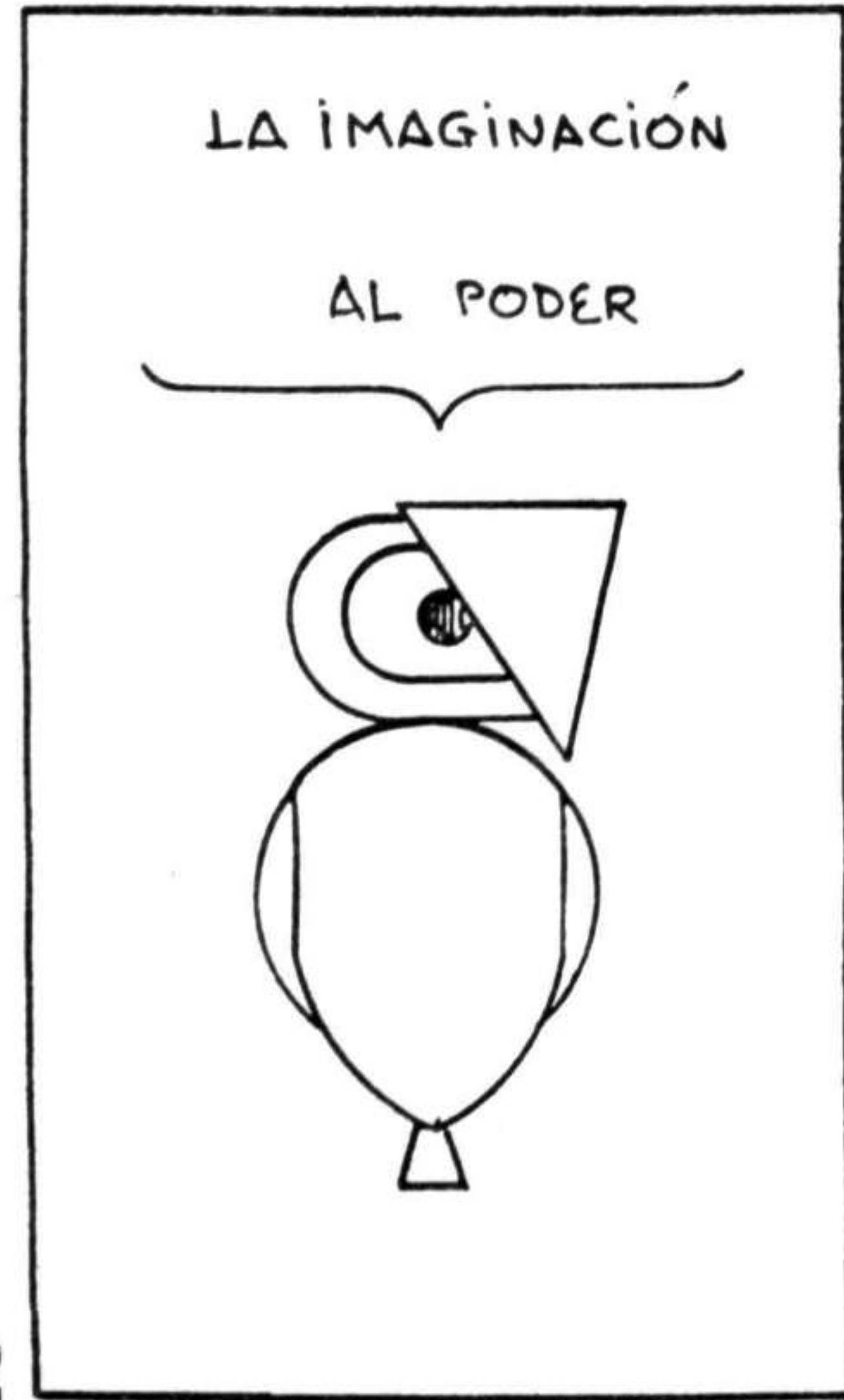


REFRANERO ATRIBUIDO

No es lo mismo predicar que dar trigo. (Marx.)

Más vale mal arreglo que buen juicio. (Ulpiano.)

Bien juega quien mira. (Dostoievski.)



FERNANDO ZOBEL





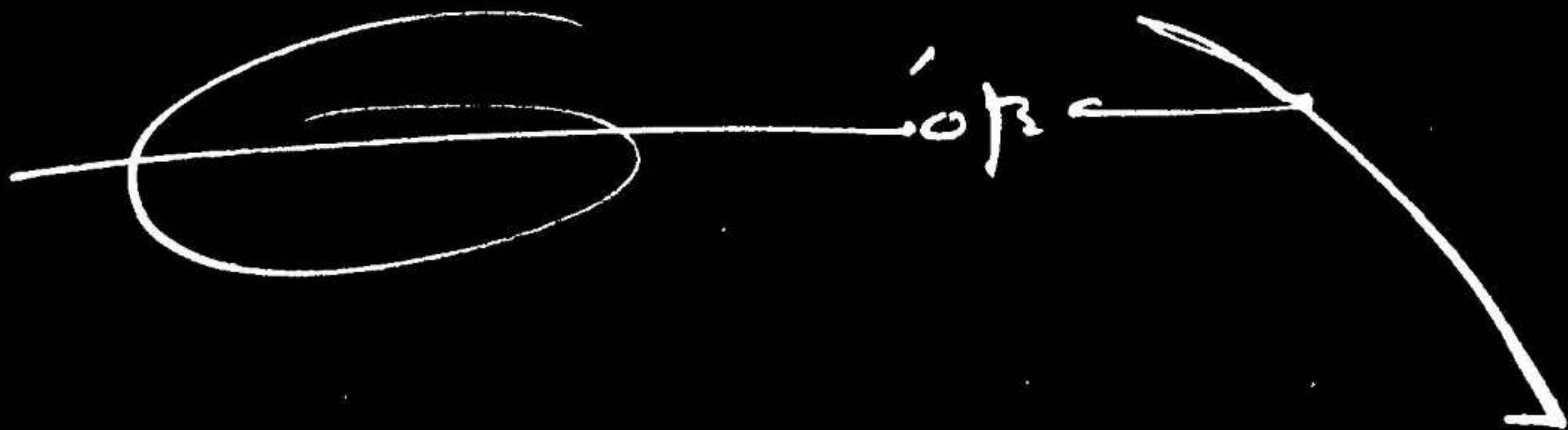
«Gestos-the boinas I»



«Flauta»

uno de los temas puede
ser el del movimiento
expresado metafóricamente
por el empleo de la
línea. Movimiento de
hojas, de hierbas, de
árboles, de pájaros, de
personas

movimiento observado,
sentido, nunca imitado,
pero sí, espero,
traducido





«La piedra II»

VICISITUDES SOBRE LA CUESTION KAFKIANA

ARNOLDO LIBERMAN

*A Orly, que murió,
para que Borrón viviera.*

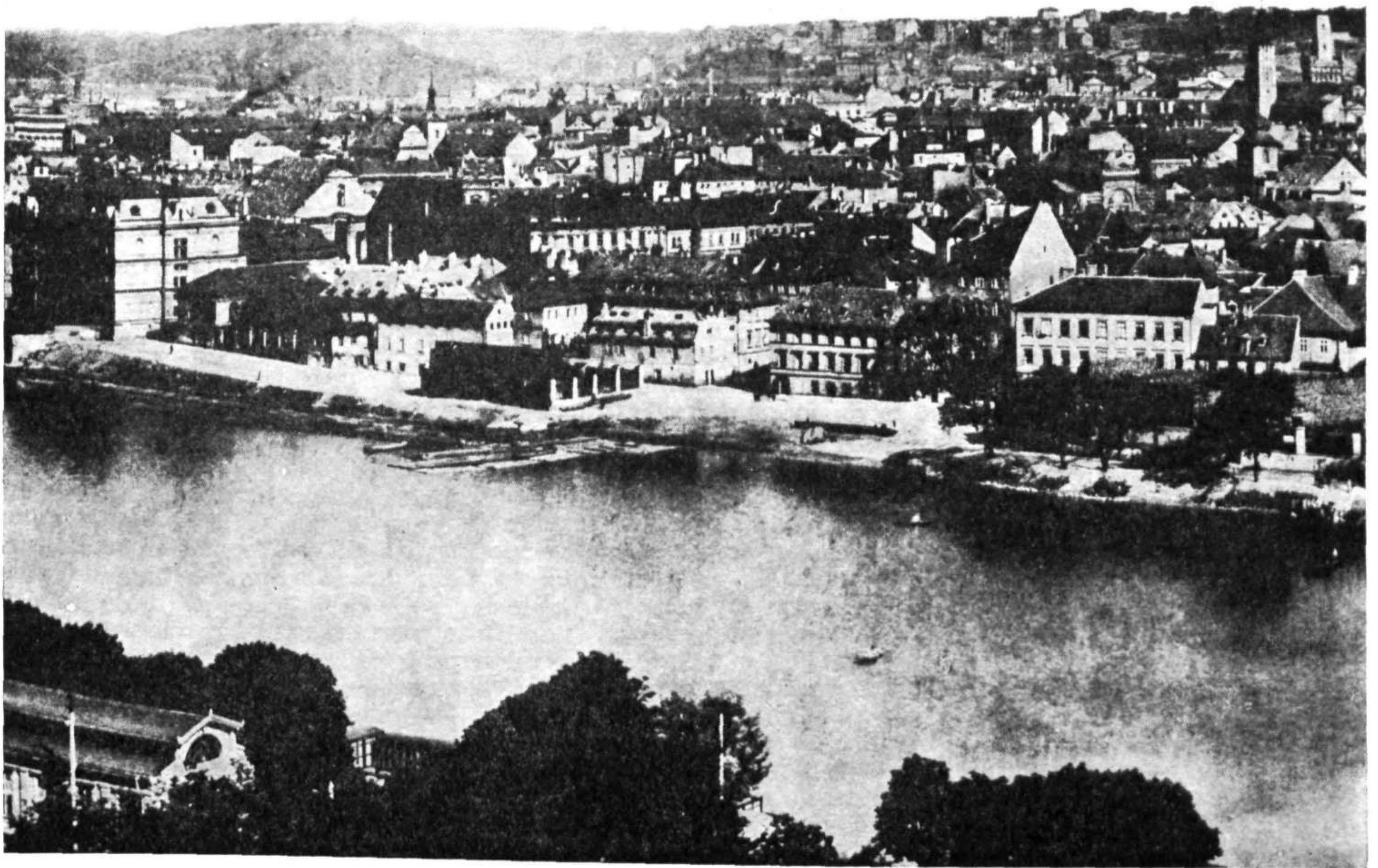
En *Las investigaciones de un perro*, Kafka expresa la opinión de que no vivimos sólo del suelo, sino principalmente del alimento del aire. Hugo Bergmann ha señalado que los saltos por el aire de los cantos y danzas populares a que se refiere el perro son una alusión a las tres veces que saltan los judíos en la sinagoga al repetir las palabras de Isaías: «Tres veces santo». Tomo como ejemplo esta interpretación de Hugo Bergmann, como podría tomar otras de Max Brod o de Werner Hoffmann o de —en el sentido opuesto— los autores del razonamiento iniciado en Praga en 1963 para dar a Kafka ciudadanía dentro del socialismo, llámense Eduard Goldstücker o Lucio Lombardo Radice. Lo esencial de estas precisiones es señalar cómo un objetivo predeterminado en la lectura de la obra de Franz Kafka puede distorsionar el sentido mismo —¿el sin sentido mismo?— de dicha obra. Es fácil imaginar que la lectura de la obra de Kafka «para encontrar» un apriorístico sentido es absolutamente posible. Como es también absolutamente posible encontrar exactamente lo contrario: la anti-interpretación, digamos. Esta prolija sinrazón es a Kafka como la sombra al cuerpo. En lo esencial, porque, como todos sabemos, Kafka no era un particular transitador de consuelos baratos. Sucede en esto, creo, casi

un símil de aquello que Teodoro Herzl señalaba respecto de la situación de los judíos de Praga (y que Marthe Robert, en su cálido ensayo sobre Kafka y Freud, se encarga de realzar): «En Praga se le reprochaba a los judíos el no ser checos; en Saaz y Eger el no ser alemanes. Algunos pretendían ser alemanes, pero entonces los checos les caían encima y también los alemanes». La enorme y grávida ambivalencia extrema y la polivalencia dramáticamente simbólica de la obra de Kafka permite encontrar —y he aquí su entrañable generosidad— lo que uno está decidido a buscar. Aunque en esa búsqueda se haga inhallable lo que de permanente y válido tiene esa misma obra. Como lo diría el personaje de *Preparativos de boda en el campo*: «Mientras digas uno en vez de decir yo no pasa nada» o, algo más adelante, «Ni siquiera tengo necesidad de ir al campo. Me basta con enviar mi cuerpo vestido». Como lo dicen Deleuze y Guattari, mientras tanto el narrador se queda en la cama como un coleóptero, un lucano o un escarabajo. Y quizá la treta, la graciosa voltereta de Kafka, la chapliniana escaramuza, es que ni siquiera ese coleóptero es verdadero. Ese escarabajo simboliza un hombre que a la vez simboliza un escarabajo y así sucesivamente. A la ma-

nera de algunas de las humoradas de Borges. Por eso la palabra de Kafka tiende a ser infinita en sus significaciones posibles, o dicho en otros términos, la palabra absoluta carece aún de un significado en sí, pero está preñada de él. Se va desplegando en infinitos planos de interpretación, en los cuales adopta, mirado por el lector que ya sabe lo que busca, el aspecto de figuras finitas y comprensibles. Y todos, de una u otra manera, caemos en la trampa. Quizá porque no es posible no caer en ella, quizá porque no podemos asumir que la clave es siempre otra, quizá porque el carácter mismo de clave —que algunos consideran tan obvio— es, a su vez, la caricatura de un código, la carcajada de un loco sistemáticamente genial pero meridianamente tramposo. Más aún, hasta la clave puede perderse, pero siempre queda el impulso obsesivo que acucia a buscarla. Un sabio judío —miembro de la Academia Rabínica de Cesarea— explicó alguna vez (citado por Gershom Schölem) que las Sagradas Escrituras se asemejan a una gran casa con muchísimos aposentos y que delante de cada aposento se encuentra una llave, pero no la que corresponde a dicho aposento. Las llaves de todos los aposentos están cambiadas, y la difícil y al tiempo importante tarea consiste en encontrar la llave adecuada. Este parentesco de Kafka con el hassidismo y la Cábala —que se desprende de esta anécdota— es, quizá, una de las caras que toma la chapliniana escaramuza porque, de inmediato, uno puede encontrar, con sólo proponérselo, una historia kafkiana que señala casi absolutamente lo inverso. Por lo necesariamente limitado de este espacio, voy a resumirla, aunque su lectura es singularmente estremecedora en toda su extensión. Ante la Ley un guardián. Un campesino se presenta frente a este guardián y solicita que le permita entrar en la Ley. Pero el guardián

contesta que por ahora no puede dejarlo entrar. El hombre reflexiona y pregunta si más tarde lo dejarán entrar. «Es posible —dice el portero—, pero no ahora.» La puerta que da a la Ley está abierta, como de costumbre. Cuando el guardián se hace a un lado, el hombre se inclina para espiar. El guardián lo ve, se ríe y le dice: «Si tanto es tu deseo, haz la prueba de entrar a pesar de mi prohibición. Pero recuerda que soy poderoso. Y sólo soy el último de los guardianes. Entre salón y salón también hay guardianes, cada uno más poderoso que el otro. Ya el tercer guardián es tan terrible que no puedo soportar su aspecto.» Escribe Kafka: «El campesino no había previsto estas dificultades: la Ley debería ser siempre accesible para todos, piensa él.» Es entonces cuando el guardián le da un banquito y le permite sentarse a un costado de la puerta. Allí espera días y años. Intenta infinitas veces entrar y fatiga al guardián con sus súplicas. Después de cada conversación la respuesta es la misma: aún no es tiempo. El campesino intenta sobornar al guardián. Este acepta todos los sobornos, diciendo: «Lo acepto para que no creas que has omitido algún esfuerzo.» Pasan los años. La magistral prosa de Kafka aparece aquí en todo su esplendor realista. Una vez que la vista del campesino se debilita, que envejece, que regresa nostálgicamente a su infancia, un día ve resplandecer en medio de la oscuridad. Ese resplandor viene de la puerta de la Ley. Ya le queda poco tiempo de vida. «Antes de morir, todas las experiencias de esos largos años se confunden en su mente en una sola pregunta —escribe Kafka— que hasta ahora no ha formulado.» Se acerca al guardián. «¿Quieres saber ahora? —pregunta el guardián—. Eres insaciable.» El campesino apenas puede murmurar: «Todos se esfuerzan por llegar a la Ley ¿Cómo es posible entonces que durante años nadie más que yo pretendiera entrar?» El guardián, que comprende que el campesino está por morir, le dice junto al oído, con voz atronadora: «Nadie podía pretenderlo, porque esta entrada era solamente para ti. Ahora voy a cerrarla.»

Quizá transitar este relato de Kafka, aunque fuere brevemente, cumple con dos finalidades de mis comentarios. El que corresponde a probar que la multifacética obra del judío praguense puede ser articulada (y desarticulada a la vez, infinitamente) en laberínticas reinterpretaciones. Y el que cabalga sobre la idea de quien llegó tan lejos en la trampa de la ambigüedad y en la realista ambivalencia del perro que eternamente se muerde la cola —se llame Orly o Borrón—, llegó también, como nadie quizá en la lite-



ratura, a burlarse de la solemne torpeza de las interpretaciones, cerrando siempre la puerta —como el guardián del relato— antes de la respuesta definitiva, antes de colocar la última palabra en el crucigrama. Y en esta espantosa burla, Kafka se emparenta más con Charlot o Monsieur Verdoux, que con Dostoievski o las filosofías de Europa central, lo que no significa señalar drásticas diferencias (Kafka está habitado de muchas instancias), sino el carácter singularmente judío de ese humor sádicamente juguetón. Por eso he titulado a estas aproximaciones «vicisitudes sobre la cuestión kafkiana». Porque, como es obvio, tiende a recordar el trabajo de Sartre sobre la problemática judía, aceptando que lo judío de Kafka es su respuesta al dedo del gentil, del no judío, señalando su *ser otro*, distinto y discriminado, que lo determina y lo identifica. En ese caso la vida de ese judío puede transformarse en una larga fuga ante los otros y ante sí mismo. «Nosotros lo hemos obligado a elegirse judío», dice Sartre en algún lugar de su ensayo. Tratemos de ver esa identidad nega-

tiva. Y quiero detenerme particularmente en el libro de Werner Hoffmann *Los aforismos de Kafka*.

«Una jaula fue en busca de un pájaro.»

Franz Kafka.

«Ver un pájaro libre es estar en una jaula.»

Carlos Edmundo de Ory.

Es en una de las más insondables obras de Kafka, sus *Aforismos*, tan visceralmente multisignificativos, donde Werner Hoffmann cree encontrar desde «la cercana proximidad del Paraíso y la secreta magnificencia del mundo» (según Michel Dentan) hasta «el héroe religioso, con el rango de un profeta que lucha por su fe bajo mil ataques, pero en lo esencial está seguro del cielo, de lo trascendente» (según Max Brod). Estos aforismos, especie de espejos relumbrantes del estremecimiento de aquel querido checo, «fisura inasimilable» más allá de los discursos del poder, intento de diagramar las vicisitudes últimas de un judío interrogante, son, a la vez, sustancia misma del expresionismo alemán que, como lo dijera el mismo Brod, su fuerza radica más en sus ideas que en la sobriedad de su estilo. Porque Kafka es, por su carácter de test proyectivo de nuestra época, un espejo deslumbrante —de luz, de intensidad de luz, no de claridad— de nuestras miserias, nuestras preguntas sin respuesta y nuestras sistemáticamente frustradas ilusiones. Desgarrado, irónico hasta lo indecible, fuertemente representativo del imperio maquinal de las cosas y de las limitaciones del hombre frente a los propios objetos que ha creado, Kafka, nostálgico de la cotidianidad y habitante de un universo vergonzante y absurdo que entrelaza la inocencia y la culpa originales hasta confundirlas definitivamente, es, por antonomasia, nuestro testigo más hondo y nuestra vicisitud más entrañable. Werner Hoffmann transita los aforismos de este escritor admirable con las insuficiencias de una óptica parcializada y casi distorsiva. A través de varios capítulos donde la presunta formación religiosa de Kafka, sus mediaciones entre el hombre y Dios, sus relaciones con un judaísmo descrito esquemáticamente, sus tránsitos por las verdades «eternas», sus vinculaciones con la mística judía, alimentan una interpretación coloreada por un hebraísmo tardío que no hace justicia a la verdadera y quizá más profunda esencia judía del escritor checo: lo que podríamos definir como un trágico de la voluntad. Porque Kafka, enfermo de por vida, oficinista minuto a minuto, hijo de una relación parental minuciosamente conflictiva, temeroso de la mujer y de la institucionalización del amor, tan amigo del bacilo de Koch como de sus amigos, es decir, de la monótona cotidianidad como de la imaginación más expresiva, era, antes que nada, un destino, es decir, un fracaso, un sometimiento y un destierro: escritor. Su permanente tortura —disimulaba detrás de su también permanente sonrisa prójima— era observar cómo se sucedían los días en cosas ajenas a su auténtico camino. Escribe en su diario: «Cuando se hizo evidente en

mi organismo que la literatura era la posibilidad más productiva de mi ser, todo se encaminó en esa dirección y dejó vacías aquellas aptitudes que correspondían a alegrías del sexo, de la comida, de la bebida, de la reflexión filosófica y, sobre todo, de la música. Me atrofié en todas esas direcciones.» El discernimiento, el dilema entre vida y literatura no se plantea en Kafka: directamente renuncia a la vida, no porque creyera —en ese aspecto su modestia era a la vez identidad y orgullo— que esa actitud era heroica, sino por todo lo contrario, porque sabe que lo heroico para él es escribir aunque eso signifique una voluntad casi demoníaca de automutilación. Escindirse, quizá allí esté la clave de su relación «psicótica» con el mundo. Renunciar a una parte de su yo para abismarse en la otra. ¿Es esto esquizofrenia? ¿Es esto demencial? No lo sabemos, aunque sí sabemos qué intensas y desesperadas son las ambivalencias cuando uno se ha escindido. Lo que sí sabemos es cuánto cuesta a Kafka este desgarramiento y qué afán de trascendencia —de trascendencia terrenal, pedestre, humana, y no, como lo quiere Hoffmann, mística— lo habita largamente y lo ilumina inapelablemente: «El mundo prodigioso que tengo en la cabeza. Pero, ¿cómo liberarme y liberarlo sin destrozarme? Y preferiría mil veces destrozarme antes que retenerlo o enterrarlo dentro de mí. Que para eso estoy aquí», dice en su diario. Y agrega: eso me parece evidente. Y quizá esa delirante manera de vivir en trascendencia hizo de Kafka que su amor postergado, su falta de ubicación dentro del grupo familiar, el celibato decretado, la hostilidad del mundo y las acechanzas de sus propios fantasmas, la enfermedad y el insomnio, fueran las maneras que adoptó esa escalofriante confesión de parte: para eso estoy aquí. Para escribir.



Como un trágico de la voluntad. Un rasgo específicamente judío de ésa, su judeidad adjudicada. Para escribir uno de los documentos más conmovedores que hayamos leído. Un documento que hace de la ajena vida ajena, del absurdo, de las infinitas dilaciones que expresan lo inalcanzable —lo inalcanzable en el sentido del Barrabás, no del judaísmo religioso—, de las pesadillas, de la soledad de toda soledad, de la justificación de escribir sin sentirse justificado, todo eso que hizo de Kafka uno de los gritos más temblorosamente humanos que haya escrito alguien, alguien que amaba tanto a los hombres como para burlarse de sí mismo, alguien que llamaba a un Dios silencioso, lejano, incógnito y terriblemente burócrata. Y es allí donde Werner Hoffman equivoca el camino. En su pluma, Kafka parece esencialmente sobrecoigido por las instancias de un Dios claramente ubicable y su obra sería —detrás de sus padecimientos, de sus neblinas, de sus inseguridades y de sus renovables y diarios fracasos— una especie de plegaria subterránea y un intento último de incorporarse a una mística y a una identidad sobrenatural. Por el contrario, creo que Kafka, lúcidamente tenaz en conocer los entretelones de una justicia superior, sumisamente decidido a aceptar para conocer la última instancia —recuerdo el relato antes desarrollado—, no logra, como en *El proceso*, ni acercarse lejanamente a dicha

verdad. Cuando llega su muerte, Kafka no ha logrado saber nada. La puerta se ha cerrado antes. Lo tragó el sistema. Fracasó. Sólo le sobrevive —como él dice— su vergüenza. Sólo hay proceso: no hay última instancia. Algo está escrito en una escritura jeroglífica que no entendemos, un código que a la vez nos condena y nos ignora. No hay otra expectativa ni otra posibilidad. No son los sentimientos de Kafka ni sus tribulaciones los que importan: son los acontecimientos irreductibles. Por eso, quizá por eso, por lo irreductible, es que Kafka escribe. Y quizá por eso, por lo irreductible, es que Kafka sucede y sus aforismos son símbolos —condenado y verdugo a la vez, confusamente indiscriminado dentro de sí, discriminado en lo fáctico— de un trágico nacido a la dimensión del hombre y de sus búsquedas más inútiles y terrenales. No son los alimentos para «el doble que se encuentra en el cielo» los que carencia Kafka, sino los que Gide llamó terrestres. Todo eso que no tuvo por escribir, todo eso que testimonió escribiendo. En *El sueño de la muerte*, Francisco de Quevedo dice: «mas quiero muerte con juicio que vida sin él». La terrible ironía de Kafka es esa búsqueda donde se haga realidad el Juicio, porque sólo él asegura la realidad posible de tanta pesadilla. Y ese Juicio no es real, no es un Juicio, sino multiplicados espejos deformantes donde el tribunal se transforma en un puro fantasma interior. ¿Quién no reiría, de verdad, frente a tanta nada solemne?

Porque maneras de plantear el dramático destino del hombre ha habido muchas en la historia de la literatura. La mayoría de ellas partieron de una concepción de la vida radicalmente coherente y a partir de un hombre que sabía del absoluto. Podía ser un héroe humillado, abyecto, arrogante, egoísta, delirante, fariseo, de «penosa interioridad y cadavérica melancolía» (como lo hubiera dicho Theodor Adorno), pero ese personaje transcurría siempre en un círculo donde su presencia estaba esencialmente justificada. Ese círculo podía ser transgredido, caótico, vergonzante, pero nunca tanto que no dependiera en fin de cuentas de su obstinada creencia en un orden, de un desesperado afán de redención. En ese sentido siempre había algo que podía alcanzarse, un castillo realmente asequible a través del sufrimiento, la culpa, la locura o la disolución. En Kafka el círculo es absolutamente autónomo, se ha descentrado peligrosamente, y el hombre de Kafka ha quedado al margen de la vida, al costado del desarrollo de las cosas, excluido —quizá expulsado— por un sistema más fuerte que él, sin posibilidad de cambiar nada, de impri-

Als Krogar (aus einem Morgen, aus dem unruhigen Träumen
erwachte) fand er sich in seinem Bett zu einem unag-
benen Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem
paucaartig harten Rücken und sah wenn er den
Kopf ein wenig hob, seinen gewöhnlichen braunen von braun-
förmigen Vertiefungen geteilten Bauch auf dessen Höhe
sich die Tücher zum gärtlichen Wiedergleiten bereit
bald schon erhalten konnte. Seine sieben im Vergleich
zu einem sonstigen Ungeziefer ~~äußerlich~~ dünnen Beine
stimmten ihm hilflos vor den Augen.
Was ist mit mir geschehen? dachte er. Es war
sein Traum sein Zimmer ein richtiges, nur etwas zu
klein. Auf dem Zimmer lag ruhig zwischen den vier
schwarzen Wänden, über dem Tisch auf dem
schwarzen Tische unter der Lampe von schwarzen

mir a su acción una posible motivación mo-
dificadora. Un curso loco y repetido al que
el hombre sólo puede asistir como a un es-
pectáculo: pasivamente. Mero instrumento
canjeable. Kafka es, en *El proceso*, un obser-
vador. Lo repito: sólo un observador. Quien
lea o haya leído esta novela —como casi toda
la obra de Kafka— podría pensar que esta
interpretación es caprichosa: pues no lo es.
Kafka puede estar o no estar. El proceso está
por encima de él. Sólo puede testimoniarlo,
si quiere. Si lo sufre, es un sufrimiento abso-
lutamente gratuito, porque no está en juego
ninguna redención posible. La rueda es psi-
cótica. La circunstancia prescinde de él en
la misma medida que lo absorbe. Por eso la
máquina, el Proceso, condena sin oír, porque
tiene su fin en sí misma. El hombre es sólo
un «partenaire» ridículo. La única califica-
ción más o menos válida frente a la torpe
y ciega imponencia del absurdo.

En la colonia penitenciaria —ese impresio-
nante relato de Kafka que sólo se puede pa-
decer leyéndolo—, el mecanismo de la tortu-

ra que se le infligirá al condenado es tan maravilloso que el propio condenado pasa decididamente a segundo plano. La consecuencia —como lo ha dicho Mario Lancelotti— es que el desdichado asiste a la escena como un testigo más a quien el asunto no le concerniera. Vale la pena reproducir un diálogo entre el oficial que dirige la tortura y el «explorador» que asiste invitado al acontecimiento. «El explorador hubiera querido formular diversas preguntas, pero al ver al individuo sólo inquirió:

—¿Conoce él su sentencia?

—No —dijo el oficial, tratando de proseguir inmediatamente con sus explicaciones, pero el explorador lo interrumpió:

—¿No conoce su sentencia?

—No —repitió el oficial, callando un instante como para permitir que el explorador ampliara su pregunta—. Sería inútil anunciársela. Ya la sabrá en carne propia.

El explorador no quería preguntar más, pero sentía la mirada del condenado fija en él, como inquiréndole si aprobaba el procedimiento descrito. En consecuencia, aunque se había repantigado en la silla, volvió a inclinarse hacia adelante y siguió preguntando:

—Pero por lo menos ¿sabe que ha sido condenado?

—Tampoco —dijo el oficial, sonriendo como si esperara que le hiciera otra pregunta extraordinaria.

—No —dijo el explorador, y se pasó la mano por la frente—; ¿entonces, el individuo tampoco sabe cómo fue conducida su defensa?

—No se le dió ninguna oportunidad de defenderse —dijo el oficial— y volvió la mirada, como hablando consigo mismo, para evitar al explorador la vergüenza de oír una explicación de cosas tan evidentes.

—Pero debe haber tenido alguna oportunidad de defenderse —dijo el explorador—, y se levantó de su asiento.

El oficial comprendió que corría el peligro de ver demorada indefinidamente la descripción del aparato; por lo tanto, se acercó al explorador, lo tomó del brazo y señaló con la mano al condenado, quien al ver que toda la atención se dirigía hacia él, se puso en posición de firme (...)

—Le explicaré cómo se desarrolla el proceso —dijo el oficial (...). La culpa es siempre indudable (...) Todo esto fue muy simple. Si primeramente lo hubiera hecho llamar y lo hubiera interrogado, sólo habrían surgido confusiones. Habría mentido, y si yo hubiera querido desmentirlo, habría reforzado sus mentiras con nuevas mentiras, y así sucesivamente. En cambio, así lo tengo en

FRANZ KAFKA
~~DER~~ LANDARZT
~~NOVEMBER 1924~~
 Kleine Erzählungen

KURT WOLFF VERLAG
 MÜNCHEN

mi poder y no se escapará. ¿Está todo aclarado?». Esta secuencia del relato de Kafka —podríamos citar seguramente muchas de igual estremecimiento— subraya los pensamientos antes expuestos. Sin pasado que lo justifique ni futuro que lo exprese, el protagonista kafkiano es sólo la prescindible pieza de un engranaje, de un informe a la vez patético e ingrátido, como el injustificable protagonista de un mero automatismo. El mismo Kafka supo de estas cosas con un realismo sobrecogedor. Estar y a la vez estar fuera. Pertenecer y de verdad no poseer. Dice en su aforismo 39: «antes yo no comprendía por qué no recibía ninguna respuesta a mis preguntas. Hoy no comprendo cómo podía creer que podía preguntar. Pero yo no creía en absoluto, solamente preguntaba.» Esa desesperanza y a la vez esa burla son las que golpean fuerte el costado en la lectura de Kafka. A la carta de ciudadanía celestial —que algunos quieren ver en los sueños y las búsquedas de los personajes de sus obras—, Kafka opuso una búsqueda más dramática: el miedo a no tener carta de ciudadanía ni siquiera en la tierra. Dios es sordo, la Justicia también, el hombre sufre de gratuidad y absurdo ante esas dos sorderas, quizá la misma, quizá la inalcanzable música de una muerte significativa, con sentido, puente de

FRANZ KAFKA



DER JÜNGSTE TAG • 22/23
KURT WOLFF VERLAG · LEIPZIG
1916

otras significaciones más desconocidas aún. Escribe en sus diarios: «Si estoy condenado, entonces no sólo estoy condenado al fin sino también condenado a defenderme hasta el fin.»

No hace mucho tiempo viajé a Praga con la doble y expresa finalidad de conocer ésa, luego, definitiva belleza, y de transitar en lo posible el mundo cotidiano de Franz Kafka. Además de la curiosidad obvia que podía justificarme (Kafka es uno de mis escritores más queridos y más necesarios, como lo es de Félix Grande y de Manuel Abramovich, seres también queridos y necesarios), un estudio de Marthe Robert que he citado antes sobre las correspondencias estructurales y sutiles que existían entre Praga y Kafka, como así entre Freud y Viena, me había incentivado las motivaciones para esa visita. Transité—lo más que pude— aquella ciudad y aquel mundo que Kafka internalizó dramáticamente, su barrio, sus calles, su particular luz sobre el Moldava. Y quiero reproducir, por lo que significa y por lo que explica por sí sola, una anécdota que viví en aquellas circunstancias. Estábamos haciendo un «tour» con una profesora de literatura checa. En determinado momento pasamos frente a una casa donde Kafka había vivido y que tenía en su fachada un busto del escritor recordando tal mo-

mento de su biografía. La guía nos hablaba en ese momento de la cultura checa. De espaldas a la casa. Tuve que insistirle varias veces para que me respondiera respecto de aquel busto y aquel sitio. Su respuesta fue exactamente: «Kafka fue un escritor judío que escribió en alemán, no un escritor checo.» Y siguió hablando de la cultura checa. Traigo esta anécdota porque me parece transparente respecto de la verdadera judeidad de Kafka: su exilio dentro de su propio país, su extrañamiento respecto de la cultura oficial, su postergación como identidad estable, la burla del sin sentido. Cuando Kafka se enfrenta con el primer guardián lo primero que interroga es sobre quién es. Lo que importa es saber. Sólo en el saber queda la posibilidad de la comunicación. No hay respuesta. No hay respuestas. He ahí el nudo del drama. Por eso, esencialmente por eso, Kafka es judío. Porque necesita saber, porque quiere comunicarse, porque es un extraño, porque lo discriminan, porque sabe que son judíos todos aquellos seres que sufren como él. Lo mismo que él. Sean judíos o no. Y por eso escribe. Para responder. Para hacerse a sí mismo. Para golpear. «¿Si el libro que leemos no nos despierta de un puñetazo en el cráneo, para qué leerlo?», escribe a Pollack. Golpear aunque sea para precisar que la libertad se hace añicos a cada momento en una suerte de alineación sorda e inmovible. Pero golpear. Aquellas palabras de Kafka en su casi indestructible tenacidad: «Lo que me ha ocurrido no es sino un caso aislado. No tendría, pues, ninguna importancia, pues yo no lo tomo a lo trágico, si no resumiese la manera de proceder con otros muchos. En nombre de ellos hablo yo aquí y no en el mío propio», aquellas palabras, digo, que esclarecen una vez más la verdadera identidad de judío que Kafka padece. Una identidad absolutamente realista, terrenal, laberíntica, pero no sólo en el sentido estricto, sino en el sentido más abierto de hornos crematorios, de cámaras de gases, de torturas sistematizadas, de infierno concentracionario, de «gulags», de trabajo estajanovista, de taylorización, de injusticia social, de desaparecidos y silenciados, de todos esos *judíos* que en distintas partes del mundo sufren procesos que son a la vez testimonio de la despersonalización y del fatalismo de la tragedia, ambos umbilicalmente unidos.

«Una jaula fue en busca de un pájaro». He pensado que en esta casi asociación libre sobre mis estremecimientos respecto del mundo y la persona de Franz Kafka, esa jaula y ese pájaro, ese sistema y ese judío, ese escarabajo y esa libertad, han suscitado este doble vínculo con la diáspora y la trampa que tanto Kafka padeció, burlescamente.

LOS TRES MOVIMIENTOS DE LA POETICA DE JOSE MORENO VILLA (y una antología mínima)

LUIS IZQUIERDO

PREAMBULO

A pesar de la escrupulosa y exigente selección de poetas y poemas respectivos que Gerardo Diego estableció en su famosa *Antología* (1), en el panorama de la poesía contemporánea —entendiéndola globalmente desde el cambio del siglo XIX al XX y, de manera más cernida, en los títulos y composiciones de nuevos poetas que aparecen hacia 1910— ocurre una especie de paréntesis inexplorado. Desde la perspectiva actual, se diría que la acción de estos poetas fue de relleno o de abultar, en todo caso, un vacío felizmente zanjado con las primeras publicaciones de los grandes nombres inaugurales del «27». Generación, grupo o ágora concreta de unas voces por cierto excepcionales, el caso es que ellas parecen dejar en la penumbra a unos nombres de todas maneras imprescindibles dentro del proceso sucesivo del legado anterior inmediato. Bacarisse, Doménchina, Bastera, «Alonso Quesada», Morales, constituirían una primera nómina de interés. Pero también Enrique de Mesa, y aun Enrique Díez-Canedo y Emilio Carrere, estos dos últimos no incluidos por Diego. La ampliación de temas que respecto al modernismo desarrollaron, y hasta la ironía que apunta a menudo

estilizando las formas de aquél, es cuestión que ilustra también Antonio Espina, con *Umbrales*, de 1918. El primer quiebro, las primeras señales de cambio que sobre lo anterior manifiestan estos poetas revelan todavía una deuda de la que no se han desprendido. Se trata, claro está, de un umbral con plurales perspectivas.

APUNTES BIOGRAFICOS

Y entre las perspectivas nuevas, entre las voces que intentan una modulación original y emancipada de los moldes heredados, la de José Moreno Villa merece atención especial. Nacido en Málaga en 1887, su vocación poética se afirma en los años 1913, 1914, 1915 y 1918 con cuatro publicaciones: *Garba*, *El Pasajero*, *Luchas de Pena y Alegría* y *Evoluciones*. De su autobiografía *Vida en claro*, de los ensayos recogidos en *Los autores como actores* y de su libro poético *Jacinta la Pelirroja* se han hecho reimpresiones en los años recientes (2). Estudiante en la Universidad de Freiburg im Breisgau de 1904 a 1908, el romanticismo alemán y algún

(1) GERARDO DIEGO: *Poesía española contemporánea*, Taurus, Madrid, 1959. (Nueva edición completa de los volúmenes publicados por Signo, Madrid, años 1932 y 1934.)

(2) *Vida en claro (Autobiografía)*, 1.^a reimpresión Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976. *Los autores como actores*, 1.^a reimpresión Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976.

Jacinta la Pelirroja (Poema en poemas y dibujos; segundo suplemento de la revista *Litoral*), Málaga, 1929. Reproducción fantástica de la primera en Ediciones Turner, Madrid, 1977.



MARIANO BO

preexpresionista, como Alfred Mombert, le influyeron, refractando en sus poemas un aura especulativa de ensimismada subjetividad, cuyo reflejo se advierte sobre todo en la sección «En la selva fervorosa» de *El Pasajero*. Junto a esta vertiente reflexiva, casi filosófica, se dan también canciones delicadas de impecable dibujo, cuyas mejores muestras advertimos en las páginas finales de *Colección* (1924). La nota expresiva de las canciones es aquella que le emparenta con los nuevos poetas y que destaca precisamente Luis Cernuda (3). En el umbral justo de la poesía contemporánea, Moreno Villa supone un punto de referencia fundamental. He aquí la semblanza biográfica que esquematizó para la *Antología* de Gerardo Diego; a seguido de su primera juventud, y habiendo renunciado ya al comercio de vinos para el que le destinaba la familia:

Varié de estudios Hice la carrera de Historia en la Central Trabajé en la Sección de Bellas Artes y Arqueología del Centro de Estudios Históricos. Desde 1913 empecé a publicar libros de versos y artículos. Trabajé en la Editorial Saturnino Calleja desde 1916 a 1921. Este año gané unas oposiciones y fui destinado, como bibliotecario, al Instituto Jovellanos, de Gijón. El año que estuve en ese puesto lo aproveché para hacer el Catálogo de Dibujos que legaron Jovellanos y Ceán. En 1922 volví a Madrid, y he sido bibliotecario en la Facultad de Farmacia hasta 1931. En este año fui nombrado director del Archivo de Palacio. En 1927 hice mi viaje a Norteamérica, que produjo el librito titulado Pruebas de Nueva York. He viajado por Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza e Italia. Conozco pueblos de todas las regiones de España.

Mis actividades han sido varias: conferencias, artículos periodísticos, cuadros, poemas, comedias, y las de mi profesión oficial. Estuve al frente de la revista Arquitectura desde 1927 hasta 1933.

.../ En el verano de 1933 fui enviado a Buenos Aires por la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado para dar conferencias con motivo de la Exposición del Libro Español.

Comienzo a pintar en 1924, exponiendo ese año mis primeros cuadros en la exposición llamada de los «Ibéricos», celebrada en Madrid /...

No he conseguido ver en escena ninguna de mis comedias.

Mi colaboración más asidua ha sido en la revista España y en El Sol (4).

(3) En *Prosa completa*, Barral editores, Barcelona, 1975, páginas 401-402.

(4) En *Poesía española contemporánea*, *ibid.*, páginas 228-229.

Durante la República siguió publicando e hizo famosa una serie de artículos que iban apareciendo en *El Sol* bajo el epígrafe «Pobrería y Locura» (año 1935) (5). Estalla la guerra civil, Moreno Villa es comisionado diplomáticamente para Estados Unidos y se establece en Méjico en el último tercio de 1937, enviado también por la República. Pero el período de un par de años que a lo sumo calculaba el poeta se transformará en la etapa final de su existencia. Casará con la viuda de Jenaro Estrada, cumplidos ya sus cincuenta años, tendrá un hijo, y en el *Nuevo Continente* publicará y asumirá el sentido sucesivo de su obra. Muere Moreno Villa en la ciudad de Méjico el 25 de abril de 1955. El propósito de apuntar precisamente algunas notas de su etapa mejicana, y matizar el panorama conjunto de su obra, es el que mueve las siguientes líneas.

RASGOS GENERALES DE UNA POÉTICA

Con los ecos inevitables de una imaginaria modernista aún latente, la primera etapa poética de Moreno Villa es ilustrativa de un modernismo/noventayochismo diluido y resistente a aquellos fulgores. Análogamente a como le define Jorge Guillén («Pepe Moreno: el andaluz con sordina») (6), su obra refleja asimismo una Andalucía con sordina. Ahí radica su separación natural que, al contacto de la cultura, se irá acentuando con respecto a los moldes

(5) Con igual título fueron recogidos por el autor y publicados por Editorial Leyenda, S. A., Méjico, 1945.

(6) En carta a quien esto escribe, de 11 de febrero de 1979.

teóricos de las escuelas sucesivas o encontradas. Reacio a ellas, Moreno Villa navega solo y, en esa brega, no siempre le acompañará la sensación íntima ni, mucho menos, el reconocimiento circundante del acierto conseguido a través de los poemas. Pero su vocación, su existencia misma, prevalece. Con la poesía y gracias a ella. La refracción constante del vivir y del aliento poético —orteguianamente en su caso un binomio casi extremado de circunstancias y hombre— se dan en una simbiosis ejemplar.

Los primeros libros de su producción cubren los años de 1913 a 1924, de *Garba* a *Colección*. Este es a la vez un punto de inflexión hacia formas nuevas y afín en algunos aspectos al rumbo que se advierte en la poesía de los años veinte. Pero una segunda etapa no se declara abiertamente hasta *Jacinta la Pelirroja* (1929), y llega a *Salón sin muros* (1936) y sus «Romances de la Guerra Civil». Finalmente, los poemas escritos en Méjico significarían una redoblada vuelta del escritor a sí mismo, enfrentado vitalmente a dos hechos decisivos: de una parte, al destierro (que Vicente Llorens comentó como asunción de la existencia en una dimensión nueva y compartida por muchos y excelentes poetas) (7) y, de otra, al hijo (cuya dimensión concreta de plenitud personal se eleva a categoría significativa de un legado que se transmite más allá del yo). El hijo iluminaría el sentido de que la palabra prevalece continuada en otros y por ello trasciende al hecho de la mera prolongación personal en su doméstico egoísmo:

El misterio del mundo es unidad y se concentra en una sola y luminosa palabra, que lo contiene todo: Niño. (No es un niño abstracto, vana alegoría, sino un niño de verdad—un Niño de Verdad— en el que Moreno Villa, con cierta sacrilega religiosidad, identifica a su hijo con el Hijo del Hombre.) En la gran noche amenazante, poblada de palabras violentas y enconadas, la palabra Niño es lo único secretamente fértil, la palabra del principio y del fin, de la Reconciliación (8).

Tal vez podría caracterizarse la última etapa de Moreno Villa como aquella constituida por la transformación en un principio: otra vida y, por ella, el hecho relativamente estabilizador de que el drama personal (y colectivo) pueda no ser sino un paréntesis en una visión histórica, por poética, dictada por la esperanza e inasequible a la rendición.

Es revelador que precisamente Octavio Paz sea el certero descubridor de la vena profunda que discurre por la poesía última de Moreno Villa. La elevación del hijo a mito (a la verdad del mito sentido a la altura del hombre) supone

(7) VICENTE LLORENS: «Literatura, Historia, Política», *Revista de Occidente*, Madrid, 1967, pág. 27.

(8) OCTAVIO PAZ: «Absurdo y misterio», en *Cuadernos Americanos*, Méjico, septiembre-octubre 1942, pág. 238.

la vuelta a ciertas verdades elementales y la fidelidad a una poesía más atenta a ser foco de resonancias existenciales que a remedar los virtuosismos técnicos del momento. Vigía excepcional del devenir literario, Paz viene a decir que es el ansia de descubrimiento lo que verifica al poeta:

... la poesía continúa manando, más silenciosa que nunca, más doblada en sí misma, más secreta que nunca, del alma de unos cuantos poetas. (Ni más ni menos que en cualquier otra época: los de siempre.) Uno de éstos es José Moreno Villa, hormiga y pájaro, alado minero... El mundo es absurdo y misterioso, y quizá más absurdo que misterioso. El desfile de pájaros, sensaciones, rayos, ángeles, amores, lluvias, adoquines, músicas, leyes, telegramas, refleja el absurdo incoherente del mundo. Absurdo del que no está excluida la monotonía, como no lo está de los diccionarios y de los catálogos. Ante esta monótona incoherencia el poeta se asombra un poco, se burla levemente y se resigna. Enumera las partes que componen la maquinaria, subraya su locura y se encoge de hombros. El asombro ha sido sustituido por la comprensión inteligente y desdeñosa. No hay otra respuesta a este mundo de preceptos y sillones (9).

La personalidad del poeta, y a partir básicamente de sus presupuestos vitales, define las características de su producción. De ahí que la vertiente experimental de Moreno Villa haya que entenderla como la respuesta insoslayable a las exigencias del momento y como el eco también de su circunstancia subjetiva. El reconocimiento de estos rasgos invita a matizar le-

(9) OCTAVIO PAZ: *Ibid.*, págs. 236-237.

vemente las etapas que se aducen a propósito de esta poesía. Para José Francisco Cirre habría, según la precisa referencia de José Luis Cano, tres:

... en un primer período, de 1913 —fecha de su primer libro, *Garba*— a 1920 —arranque de la generación del 27—, es visible la influencia del 98 —espíritu y forma—; en la segunda fase, de 1920 a 1936, la poesía de Moreno evoluciona hacia el vanguardismo, por usar un término de época, y aparece inserta, o al menos fluyendo paralelamente, a la gran corriente poética de la generación del 27, de cuyo surrealismo se contagia; finalmente, en un tercer período, de 1936 hasta su muerte, sus poemas "respiran un hábito impregnado del sentimiento de nostalgia y soledad. Se apegan al trascendentalismo y aparecen, en conjunto, más ligados con los del primero que con los del segundo período". Es curioso comparar los tres períodos fijados por Cirre con las tres fases o etapas que señala Cernuda en la poesía de Moreno: primera, posmodernismo con notas folklóricas; segunda, superrealismo, y tercera, fusión de las corrientes primeras con las experiencias últimas (10).

Aun manteniendo ese triángulo, dentro del cual, en definitiva, opera toda la poética moreniana (hay rasgos de curiosa «estridencia» ya en su modernismo primero), aportaríamos alguna que otra reserva, sobre todo respecto a los libros pertenecientes a la primera etapa.

PRIMER MOVIMIENTO

Si *Colección* es contemporáneo de los títulos significativos de la generación del 27, no por ello deja de prolongar el tono de libros anteriores, desde *Garba*, aunque lo haga con una maestría formal superior a la habitual en Moreno Villa hasta entonces. Pero un cambio significativo no es aún manifiesto. *Colección* está presidido por la dedicatoria «A la tierra que me sostiene y me lanza Castilla», lo que es un eco unamuniano y, a la vez, confirmación de sus investigaciones artísticas por templos y pueblecitos castellanos: destilación lírica de una experiencia que, por las mismas fechas y en prosa, reflejan varios artículos aparecidos en la revista *España* (11). De la última sección

(10) JOSÉ LUIS CANO: *La poesía de la generación del 27*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1970, págs. 44-45. (Como se demuestra en este libro las relaciones de Moreno Villa con la generación fueron reiteradas. Cano es tal vez el crítico que mejor ha aludido, y con frecuencia, el autor de *Jacinta la Pelirroja*.)

(11) Por ejemplo, «La catedral de León», «Por el mundo gótico. La manifestación satírica», «Por el mundo gótico. Divagaciones sobre la pintura», números 88, 92 y 97 respectivamente, aparecidos en 1916. (Hasta 1924, precisamente, Moreno Villa siguió publicando en la revista *España*.)

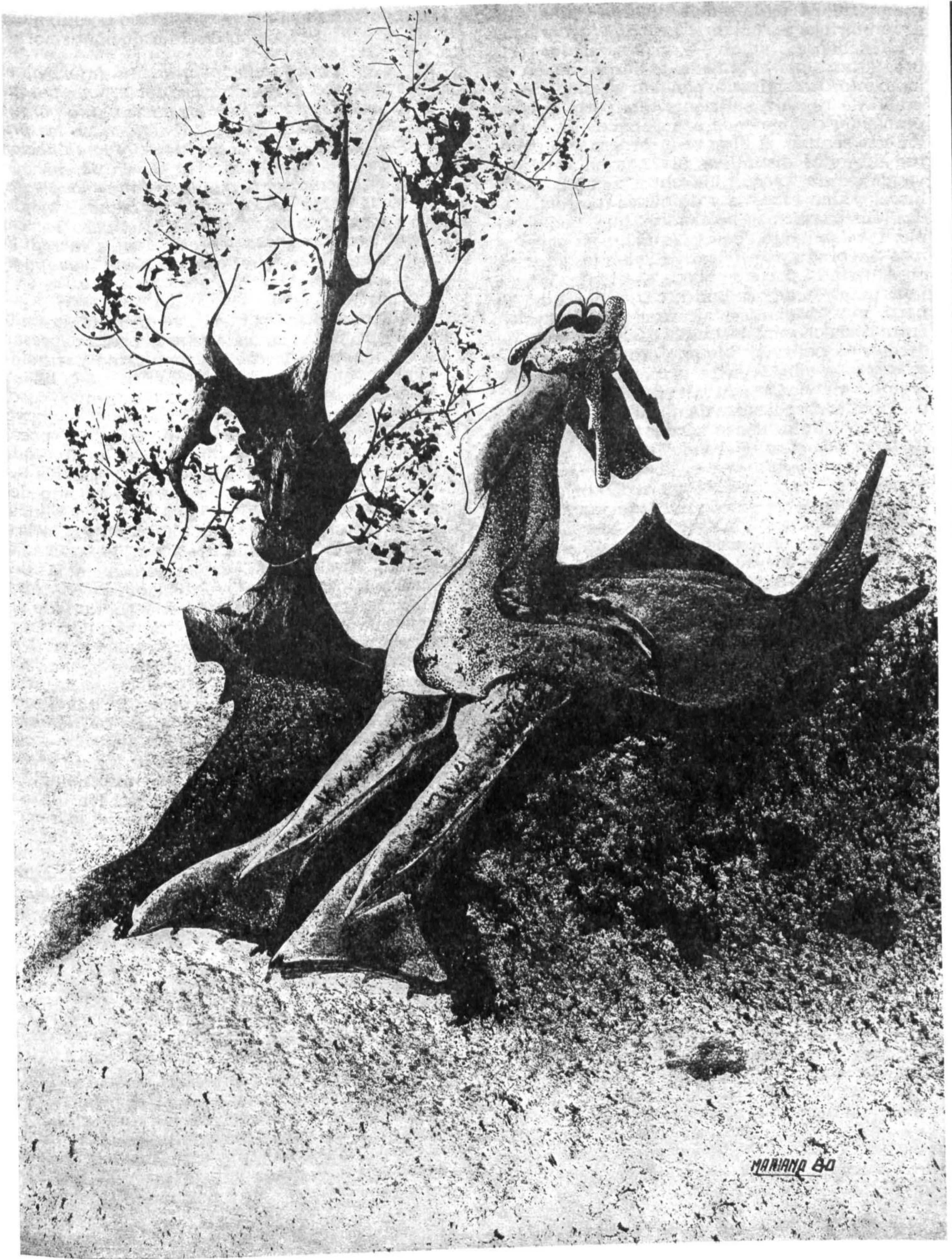
de *Garba*, «Espigas negras», a poemas como «Estampas del aire» y «Canciones» de *Colección*, fluye una vena complementaria de los primeros descubrimientos, más acendrada y mejor resuelta. La voz se perfila y decanta al dibujo suficiente para dar la imagen estricta:

*El recio capote
negro, convulsivo,
hacia en el aire
la mueca del frío.*

Referente al guardia civil —tema que aparece ya en *Garba*—, el laconismo visual aquí logrado mediante una precisa sinécdoque supone un logro y la consecución de un proceso hasta entonces más divagado. Por ello el libro aparece como un fin de etapa, el dominio de la voz propia y el paso posible hacia otra etapa. Pero redondea cumplidamente, sobre todo, el primer movimiento de esta poesía: situar, ante la realidad, una sensibilidad despierta y capaz de resolverse en una sabia elipsis descriptiva.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Un segundo movimiento emerge, claro y definido, con *Jacinta la Pelirroja*. Hoy casi parece inevitable que se publicara en los suplementos de la revista *Litoral*. La existencia del poeta ha sufrido la relación amorosa con una estudiante americana, complicada con un viaje a Nueva York, para concluir en un fracaso. Pero queda el libro. Que el dolor sellara la relación no es obstáculo para que *Jacinta la Pelirroja* mantenga unas dosis de salud literaria admirables. Por edad de autor, sorprende la lozanía tensa del libro, pero aún es más significativo que desde la perspectiva presente ese título constituya un punto de referencia de la eclosión del 27. Si



MARIANO BAU

como atinadamente señala Ricardo Gullón (12) es preferible la palabra grupo a generación —refiriéndose a autores—, más revelador sería preguntarse por el puñado de libros que, en un momento determinado, señalan y agudizan el grado de ruptura suficiente que permite comprobar un cambio en el panorama de las letras. En este sentido, el libro se incorpora con plenitud de notas distintivas al 27, a su vertiente vanguardista encontrada entre algunas notas líricas y una rebeldía y desnudez más declaradas, sin patetismos balsámicos que, por ejemplo, revelan tanto *Jacinta la Pelirroja* como el más celebrado y significativo *Sobre los ángeles*, de Alberti. El poeta se aboca a desentrañar, en tales casos, su descendimiento a los abismos. Alberti, más dramático, alcanza una dimensión entre cósmica y misteriosa de su experiencia de desolación personal. Moreno, arriesgadamente, se asoma a ella, registra la aventura y decide seguir viviendo. Brinda la experiencia del frustrado idilio a sabiendas de que, al fin y al cabo, no muy distintos deben ser los casos de tantos tristanes como en el mundo han sido. Si como dice Paz, *el mundo es más absurdo que misterioso* —y la conciencia del absurdo por encima de la del misterio parece nota pronunciada de lo contemporáneo—, la poética de Moreno Villa se situaría en un ámbito vanguardista iconoclasta comparable al de otros textos de ruptura: *Sobre los Angeles, Poeta en Nueva York*, de García Lorca, o *Un río un amor*, de Luis Cernuda. Mil novecientos veintinueve, la fecha de *Jacinta la Pelirroja*, tiene que ver con todos esos títulos tanto por la fecha como por la gestación de algunas composiciones en el caso de Lorca. (*Un río un amor* estaba inédito). Prescindiendo de la convergencia temporal, siempre reveladora, lo cierto es que precisamente Jacinta constituye el punto de partida de un se-

(12) RICARDO GULLÓN: *La invención del 98 y otros ensayos*, Editorial Gredos, Madrid, 1969, pág. 127.

gundo Moreno Villa para Vittorio Bodini, quien se refiere al caso con cierto esquematismo:

... el segundo, el que nos interesa, es hijo de la generación del 27, no porque imite a algunos de los poetas, sino porque al contacto con ella, abandonadas las brillantes tramas decorativas, la imaginación se le seca y encuentra en un descarnado intelectualismo, que le era más congénito, las líneas de fuerza de un blanco y negro mental, y en él, el escape, el paso secreto "entre seriedad e ironía, entre incredulidad y fe" que claroscurecen sus páginas (13).

Sólo con recordar que se requiere tanta imaginación, y más cuidado registro, para expresar un descarnado intelectualismo como para sintonizar con la brillantez decorativa, las líneas de Bodini resultan atinadas. En cualquier caso, importa destacar la significación que atribuye al libro y su frescura documental de época, menos literatizada (y tanto más singular por ello en su articulación figurativa) que en los poemas «a miss X, enterrada en el viento del oeste», de Alberti, o «Far West», de Salinas, como casos paralelos que apunta el propio Bodini. Pero no hay que descuidar la secuencia formal. En *Colección*, «las brillantes tramas decorativas» se habían rectificado ya con clara autonomía respecto al modernismo, aunque siguieran latentes los temas. Bodini liquida la segunda etapa con cierto apresuramiento, y descuida la significación de los libros siguientes. Pues también *Carambas, Puentes que no acaban* y *Salón sin muros* son ejemplo de una manera reveladora del absurdo que —refiriéndolo con mayor serenidad al período mejicano— comenta con exactitud Octavio Paz. Casi parece darse una anticipación de los antipoemas de Nicanor Parra. Hay una mayor escisión última en Moreno, un tono más bronco y, desde luego, por la especie de religiosidad laica que le caracterizó, una tendencia al exabrupto y a la blasfemia en cuyo pathos latente aflora siempre la protesta ante un mundo que ofrece y nunca cumple (14). Como dice en *Salón sin muros*, al final del poema «Mentira», ocurre que hay

Días, en fin, de suprema verdad.
Porque la mentira es el sustento de la existencia.

TERCER MOVIMIENTO

La etapa mejicana remansa la tensión y ahonda la melancolía recurrente en el primer movimiento. Pero la «fusión de las corrientes primeras con las experiencias últimas» (Cernuda) supone una formulación algo sumaria de sus características. Se da la proyección de algunas

(13) VITTORIO BODINI: *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets editores, Barcelona, 1971, págs. 93-94.

(14) Último verso del poema «A mi hijo», de *Puerta severa*.

constantes temáticas iniciales, por ejemplo la idea de selva, menos fervorosa ahora, más entrecavada de experiencias y distancia. Cirre insiste en que los poemas mejicanos enlazan mejor con el primer período que con el segundo. Mejor sería decir que en la última etapa, en ese movimiento final de recuento y balance, la experiencia conjunta surge tamizada por una más acusada tendencia al equilibrio, una de las quimeras verdaderamente imposibles del andaluz Moreno Villa. Junto a ello, el impulso decisivo que no es de retorno, sino de promesa, el ya comentado tema del hijo. La comprobación de la esperanza en medio de la liquidación que todo exilio supone conduce a un campo nuevo, a un espacio que desde el yo personal se abre al futuro. Lo que implica un replanteamiento, pues si bien había acariciado siempre Moreno Villa la idea del hijo, nunca se había hecho realidad su ensueño. De modo que ahora se trata de argumentar esa realidad, no de sublimarla sólo líricamente. Y el tono discursivo de *Puerta severa* (1941) y *La noche del verbo* (1942) es la respuesta, y la novedad, en su proceso creador. La cercanía confidencial había apuntado ya en *El pasajero*, pero más especulativa y con tendencia a la abstracción, que peligrosamente se acentuaría en *Luchas de Pena y Alegría*. Ahora destaca un tono sereno y de elegante dimensión expresiva, pausado y cortés. (Carente asimismo de la bronquedad del segundo movimiento y, por lo mismo, sin su desnudez fundamental). Como documento vivo del poeta en su aventura intransferible, los libros de *Jacinta a Salón sin muros* son aquellos que presentan el mayor interés. Pero como reflejo de una existencia, el tercer movimiento sabe acoger las etapas anteriores y apostar por un principio—personal y a la vez ajeno, el hijo—que sitúa a esta poesía una vez más en su constante orientación a nuevas exploraciones. Desde el comienzo, lo mejor de Moreno Villa había consistido en ese ánimo asediador de nuevas vías, más que en la conformación eufónica de los poemas. Juan Ramón Jiménez ya destacó lo insólito de su voz, dentro de una corriente al cabo pensativa:

... lo que han hecho los primeros poetas españoles contemporáneos es elevar ... volver la poesía española a lo universal (lo universal, no lo internacional de los siglos XVIII y XIX) que ha llegado ahora desde su regazo de estos dos siglos y mediante una concepción lírica bellamente metafísica.

José Moreno Villa:

Rocío, tú no eres el de ayer, eres otro... (15).

UNA POESÍA EN TRES MOVIMIENTOS

La línea vital de esta poesía es la directriz que señala dónde anclan sus inflexiones. En los

(15) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Estética y ética estética*, Editorial Aguilar, Madrid, 1967, pág. 156.

cambios del curso existencial, la resonancia solidaria de las palabras marcará el rumbo. Y así, un primer movimiento abarca desde *Garba a Colección*. Asedio de formas y estilización expresiva de lo descriptivo. Buceo interior en *El pasajero* y, de modo expreso, «En la selva fervorosa». Progresivamente mejora la musicalidad y se hacen más frecuentes los versos de arte menor, y más conseguidos. También, respecto a los escasos sonetos de Moreno, mejoran los de *Colección*. Es éste un libro más sutil y aun materialmente adelgazado que *Garba*, y en él se resuelven las metáforas con una felicidad expresiva hasta entonces un tanto laboriosa o tendente a la abstracción subrayada discursivamente por el alejandrino divagado de «En la selva fervorosa».

El segundo movimiento arranca de lo existencial directo, con *Jacinta la Pelirroja*. Luego, un desasosiego inseparable del curso histórico se manifiesta irruptivamente con las *Carambas*, que se hacen «talludas» (más largas y deshilachadas) en el tercero de los tres cuadernillos donde las publicó y devienen «Carambucos» al final de *Puentes que no acaban*. El versolibrismo desborda una voz que parece absolutamente actual. Las corrientes de la historia y de la sensibilidad circulan encontradas y revueltas. Con los «Romances de la guerra civil» la sobriedad se impone y eleva su tono bajo el dictado testimonial, que evita los patetismos elegíacos.

Finalmente, la producción en Méjico. El aliento sostenido pese a todo, la dimensión reflexiva que se acrecienta y el descubrimiento, en *La noche del verbo*, de

... la pequeña y secreta palabra nocturna / que / permanecerá: porque encarna la identidad del hombre, su permanencia y su unidad ... Con una sola palabra, el poeta ha contestado a la muda pregunta y el misterio se le ha revelado. No es extraño que esta revelación haya sido revelación de palabras, porque la poesía no es otra cosa que palabras. Pero no palabras hermosas y sonoras, como piensa el retórico, ni dictadas por sueño o pereza, como



otros quisieran, sino palabras significativas, nacidas entre sueño y razón (16).

Esa palabra «del principio y del fin. La de la Reconciliación» designa la estrella orientadora de una navegación borrascosa que espera la calma. Signo hacia el futuro, el Niño es también la custodia del paraíso, tal vez idealizado, que se fue. Puente de unidad que cubre, por tanto, la curva vital desde el ayer hacia un retorno que es sólo ilusión. Y realidad: en el otro. Los poemas finales de Moreno Villa, que en su núcleo expresivo culminan (con preciosas ediciones que preparó Francisco Giner de los Ríos, también poeta) en *Puerta severa* y *La noche del verbo*, son además el destello inacabado de la interinidad del poeta (sensación personal que confiesa a menudo en su autobiografía), disponible siempre a las gracias y golpes de la existencia. Ya en la última década de su vida, confesaba el autor:

Recientemente, Luis Cernuda, acusándome recibo de mi primera Antología poéti-

(16) OCTAVIO PAZ: *Ibid.*, págs. 238-239.

ca —llamémosle grande por abarcar casi toda mi obra—, me escribe lo siguiente:

"He estado leyendo la primera sección de su libro (—que cronológicamente es la última—) y ahora veo mejor que antes una características de usted, de su persona y de su trabajo que antes no veía... Y es cierta forma irónica de la heroicidad: echarse las penas auestas y decirse: adelante, que no son tan pesadas como cuentan, y aún puedo yo con más" (17).

No otra es la imagen continuada de José Moreno Villa, en las sucesivas fases de la *vivacidad* que le caracterizó y que recordaba, con motivo de su muerte, Octavio Paz (18). Invitación a prevalecer antes que a sufrir, y a vivir en vilo dentro de ese precario equilibrio—el único seguro para el poeta— que procuran las palabras siempre verdaderas.

(17) Moreno Villa a Trigueros de León en entrevista aparecida en *El Nacional*, Méjico, 13 de abril de 1952.

(18) OCTAVIO PAZ: «Vivacidad de José Moreno Villa», en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 15 de mayo de 1955.

ANTOLOGIA MINIMA DE HOMENAJE A JOSE MORENO VILLA

La versión de los poemas corresponde a la que dio José Moreno Villa en 1949 para su antología *La música que llevaba*. (No hay variantes, por supuesto, cuando no incluyó en *La música que llevaba* alguno de los poemas que seleccionamos.) Aparte de un criterio de calidad, nos guía en esta selección-muestra el propósito de ofrecer el perfil humano del poeta.

EL FUEGO (1)

El fuego es cosa celeste,
y cuando se va, la tierra
no es nada, desaparece.

5 Da la tierra buenos frutos,
agua, comida y albergue;
pero no es el fuego planta
que por la campiña crece.

Lo tenemos de prestado.
El fuego es cosa celeste.

(1) «El fuego». 5 agua, centeno y albergue, 17 leve... (Garba, págs. 32-33).

10 Cuando venga a ti, será
mañana triunfal y alegre
dentro del alma. Con mimo,
con mil zalemas reténle,
pues de otro modo se irá,

15 que el fuego es cosa celeste,
desconocida, enigmática,
fugaz, como el aire, leve.

DOLOROSA (2)

Un camarín tenebroso.
Dos ramitos de azahar
—tela y talco— te acompañan
Virgen de la Soledad.

5 Una luz de mariposa
pone un horrible fulgor
en las cejas y los labios
de la imagen del dolor.

(2) «Dolorosa», 2 ¡Dos 3 acompañan, 4 Soledad! 7 y la boca, 10 funeral, 11 ¡ay!, 12 cristal, 15 boca (Garba, págs. 92-93).



- 10 Una imagen con un manto
de velludo funeral;
ay, una imagen que llora
gotas de limpio cristal
- y tiene oblicuas las cejas,
estirada la nariz,
15 desencajada la boca
y contrahecho el perfil.
- y siete enormes puñales
perforando el corazón,
hincados por aquel mismo
20 pueblo de la compasión.

EN LA SERRANIA (3)

Era la noche cálida, de profunda emoción.
La campiña sonora, envuelta en luz de
[plata,
medía un descendiente de aquella horda
[pirata
que en tiempos legendarios viniera de
[Sidón.

- 5 En su jaca moruna va el cañi trapalón,
que la gente del campo miedosamente
acata,
contemplando la tierra que a sus pies se di-
[lata;
y como un rey se nutre de su satisfac-
ción.

Pero en esto, los brazos de la yegua
[bravía

- 10 se empotran en el suelo; recula, se desvía
y como un rayo ataja la sementera bruna,
que sus grandes pupilas vieron cómo la
[luna
brillaba, con destellos de macilento sol,
en los perseguidores tricornios de charol.

(De *Garba*, 1913.)

(De *El pasajero*, 1914.)

VIII (4)

Rocío, llanto virgen de no sé qué pupilas,
restañador nocturno de mis largas he-
[ridas,

las mariposas llevan un polvillo de oro,
tú guardas igualmente un elixir glorioso

(3) «En la serranía. (En *Garba*, «Lo da la serranía, págs. 96-97), 2 [...] bajo una luz de plata, 4 Sidón... 5 En su yegua rifeña va en acecho el león. 6 que la gente rural reverencia y acaba, 7 contemplando el dominio [...] dilata, 9 [...] jaca bravía, 11 bruna... 13 brillaba [...] sol, 14 sobre los enemigos.

(4) De los veinticinco cantos que componían «En la selva fervorosa» (en *El pasajero*, 1914), Moreno Villa eliminó los enumerados allí IV, V, XI, XVI, XIX y XXIII. (Este era el X, *El pasajero*, págs. 51-52). 2 acres heridas; 11, ¡Oh, llanto milagroso!, 12 sonoro, 13 irisa, 17 ¡Oh [...] oh [...] corol!, 18 ¡Oh [...] selva! Los 19 sumisos [...] bridas, 20 decidme:

(Moreno Villa tendió a eliminar puntos suspensivos y signos de exclamación, en líneas generales, al revisar su producción para *La música que llevaba*.)

- 5 que me hace amar la vida.
Llanto, ¿dónde estarán los ojos que te
[envían?

Rocío, tú no eres el de ayer, eres otro.
El rocío no cura los hachazos tan hondos.

- 10 ¿Qué has puesto en mis heridas?
Has puesto, sí, el cariño de sus dueñas pu-
[pilas.

Ese es todo el misterio, oh llanto mila-
[groso;
y por mi corazón fluye un río sonoro;

y mi alma se irisa,
y el anhelo llamea de nuevo en las he-
[ridas.

- 15 Pero este anhelo tiene un sabor más hu-
[mano,
con picor de claveles y dulzuras de nardo.

Oh, endecha de la carne, oh, clamores en
[coro,
oh, cuerna melancólica de la selva, los
[potros

siempre sumisos, rompen las tiránicas
[bridas;

- 20 decidme, ¿de qué rama pende la fruta viva?

(De *El pasajero*, 1914.)

XIII (5)

Era el júbilo del alba.
Voz sencilla, frente clara.
Nunca perdió la sonrisa,
nunca ganó la esperanza.

(5) Perteneciente a *Evoluciones* (Libro III, «Epitafios»), Moreno Villa pasó a *Colección* los poemas de dicho libro que incluyó en *La música que llevaba*. El título, en «Epitafios» (pág. 190) rezaba: «ERA»...

1 alba, 2 voz [...] clara, 3 nunca.

RITMO ROTO (6)

- He perdido el ritmo
y sólo veo fealdad:
deshechas las arquitecturas,
los colores, sin separar,
5 las palabras, vasos
rotos, que cortan la verdad.
- He perdido el ritmo
y sólo veo mi maldad.
No entiendo mis palabras viejas
ni tampoco lo que es suspirar.
10 El bien se quebró en mi alma
y no lo pegaré jamás.
- ¿Son los años acaso?, díme.
Yo me entregué a meditar,
y es posible que se deforme
el mundo con el pensar.
15 Díme, díme, ¿dónde hallo el ritmo
de dulce y hondo compás?
- ¿En el mundo de las personas?
¿En la selva montaraz?
¿En el río, en el cielo? ¿En dónde?
20 Dios me pudiera mandar
un afinador competente
para este armonio que anda mal,
- 25 que decae, disuena y chilla
y es la avellana de mi mal.

(De *Evoluciones*, 1918.)

ESTAMPAS DEL AIRE (7)

- El chopo desnudo,
sobre el cielo minio
de la tarde fría,
estaba torcido.
- 5 El agua del cauce
no tenía brillo;
era cinta mate,
con pandos y rizos.
- 10 Tres nubes rayaban
con paralelismo
el livor celeste.
Lo demás, barrido.
- 15 Sólo, en la llanura
grande, pequeñito
un guardia civil
estaba en aviso.
- 20 El recio capote
negro, convulsivo,
hacía en el aire
la mueca del frío.

(6) Perteneciente a *Evoluciones* (Libro IV, «Labor breve y paralela»), págs. 214-215.

3 arquitecturas, 4 colores separar, 13 años? ¡Díme!
14 Yo sólo supe meditar, 15 y acaso, acaso se, 17 ¡Díme!
¿Dónde 23 un afinador, de su cielo, 245 [...] mal, 25 [...] chilla, 26 y es,

(7) Tres composiciones integraban «Estampas del aire». Esta es la segunda (*Colección*, págs. 70-71) que pasó en *La música que llevaba* al núm. I (Moreno Villa eliminó la III en la antología).

2 [...] nimio, 9 rayaban, 10 paralelismo, 14 pequeñito.

CUADRO DE OTRA VIDA (8)

Anduvimos sin tregua la noche de plenilunio.
Nos ladraban los perros en los claros cortijos,
y en las charcas brillantes, el sapo taciturno
daba la soledad a intervalos precisos.

De vez en cuando, un arriero que cantaba;
una estrella silbando su luz por las esferas,
unos guardias civiles de frente charolada
o un tropel de caballos con una diligencia.

Las pencas del camino alargaron sus frutas.
La vid tendió su brazo lánguido en nuestra busca.
Y el fresal repartía su invitación de aroma.

Recuerdo aquella noche blanca de Andalucía,
como perteneciendo a una secreta vida,
sin soles y sin lucha, completamente sorda.

SENSACIONES (9)

- Subo a la torre.
Y voy mirando
el divertido
y justo garabato
5 que repiten mis piernas
en el espacio.

(8) No está en *La música que llevaba*. (El primer terceto muestra aún la proyección modernista.) En *Colección*, pág. 82.)

(9) (El título, en *Colección* era «Muecas», págs. 62-63.) 2 me paro, 3 a ver el divertido, 9 [...] el grotesco.

Subí a la torre
Me paro
a sentir lo grotesco
10 del encaramado.

Bajé de la torre.
Me paro;
porque las piedras.
15 porque los muros altos,
porque las esquinas,
porque el aire apagado,
porque...
ya no vivo
ni arriba, ni en medio, ni abajo.

CANCIONES (10)

A la orilla del mar sagrado
vine sin compañía.
Las olas van, las olas vienen
y mis penas siguen clavadas.

De la orilla del mar me voy
sin compañía.
¿Adónde fuiste mi marinero,
con tu barca?

A la orilla del mar sagrado
no vengo mañana.
Traspasaré los altos montes
sin compañía.

No veré más este desierto
azul y plata,
donde solía el marinero
abrir sus alas.

(11)

Gris y morado
es mi verde olivar;
blanca mi casa
y azul mi mar.

5 Cuando tú vengas,
no me vas a encontrar;
yo seré un pájaro
del verde olivar.

10 Cuando tú vengas,
no me vas a encontrar;
yo seré una llama
roja del hogar.

15 Cuando tú vengas,
no me vas a encontrar;
yo seré una estrella
encima del mar.

(10) Bajo el título «Canciones», incluyó Moreno Villa X composiciones. Esta era la X (*Colección*, pág. 112) que pasó a ser la III en *La música que llevaba*. (Eliminó cuatro.)

(11) Era la I en *Colección*, pág. 102. La IV, en *La música que llevaba*.
11 seré, 15 seré.

(12)

Entre río y tomillar
mis penas están.
Pero entre tomillos
le conocí
y a la vera del río
le besé.
Entre río y tomillar
mis dichas están.

(De *Colección*, 1924.)

AL PUEBLO SÍ, PERO CONTIGO (13)

Al pueblo, sí, pero contigo, Jacinta.
Bordeando la vía del tren y el río.
Bordeando todas las flores del camino,
bordeando la iglesia,
el castillo,
la nube
y los bellos espíritus.
Bordeando la salud.
Corriendo por la inteligencia al filo.
Manteniendo nuestro corazón de carne
con carne sencilla e instinto.
Ven Jacinta, pelirroja,
copa sin pie, puro equilibrio.
Vamos al pueblo, bordeándolo todo.
El aire, la luz y hasta el concierto divino.

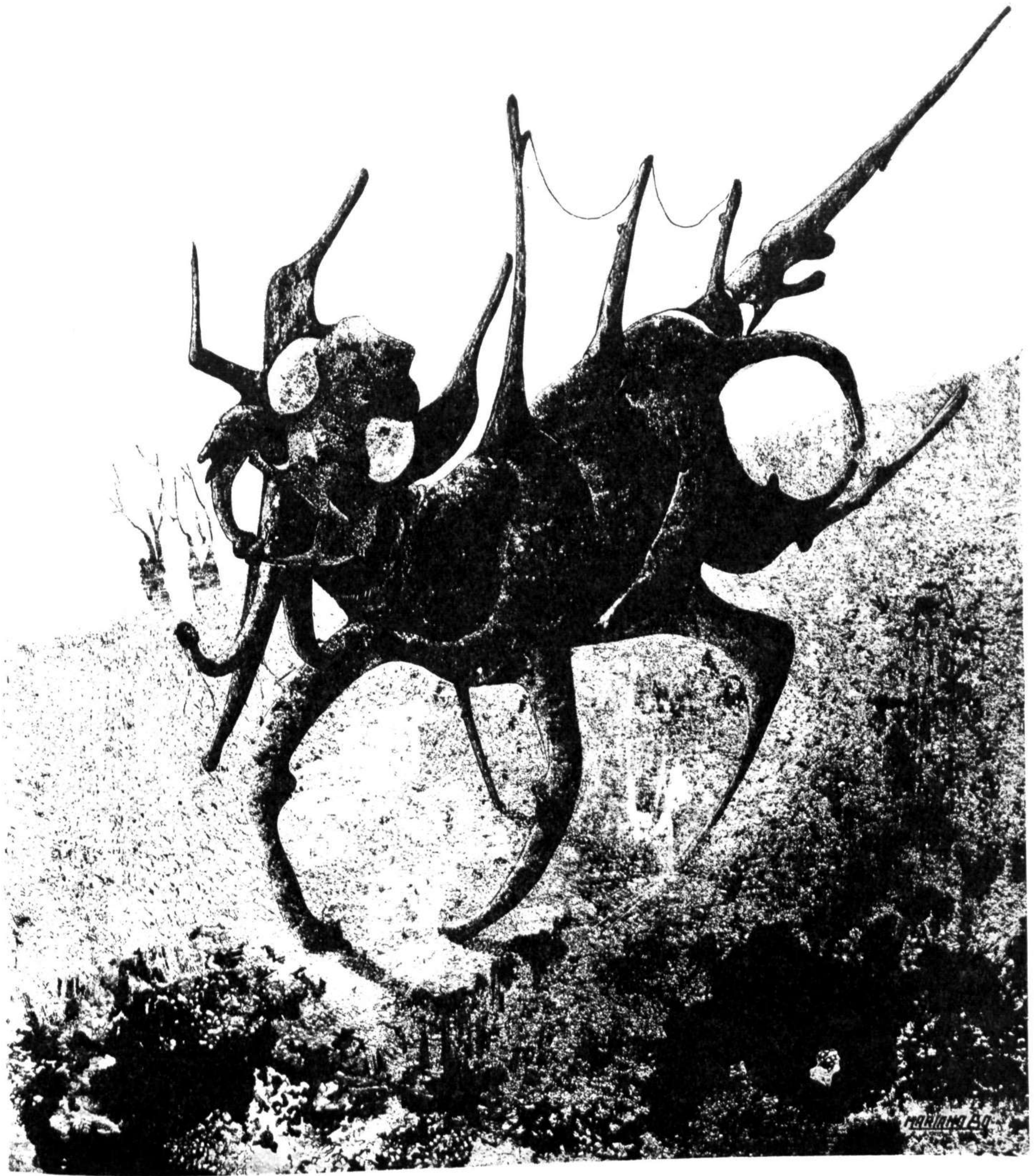
CUADRO CUBISTA (14)

Aquí te pongo guitarra,
en el fondo de las aguas
marinas, cerca de un ancla.
¿Qué más da
5 si aquí no vas a sonar?
Y vas a ser compañera
de mi reloj de pulsera
que tampoco ha de marcar
si es hora de despertar.
10 Vas a existir para siempre
con la cabra sumergida,
la paloma que no vuela
y el bigote del suicida.
Tiéndete bien, entra en forma,
15 sostén tu amarillo pálido
y tu severa caoba;
conserva bien las distancias
o busca la transparencia.
Lo demás no me hace falta.

(De *Jacinta la Pelirroja*, 1929.)

(12) En *Colección* era la IV, pág. 105. No está en *La música que llevaba*.

(14) 14 entra enferma.



VIII (15)

Todo hace pensar que las alondras y las
[violetas
aguardan el regreso de los ojos en blanco.

5 Al subir a la sierra
o al andar por el campo,
miro siempre si debajo de las piedras
o de los jaramagos,
hay un Schubert, un Bécquer, o un Heine
[lagarto.

XIV (16)

5 En la ventana, media luz rendida;
y sobre la corona, la corneja;
y mucho vino y mucho traqueteo;
y mucho sermón entre manoseos;
y encima de los libros, la espada;
y bajo los palacios, la majada;
y mucha historia y muchos museos
y mucha capa y muchísimo chicoleo.

XV (17)

He descubierto en la simetría
la raíz de mucha iniquidad.

Pero están sordos los serenos
y a las dos de la noche es honda la grieta del
[mundo.

¿A quién acudir?

En este pueblo no hay murciélagos,
ni bebedores de limonada,

Por eso los palacios siguen incólumes
y en lo alto de la columna
se abanica la desvergüenza

(De *Carambas*, 1931.)

(15) Esta era la Caramba 44 en la primera de las tres series que en unos pequeños cuadernillos publicó Moreno Villa.

6 o entre, 7 Bécquer o.

(16) Caramba 66 de la segunda serie.

(17) Caramba 85 de la segunda serie.

(En *La música que llevaba*, el poeta enumeró ordenadamente en caracteres latinos la selección de las *Carambas* que, en 1931, iban precedidas de números caprichosos, sin orden.)

¿PARA QUE? (18)

¿Para qué todo esto: sacar esquejes y plan-
[tarlos,
soltar globos al polo, engendrar infelices
[niños,
leer de crímenes—todo es crimen en nove-
[llas, teatros,
cines y gacetas—,

5 aventar los delirios y mecer confianzas?
¿Para qué? ¿Para que la rubia que se di-
[lapida,
el chófer que apuñala en el merendero
y el libro de investigación criminal descu-
[bierto en el Vaticano?

10 ¿Para qué la ceja fruncida y el aspaviento
[del marido,
la horca y la caja de la funeraria locuela?
¿Para qué la metempsicosis, la mosca,
el canuto del recluta y la gota serena?
¿Para qué bendecir, maldecir, estrangular,

15 pavonearse sin sombrero y con junco,
decir a la joven mentiras sobre lo eterno
y sentarse con el whisky en los labios?

¿Para qué la ruta que termina en la selva,
el pájaro que no trae mensaje,

20 la novia que saca polvo de un pozo?
¿Para qué destrenzar y catalogar las ideas
si luego viene el huracán y te arrodillas?
Hay, entonces, toda una claudicación
y tu plumero se empapa de barro.

25 ¿Para qué los cincuenta años de amor
si has de entregar a tu novia un pelele de
[humo?

¿Para qué vencer resistencias inútiles
cuando la lechuza bebe aceite y le va bien?
¿Para qué los pasaportes internacionales

30 si las escaleras no llegan a su debido tiem-
[po?

¿Para qué las gárgolas en agosto
y los tirantes en la bendita melancolía del
[Sahara?

¿Para qué yo, tú, él?

¿Para qué la brisa que orea los cemente-
[rios?

(De *Puentes que no acaban*, 1933.)

MENTIRA (19)

Miente el demonio en la soledad
mientras se escarba el oído con palo santo
y mientes tú y mienten las rocas que le sustentan,
y ese barco que espera llegar a puerto un día.
Mienten como sastres el soberano y el Papa,
el hotelero y el mozo del sliping.

Pero hay días de suprema mentira,
en que los puentes guiñan y el soborno sonrío,
tiemblan las calles de risa satánica
y se ve que todos los ojos humanos quisieran diez
[párpados.

(18) 4 gacetas—23 Hay 24 barro.—

(19) No está en *La música que llevaba*.

Hay días de búho salmantino,
 en que la mentira lleva cola de emperatriz,
 en que las nodrizas se ordeñan cerveza
 y los filósofos descubren el rubor.

Días de cieno amasado con gloria, mantequilla y
 [cemento.
 Días, en fin, en que dormir es tan difícil como
 [calcular,
 y en los cálculos resultan fox-trottes de negros.
 Días inversos en que congela el viento sur.

Días de un amarillo como ni el Asia conoce,
 días en que las insignias de los jefes
 se salen al bar en busca de whisky
 con ánimo de no regresar al estuche.
 Días, en fin, de suprema verdad.
 Porque la mentira es el sustento de la existencia.

(De *Salón sin muros*, 1936.)

EL HOMBRE DEL MOMENTO (20)

Botas fuertes, mantas recias,
 fusil, pistola: es el hombre.
 Barba hirsuta, barba intonsa,
 salivas e imprecaciones,
 pisar duro, mirar fijo,
 dormir vestido: es el hombre.
 Es el hombre de la hora;
 no se ve más que este hombre
 en calles, trenes, portales,
 bajo lluvias, bajo soles,
 entre sillas derrumbadas
 y fenecidos faroles,
 entre papeles mugrientos
 que el cierzo invernal corre.
 Toda la ciudad es suya
 y nada le importa dónde
 reclinará su cabeza
 con fatiga de diez noches.
 Parece que no ha tenido
 ni piaras, ni labores,
 ni familia que lo cuide,
 ni mujeres en que goce.
 Bebe, canta, riñe y cae,
 porque caer es de hombres.

No sabe de casi nada
 (pero ese casi es de hombres).
 Sin embargo, quiere cosas
 (que este querer es de hombres).
 Quiere verse libre y sano
 (como deben ser los hombres).
 Quiere verse dueño y uno
 con todos los demás hombres.
 Quiere libro, pan, respeto,
 calma, labor, diversiones
 y todas las cosas buenas
 que hace el hombre para el hombre
 o da la naturaleza
 para que el hombre las tome.
 Bajo la lluvia invernal,
 y entre los graves cañones,
 lo veo por la ciudad
 devastada, serio y noble,
 como un vástago que busca
 su raíz. Este es el hombre.

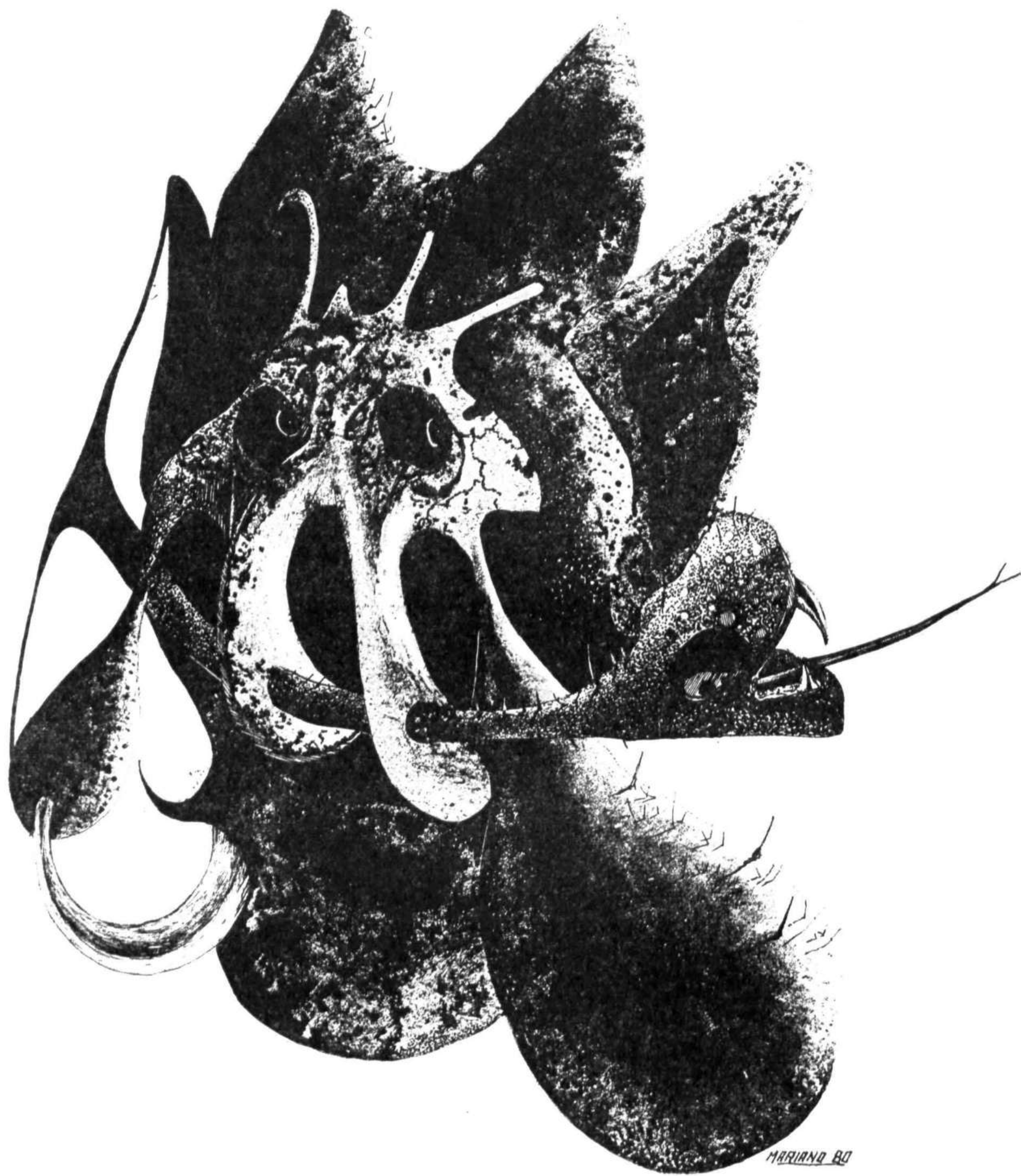
Madrid, 21 de noviembre de 1936.

A MI HIJO (21)

- Vienes, hijito, cuando ya la luna
 domina todo el cielo de mi vida.
 Cuando suplanta el búho
 al ruiseñor vivaz y temprano.
- 5 Vienes cuando tu padre
 no sube ya los montes,
 y prefiere, callado,
 mirar cómo fue todo, cómo todo
 se fue quedando atrás en el camino.
- 10 Déjame tu manita de arzobispo,
 manteca más que carne, leche viva,
 que mañana será mano de obrero
 con alma de señor.
- 15 Tu manita expresiva,
 que agarra el biberón con impaciencia
 y, a medida que bebes,
 se afloja, se separa,
 se mueve alegremente
 como rama nutrida en busca de aire.
- 20 Déjame ver tus ojos, que ya miran
 los colores y formas de las cosas
 sin entender el alma;
 casi, casi lo mismo que tu padre.
- 25 Tus ojitos que ya me reconocen,
 que ya ven en los míos algo tuyo;
 que ya se ven en mí
 como yo en ti me veo, flor tardía.
- Y rieme al llegar, cuando aparezco
 en el breve escenario de tus ojos.
- 30 Rieme así, con ancha boca, encías,
 paladar, boca intacta,
 boca sin dientes, todavía entrañas,
 color de corazón oxigenado.
 Rieme, flor tardía.
- 35 Y borra así la raspa
 de haberte dado cita
 en un mundo que ofrece y nunca cumple.

(20) *El buque rojo*, n.º 1. Diciembre, 1936.

(21) 6 montes, 8 como [...] como, 10 Arzobispo.



TU ESTRELLA (22)

Delante de la estrella está la luna,
hijo, no te confundas.
Primero está la Edad, en giro muerto;
luego la estrella, en lo lejano eterno.
Tu estrellita es tu sino
al nacer, hijo mío;
pero es también tu sino
al morir y perderte en lo infinito.
Al nacer tienes cosas a tu mano:
el gato, la lechuza y el caballo,
el ciprés, la tortuga y la escalera,
la fuente, la paloma y una estrella.
La tuya entre millones.
Las otras han de ser para otros hombres.
Y el secreto, en la vida,
es dar con esa estrella que te envía,
es dar con esa isla
que en el mar de los cielos te vigila.
Es trabajoso averiguar cuál es,
pero escúchate, hijo, y óyete.
Tu estrella está contigo.
Contigo y en el fondo del abismo
que llamamos el cielo, lo infinito.

(De *Puerta severa*, 1941.)

EPILOGO (23)

Verbo, verbo y no más, sólo palabras.
Eso soy, eso eres, eso somos
dentro de la ventana.
Por eso cuando miras tu interior
no ves nada tangible;
ni luz ni cuerpo, ni color ni aire;
una gran oquedad
donde hierve la vida del vocablo;
donde hierve la vida.
La vida es el vocablo

(22) No está en *La música que llevaba*.

(23) No está en *La música que llevaba*.

y ser hombre consiste
en unir las palabras sabiamente
y destacar aquellas que cabalgan
sobre el mundo exterior y el intramundo.
El verbo está en la cima;
es niño y es señor.
Su imagen más cercana es el poeta.

(De *La noche del verbo*, 1942.)

OIGO (24)

- A veces oigo los pétalos
de la rosa dando en tierra;
tan tirante es el silencio;
tan en aviso está el alma.
- 5 A veces oigo la fuga
de la luna en su viraje;
tan grande es la soledad;
tan tenso vive el espíritu.
- 10 A veces oigo la arena
del Tiempo caer en mí;
me levanto, me paseo,
toco la estampa o el libro,
miro la luz de la lámpara,
me froto las tibias manos
- 15 y me siento lentamente
a ver cómo la de arriba
está casi toda abajo.

COLOFON (25)

¿Qué colofón pondré a mi vida?
«Vivir para ver».
¿No encierra mi doble secreto?
Unos nacen para buscar.
Otros, para eternos amantes pobres.
Unos, para pasarlo en las cantinas.
Otros, para arrastrarse por los suelos.
Yo, para ver.
Para ver y no saber,
ni comprender
qué es este eterno perder
y perder
y perder,
al amanecer,
al anochecer,
y cuando los Mayos
vuelvan a aparecer.

19 de junio de 1954.)

(De *La producción en Méjico*.)

(24) Apareció en «Las Españas», núm. 1, octubre de 1946. En *voz en vuelo a su cuna* (póstumo, 1961) variaban los cuatro últimos versos, aparte de la puntuación:

10 en mí... 14 las manos frías, 15 lentamente, 16 a ver caer las arenas, 17 últimas de nuestra vida. (La versión de *La música que llevaba* es, desde luego, mejor.)

(25) Último poema de *Voz en vuelo a su cuna*, Ecuador 0°0'0'', Méjico, 1961.

OBRAS DE JOSE MORENO VILLA

POESÍA

- Garba*, Madrid, Imp. de José F. Zabala, 1913.
- El pasajero* (con un ensayo-prólogo de José Ortega y Gasset), Madrid, 1914.
- Luchas de «Pena» y «Alegria»* (poema alegórico), Madrid, Imp. Clásica Española, 1915.
- Evoluciones*, Madrid, Calleja, 1918.
- Florilegio* (introducción y antología escueta de la obra anterior por Pedro Henríquez Ureña), San José de Costa Rica, El Convivio, 1920.
- Colección*, Madrid, Caro Raggio, 1924.
- Jacinta la Pelirroja* (poema en poemas y dibujos; segundo suplemento de la revista *Litoral*), Málaga, 1929. Segunda edición (reproducción anatómica de la primera), Madrid, Eds. Turner, 1977.
- Carambas*, Madrid, Ediciones Posibles, 1931.
- Puentes que no acaban*, Madrid, Concha y Manuel Altolaguirre, 1933.
- Salón sin muros*, Madrid, Ediciones Héroe, 1936.
- Puerta severa*, Méjico, Tierra Nueva, 1941.
- La noche del verbo*, Méjico, Tierra Nueva, 1942. (Los dos títulos de Méjico, compuestos a mano por Francisco Giner de los Ríos, pertenecen a una misma serie reflexiva sobre el destierro y el hijo.)
- La música que llevaba* (antología poética, 1913-1947), Buenos Aires, Losada, 1949. (Proyectada en principio para las ediciones de poesía de *Litoral*, la antología llevaba el título de *Los Siete Registros*.)
- Voz en vuelo a su cuna* (edición de Angel Cafferena Such, selección de diez poemas con un poema inicial de Jorge Guillén), *Cuadernos de María Cristina*, Málaga, Guadalhorce, 1961.
- Voz en vuelo a su cuna*, Méjico, Ecuador, 1961.

PROSA

- Patrañas*, Madrid, Caro Raggio, 1921.
- Otros títulos teatrales, y fragmentarios, de José Moreno Villa son: *Patricio o Paco «El Seguro»* (sainete en un acto, de costumbres madrileñas y yanquis). Aparecido en el número 1 de *Los cuatro vientos*, Madrid, febrero 1933. *Los gigantes*, comedia poética en un acto, en *Cuadernos Americanos*, números 1 y 2, marzo-abril 1942. *El enanón y el gigantón* (fábula mayor). Es un diálogo que apareció en *Revista de Guatemala*, número 2, octubre-diciembre 1945. (Debo estos datos a la amabilidad de Francisco Giner de los Ríos.)
- La comedia de un tímido*, cuadernos literarios *La Lectura* (teatro), Madrid, 1927.
- Pruebas de Nueva York*, Madrid, Espasa-Calpe, Málaga, Imprenta Sur, 1927.
- Cornucopia de Méjico*, La Casa de España en Méjico, 1940. Segunda edición, Méjico, Porrúa y Obregón, 1952.
- Doce manos mejicanas*, Méjico, Eds. R. Loera y Chávez, 1941.
- Vida en claro* (autobiografía), Méjico, El Colegio de Méjico, 1944. Primera reimpression, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.

- Leyendo a...*, Méjico, El Colegio de Méjico, 1944.
- Pobretería y locura*, Méjico, Editorial Leyenda, S. A., 1945.
- Lo que sabía mi loro*, Méjico, 1945. Segunda edición (con una presentación de Luis Izquierdo), Madrid, Alfaguara, 1977.
- Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, Méjico, El Colegio de Méjico, 1951. Primera reimpression, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Nueva cornucopia mejicana* (prólogo de Roberto Suárez Argüello), Méjico, Setenta y Setenta, Secretaría de Educación Pública, 1976.

ESTUDIOS DE HISTORIA DEL ARTE

- Velázquez*, Madrid, Calleja, 1920.
- Dibujos del Instituto Jovellanos*, Madrid, Gijón, 1926.
- Locos, enanos, negros y niños palaciegos de los siglos XVI y XVII*, La Casa de España en Méjico, 1939.
- La escultura colonial mejicana*, Méjico, El Colegio de Méjico, 1941.
- Lo mejicano en las artes plásticas*, Méjico, El Colegio de Méjico, 1948.

EL CONOCIMIENTO POETICO

MIGUEL ESPEJO

“UNA sombra donde sueña Camila O’Gorman” (1), narra, sin lugar a dudas, una de las historias de amor más bella y trágica, no sólo del país donde ocurrió, sino del mundo entero. Esta maravillosa historia, que aconteció a mediados del siglo pasado, en la Argentina, no puede menos que conmovernos; el sufrimiento está presente allí, pues se sabe que el dolor nunca se aleja del amor. La belleza que el libro suscita, en consonancia con la historia que refiere, deja al desnudo la más profunda condición del hombre. Enrique Molina no ha vacilado en ir hasta el fin y en utilizar sus mejores recursos creativos al hacer este libro; por otra parte, ha encontrado el registro exacto para «contar» este suceso que en sus aspectos esenciales es el siguiente: Camila O’Gorman, una joven de veinte años, hija de una prestigiada familia de Buenos Aires, huye con el presbítero Ladislao Gutiérrez, para tornar realidad un amor *imposible*. Este crimen no se les perdona. La persecución ensañada a que se los somete da sus frutos: alguien los reconoce al encontrarlos en el pequeño pueblo donde vivían y donde trabajaban de maestros, en una escuela fundada por ellos. Son apresados, condenados ambos a muerte—ella embara-

zada— por Don Juan Manuel de Rosas.

Toda la indignación y todas las consecuencias que pueden extraerse de este hecho están en el libro. Molina no elude ofrecernos el marco histórico en el que este episodio sucede, pero la historia que transcurre ante sus ojos no es la misma que ve un investigador. Es el año 1848, las luchas intestinas no cesan y tal ha sido su magnitud y gravitación en la historia de nuestro país que los acontecimientos de la época aún pesan sobre nuestros hombros y es común encontrar, todavía ahora, encendidas polémicas sobre el tema. Hace dos décadas, cuando la maestra enseñaba este período, los niños dividíamos nuestras simpatías por unitarios

o federales. La violencia es, nos dice Molina, lo único que tienen en común todos los habitantes de la época. Prescindiendo de tomar partido por alguno de los dos bandos enfrentados [«¿Por qué tomar partido en una opción miserable?» —se pregunta afirmativamente, distinguiendo con la severa advertencia de Licurgo (2)], describe el panorama desolador de ese tiempo, donde todos los días se pasaba alguien a degüello [«el íntimo cuchillo en la garganta» (3)] o se ponía una cabeza en lo alto de una pica, durante varias jornadas, para desmoralizar al otro bando. Nuestros próceres, con excesiva frecuencia, tuvieron una muerte violenta. La espada desenvainada homologó numerosos destinos y en muchos casos no alcanzamos a distinguir con claridad la justificación de la muerte, salvo como un proceso intrínseco a la turbulencia. Dorrego, fusilado por Lavalle, ha quedado para la memoria histórica como un símbolo de la arbitrariedad con que se trataba a los vencidos. Asimismo, la muerte de Lavalle, baleado mientras se encontraba

(2) Tomar opción en los acontecimientos del pasado es completamente distinto a hacerlo en el presente, donde muchas veces es imposible escapar de la red que teje el centro de la historia. Piénsese en las personas a quienes afectó la Segunda Guerra Mundial. Licurgo, por su parte, ha afirmado que no hay delito más infamante para un ciudadano que, cuando se juega el destino de la patria, no estar en ninguno de los dos bandos.

(3) Jorge Luis Borges termina con este verso su *Poema conjetural*, a su juicio, uno de los pocos antologizables, y que se refiere a lo que Francisco Narciso de Laprida piensa antes de morir.

(1) ENRIQUE MOLINA: *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1973. El libro ha recibido ya algunos premios, entre los que se cuenta el otorgado por la municipalidad de Buenos Aires, uno de los más importantes de Argentina.

detrás de la puerta de calle y posteriormente la fuga hacia Bolivia de sus partidarios arrastrando consigo su cadáver, para evitar que sus enemigos lo profanaran, bordea la leyenda. No sólo ellos, sin embargo, se encontraron hermanados para siempre por el frenético círculo que se forma entre una víctima y su victimario. En nuestra historia los papeles se intercambiaron a menudo, como obedeciendo a la lógica implacable de una dialéctica enloquecida. Pero, las luchas que se produjeron antes de la organización nacional eran fruto del delirio únicamente en apariencia. Si bien los objetivos a largo plazo no eran plenamente transparentes para sus actores, los intereses eran concretos y se reflejaban en un espectro amplio de la política, con raíces profundas en el terreno social y económico. Ni siquiera lo ideológico, en un siglo no tan contaminado como el nuestro en este aspecto, estuvo ausente. En algunos casos las razones económi-

cas de la lucha eran claras (4), Castelli, Quiroga, Laprida, Urquiza, Ramírez, quizá Moreno, murieron violentamente. La lista de los muertos políticos, en aquel período, es demasiado larga para ser recordada completamente; al igual que en el resto de los países de Suramérica, la guerra por la Independencia y las décadas que le siguieron han cobrado un fuerte tributo de sangre: Hidalgo, Sucre, Morelos... A menudo la historia ha sido rectificada por la presencia de la sangre y la violencia, que como partera, habitualmente ha dado hijos deformes; pero los hombres, por lo general, han preferido tener cualquier descendencia a no tener ninguna. Lo incomprensible —dice Molina— es que una sociedad que todos los días se alimenta incansablemente de muertes feroces no puede perdonar el mayor y el más noble pecado del hombre: el amor.

Cuando Camila O'Gorman se atreve a desafiar todo convencionalismo social y se fuga con su amante, los diferentes poderes se ponen de acuerdo, por encima de sus disidencias políticas, para condenar el hecho. Su familia, poblada de funcionarios y de hombres notables, pide un castigo ejemplar. La indignación generalizada se refería, sobre todo, a que alguien haya sido capaz de profanar la hipocresía para divinizar el amor y defender su autenticidad. Desde el Uruguay, los unitarios, encarnizados opositores del régimen, levantan la voz para destacar que tal ignominia, bajo su mandato, no se hubiese producido; condenan enérgicamente a sus autores y también solicitan para ellos un castigo ejemplar. Una vez capturados, los federales vuelven realidad la condena solicitada por tirios y troyanos, e inexplicablemente el jefe de ellos, a pesar de los ruegos constantes de su hija, amiga de Camila, los hace fusilar, en un acto totalmente arbitrario, que ni siquiera una sentencia medieval, en lo que respecta al embarazo de ella, lo

hubiese igualado. Todos estos hechos cobran vida, por decirlo con esta frase común, bajo la mirada de este poeta que intenta desentrañar el misterioso sentido del amor y de aquello que gira a su alrededor.

La desgracia que sobreviene por el hecho de amar tiene numerosos ejemplos, algunos míticos, otros reales y próximos a la historia moderna. Desde Eurídice y Orfeo, el amor no ha cesado de invocar, como si fuese inexorable la imposibilidad de su cumplimiento, a la infelicidad y la muerte. Tristán e Isolda, los suicidas de Mayerling, dan el triste testimonio, por diversas vías, de la imposibilidad del amor. La historia de Abelardo —el clérigo filósofo y teólogo de la Edad Media más conocido por su desgracia que por ser filósofo, castrado por orden del obispo, tío de su amante— y Eloísa acude de inmediato a nuestra memoria cada vez que es necesario dar un ejemplo de aquellos que se atreven a extender sus manos para asentir al amor y a la vida. El drama de Romeo y Julieta, si aún perdura en medio de nuestros escépticos días, es por algo más que la maestría con que Shakespeare supo modelar a sus personajes. Pero, entre nosotros, la historia de Camila O'Gorman y de Ladislao Gutiérrez, salvo en limitados círculos, era prácticamente ignorada. Esta ignorancia ha sido en parte limada por este hermoso libro del poeta Enrique Molina.

Sin embargo, no es a la historia que refiere el libro, ni al libro mismo, que ahora deseamos examinar. El libro ciertamente estará presente, pero de una forma velada, acompañando más bien las reflexiones que nos ha sugerido, sobre todo por el «método» que el autor eligió (o fue elegido) para aproximarse a la historia de Camila O'Gorman. En una nota introductoria, Enrique Molina escribe: «Un hecho, un personaje histórico tiene una faz externa, concreta, posible de ser sometida a un juicio de valor. Y además una carga sentimental, surgida de un consenso general, una especie de

(4) MIRÓN BURGÍN: *Aspectos económicos del federalismo argentino*. Solar-Hachette. Buenos Aires, 1975.



Fotografías de Olga Michálková

energía que fascina o rechaza y opera como un elemento desencadenante de imágenes mentales que rescatan de lo más profundo los más diversos contenidos, en una total libertad. Del mismo modo que es posible un análisis sociológico, económico, etcétera, de la historia, imagino también un análisis poético dirigido a captar esa última resonancia de la misma, ya sólo en

el tiempo puro de la conciencia» (5). El párrafo es lo suficientemente claro como para no dejar dudas respecto a las intenciones del autor sobre su libro. Su análisis se coloca más allá de cualquiera de las disciplinas de las llamadas ciencias humanas, a un cuando en determinados momentos las utilice y las englobe, para intentar una compren-

(5) ENRIQUE MOLINA: *Op. cit.*, p. 13.

sión sin límites de este hecho histórico que vivió Camila O'Gorman, y que para Molina, al mismo tiempo que una hermosa historia para un libro, es un pretexto —en el sentido semántico del término— para desarrollar un método hecho de intuiciones. Esto no quiere decir que Molina haya descuidado sus fuentes de información; por el contrario, se nota de inmediato un largo y paciente trabajo de investigación de aquella época, traducida, sin embargo, en un texto poético con autonomía propia, es decir, con una existencia distinta a la del tema que nos ocupa. Cuando nos encontramos frente a textos como el *Heliogábalo*, el *anarquista coronado*, de Antonin Artaud, indudablemente la comprensión de qué es lo que significa esta «última resonancia de la historia» se ve facilitada en gran medida. Las explicaciones son habitualmente agregados innecesarios a una situación o un hecho que han conquistado su derecho de ser; en este sentido resulta banal preguntarse si es posible un análisis poético de la historia cuando algunos autores han escrito libros ya que lo demuestran inequívocamente, quedando por discutir no su valor histórico, sino su valor literario, o problemas decididamente menores en relación a esta cuestión metodológica. La poesía ha sido en múltiples ocasiones el medio más idóneo para un autor para reflexionar sobre la historia; la obra poética de Saint-John Perse puede leerse como un largo elogio a lo existente, pero también como un vasto fresco histórico: no es casual que haya elegido para título de uno de sus grandes poemas el nombre de la obra histórica de Jenofonte: *Anábasis*.

Algunas obras, algunos textos, al mismo tiempo que develan un hecho histórico, nos sumergen en las violentas imágenes que la vida, en la intimidad, produce a cada instante y que a veces sólo el arte accede a interpretarlas y darlas a luz, con una nueva máscara y un nuevo rostro. La posibilidad de captar el núcleo de

un objeto, el carozo de una fruta, el espíritu de un hecho, está en la pluridimensionalidad que la expresión poética o artística sea capaz de producir. A menudo la literatura de propaganda, que esconde su burda dimensión bajo la etiqueta de «literatura de compromiso», se ocupa de temas históricos, de acontecimientos, de alguna muerte [*En su muerte: Camarada Stalin, yo estaba junto al mar en la isla Negra...*] (6), pero su capacidad de elucidación es mínima puesto que se complace en tomar los elementos más superficiales e inmediatos de la historia. Una poesía que indaga la historia y busca el fundamento de la actividad del hombre es todo lo contrario a una poesía pedagógica que enseña cuál es el «verdadero» rumbo de la historia. La gran poesía casi siempre ha ofrecido sólo interrogantes, que como destellos luminosos anticipan de alguna forma la respuesta que se encuentra prefigurada en nuestra experiencia más íntima de la vida. «Un análisis poético», una indagación de esta naturaleza, únicamente deja de convertirse en un agudo *divertimento* literario cuando es lo suficientemente voraz para apresar las múltiples facetas de un hecho, para tratarlo globalmente, como si ese objeto fuese apresado por una red cuya trama apenas deja escapar el agua. ¿Pero es que acaso el pensamiento discursivo está imposibilitado de tratar globalmente un acontecimiento? ¿Qué conoce el arte, la poesía, que escapa a los cánones de la lógica simple? En este caso, sin embargo, nos encontramos ante una interpretación consumada de un hecho concreto y real —tan real en la medida en que puede serlo el pasado—, que perfectamente hubiese podido ser interpretado por la sociología, economía, etología, antropología o, si se quiere, desde el conjunto de las disciplinas que el hombre tiene para examinarse a sí mis-

(6) No se trata aquí de reducir la expresión poética de Pablo Neruda exclusivamente en esta dirección, sino de señalar que él ha sido uno de los exponentes más claros de esta tendencia. El poema se encuentra incluido en *Las uvas y el viento*. Seix Barral. Barcelona, año 1976.

mo. Todo puede llegar a ser útil, desde el psicoanálisis a la economía, pasando por una teoría de las ideologías, hasta alcanzar el terreno de la antropología estructural e histórica, que Sartre se lamenta de que no exista todavía.

Entre el exhaustivo análisis interdisciplinario, que entre otros ha propuesto Sartre, y el ambicioso develamiento total e íntimo de la poesía hay una fisura que no siempre aparece claramente inteligible, porque yendo más lejos ¿qué significa con exactitud una aproximación poética? ¿Cuál es la zona de sombra que puede ser iluminada por la poesía y no por el pensamiento discursivo? Y ante todo, y en primer lugar, ¿qué significa este conocimiento derivado de la poesía y del arte? ¿Qué significa poesía, qué significa arte?

Es notoria la disparidad de criterios, la multiplicidad de escuelas y tendencias, que existen en las distintas disciplinas de las ciencias humanas. Con cierta frecuencia y cuando hablamos de sociología, historia, psicología, lo hacemos sobre un sistema codificado de ideas, por vacilantes que éstas puedan parecer, aun cuando para comprender el concepto general de alguna de estas «ciencias» deba-



mos remitirnos al estudio de sus escuelas particulares, sin las cuales carecen de efectiva existencia. Encontramos entonces un sinnúmero de diferencias que ocurren, por así decirlo, en medio de un terreno que, aunque precario, es común. En el terreno de la sociología es posible discutir, por ejemplo, sobre los aportes que pudieron realizar los funcionalistas Weber, Durkheim, Simmel, Henri Lefèvre o cualquiera de ellos, sin que sea absolutamente necesario precisar los límites de esta disciplina, que quizá no son otros que los que sus diferentes autores quisieron proporcionarle. Pero dentro de todo y si bien el objeto de la sociología puede llegar a ser difuso no está indeterminado como el de la poesía o el arte. Se puede hacer poesía hablando de un dolor personal o de la historia, de la misma manera que se puede hacer pintura trazando formas geométricas o pintando manzanas. La poesía y el arte no necesitan definirse por el objeto del cual se ocupan, y esto constituye uno de los rasgos más notorios de la posibilidad de su soberanía.

¿La poesía y el arte, en verdad, de qué hablan? Cuando ha-



blamos de poesía, de arte, no podemos evitar, en el momento mismo de pronunciar estas palabras, introducirnos en el punto límite de la indeterminación, del cual nadie puede escapar por las referencias lógicas o discursivas que establezca. Las puertas de la percepción del arte son las puertas del infinito, del mundo sin leyes ni fronteras, donde sólo permanece, en una

demudada desnudez, la condición del hombre. Borges, quien desde los orígenes de su escritura, no ha cesado de abrirse al paroxismo del infinito, del Universo, ha citado en diferentes tentativas concebir inútilmente (por su desmesura) el Libro del Universo, ha citado en diferentes oportunidades la respuesta que dio el pintor Whistler en una discusión sobre genealogía del

arte: el arte sucede. «Lo cual equivale a admitir —dice Borges— que el hecho estético es, por esencia, inexplicable» (7). Pero en el fondo, esta renuncia radical a encontrar una explicación, este escepticismo y este descreimiento sobre la posibilidad de abordar una respuesta, tiene su equivalente en las teorías reduccionistas del arte, que cierran para siempre un círculo que por naturaleza debe permanecer siempre abierto. Renunciar totalmente a encontrarle un origen al arte es renunciar, por extensión, a encontrarle un origen y un significado a la vida. Desde el punto de vista biológico, la vida no debería por qué tener una explicación que se sitúe más allá de ella misma; pero esto, que es cierto para las plantas, las amebas o los mamíferos más evolucionados, no lo es para el hombre, quien no puede renunciar a esta tentativa sin correr el riesgo de envilecerse. El reclamo fundamental de Rimbaud consistió en encontrar un sentido a la vida, reclamo que le hizo solicitar para la Poesía, y no sólo para sus versos, la dimensión de la profecía, de la videncia que por su vigor, por ir hasta el fondo de lo que el hombre es para sí mismo, pudiese servir de guía a los extraviados en el desierto, en momentos que el desierto parecía confundirse con las ciudades y con la moderna civilización industrial.

La profecía, en tanto pensamiento totalizador sobre el destino del hombre, no puede distinguirse de la acción, y su principal fuente de inspiración ha sido siempre la realidad; en este sentido, la profecía ha marchado hacia el punto extremo de la comprensión de la realidad, al tomar como elemento de reflexión también el futuro, es decir, el espacio más imperceptible y sutil de la realidad. Rimbaud o Blake, los nombres personales poco importan, no reclamaron el derecho de una comprensión impotente del futuro, al igual que una Casandra despojada de la efectividad de sus premoniciones, sino —tan luego— el poder

necesario para cambiar la vida. Keynes ha sostenido, en nuestro siglo, en contra de las interpretaciones positivistas y marxistas, la influencia decisiva de las ideas en la evolución de las sociedades humanas. El mismo marxismo, por el cariz que tomó en un porvenir no adivinado por su fundador, no puede desmentir esta aseveración, ya que él precisamente constituye la mostración por excelencia de este fenómeno. Pero las ideas, se sabe, pueden provenir de lógicas distintas y así encontramos a Breton y al surrealismo proclamando la necesidad de unir el cambio de la vida al cambio del mundo. La palabra poética puede ciertamente contribuir a ampliar el horizonte que en nuestra época circunscribe los debates; pero, precisamente por esto, al intentar confundirse con la marcha de la vida y de la realidad sucumbió a la impotencia. El reemplazo de la religión por parte de la poesía era una tarea excesivamente amplia para sus recursos. Aun cuando en líneas generales no consintió en renunciar a la sombra del hombre, a su locura, su imaginación, la poesía y el arte se convirtieron en habitantes del reino de la imprecisión. En la medida que el mundo asistía complacido a ser cifrado exclusivamente por su

evolución material y su progreso en el consumo de bienes, la poesía no podía encontrar un hogar satisfactorio. Vacilando entre servir a una «causa» histórica y no traicionar su sentido profundo, la poesía contemporánea se inmovilizó en sí misma sin encontrar los vehículos adecuados para relacionarse con su contorno. El contorno, por otra parte, apartó escandalizado este producto inservible que le reflejaba implacablemente su verdadero rostro y la superficialidad de sus objetivos.

Nuestra época, a través de las distintas disciplinas humanísticas, ha llegado a una comprensión bastante cabal de las contradicciones, o para decirlo de una manera menos dialéctica, de las sombras del sentido. Las paradojas de Lewis Carroll encuentran su equivalente en las instituciones que describen los antropólogos, demostrando así que la otra cara de la racionalidad está presente en cualquier lugar donde la razón se manifieste. Por eso mismo, desde hace casi tres décadas, un autor nos ha facilitado una puerta de escape para definir el arte, un autor que ha sido una de las personas que más se preocuparon en este siglo por el destino del hombre y que, simultáneamente, fue capaz de sumergirse en la ingrata tormenta de la historia; un autor que nos permite eludir el compromiso de las definiciones precisas, si nos contentamos con repetir el título de uno de los gruesos volúmenes que dedicó a interrogar al arte: *Las voces del silencio*. Ahora bien, el problema de la poesía y del arte no es el mismo que el de las definiciones, donde el enmarcamiento, la precisión de los límites, produce el efecto de una tregua apaciguadora realizada en el momento justo de una guerra impía. El arte y la poesía, por el contrario, carecen de esa facilidad y con una definición no hacemos más que colocarnos en la antecámara del problema; su riqueza —y a veces el inconveniente— proviene de su indeterminación y de la capacidad que posee para escapar a toda definición. Aun

(7) Cito de memoria.

si lográramos encerrarlos en los altos muros de la razón, lo que la poesía dijese escaparía a los muros. En otras palabras, podríamos agotar la posibilidad fenomenológica de la poesía y del arte sin avanzar un solo paso en el secreto que los preserva. Aun cuando lográramos disponer de una teoría del arte, que nos explique detalladamente sus orígenes, su desplazamiento y su destino, careceríamos todavía de la posibilidad de traducir el significado específico y particular de cada obra de arte. El trabajo quirúrgico de Levy-Strauss y Jakobson sobre «los gatos de Baudelaire» (8) revela meridianamente bien los límites que encuentran trabajos de esa naturaleza para llegar al corazón del poema, puesto que éste no es nunca plenamente comprendido si su interlocutor no posee el sentimiento de solidaridad, de acuerdo, comunión con una vastedad en última instancia indes-

cifrable. De esta manera, la poesía y el arte no son factibles de ser apropiados; la propiedad es un robo, decía Proudhon, y en el caso del poema es doblemente cierto. Su característica esencial es la elusión, rasgo con que defiende su posibilidad. La tarea del arte es la misma tarea que los dioses permiten realizar a Orfeo cuando desciende a los infiernos en busca de Eurídice; sólo que el arte no tiene la posibilidad de tornarse para constatar si su esposa lo acompaña, para así perderla. El arte es búsqueda sin Eurídice, es un descenso sin consuelo hacia la oscuridad (9). Si el pensamiento discursivo tuviese el poder de expresar todo lo que expresa el arte o la poesía, éstos no tendrían necesidad de existir. Pero ellos existen y su significación hay que rastrearla en el animal biológico que pervive en una parte del hombre, exactamente como si se tratase del llanto o de la risa, que sólo pueden ser comprendidos si son puestos en relación con los elementos más aculturados del hombre. Ciertamente, la risa y el llanto pueden ser explicados por la fisiología, pero sólo en su aspecto descriptivo y no por el profundo significado que tienen, significado en tanto ellos son igualmente significantes, emisores de signos. La poesía y el arte son signos, más particularmente la poesía, que trabaja con un material de uso corriente, pero a condición de aclarar inmediatamente lo que esta afirmación encierra. Expresado en otra forma, la poesía es el lenguaje que utilizando los signos del lenguaje, escapa, sin embargo, a todo signo.

Hablar de poesía es irritante y molesto, puesto que no hay nada que pueda aprehender el canto y la vibración última que lo anima. Lo primero que nos ocurre, cuando hablamos sobre esta misteriosa peculiaridad del lenguaje que es la poesía, es que ignoramos de lo que hablamos y sabemos que somos poseedo-

res de esa ignorancia, y, por eso mismo, no podemos disimularla y actuar *como si* no lo supiésemos. Sabemos tan sólo que el hombre hace poesía, arte y casi no sabemos por qué lo hace. Efectivamente, el arte sucede, pero el resto de las cosas también suceden, como la muerte. Tal vez, para desentrañar completamente el por qué del arte sea necesario conocer el origen de la vida y del universo, el mundo de la muerte y el mundo anterior a la vida, estar más allá de cualquier contingencia; en suma, ser Dios. El sentimiento de precariedad ha sido la faz negativa del nacimiento de la conciencia. Al perderse del reino animal el hombre encontró en la posibilidad del canto una fuente de encantamiento, donde la maravilla del instante en que transcurre el deslumbramiento es una suerte de parálisis del tiempo. ¿La música, «esa misteriosa forma del tiempo», no es acaso la abolición del futuro, el instante en que todo se detiene y sólo hay perpetuación del presente? Con el canto de Orfeo hasta las divinidades infernales enmudecieron y antes las sirenas habían sido vencidas por el mismo canto. Pero aquí el canto se asemeja más a un brindis, a una celebración, al anticipo de un desorden orgiástico que a un verdadero conocimiento. El elogio del canto significa adherirse a la vida y a todo lo que ella implica, y es en este sentido que la vida misma es un conocimiento, de

(9) La articulación del arte alrededor del mito órfico ha sido realizada por Maurice Blanchot. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1969, donde el mismo Blanchot afirma que el eje principal de su libro lo constituye el punto titulado *La mirada de Orfeo*.



un orden distinto al habitual pero conocimiento al fin, al igual que la poesía, difuso y global, íntimo y vasto, inútil y necesario.

Es evidente que la conciencia que tenemos de nuestra ignorancia sobre el por qué de la palabra poética no ha impedido nunca que se haga poesía, de la misma forma que el desconocimiento de la función de los mitos no han impedido que los mitos surjan. En todo caso, no es la ignorancia la que amenaza a la poesía y al arte, sino el exceso de cultura. La marcha de lo que habitualmente se denomina cultura, desde hace bastante tiempo se realiza sobre la desintegración de conceptos, géneros e instrumentos y no sobre la univocidad. Peligroso sería realmente que la univocidad triunfe sobre la diversidad en el terreno de la cultura; pero, la misma proliferación de artículos, libros, en donde se discute sobre si tal cuadro o tal pintor (y a veces sobre opiniones referidas a tal cuadro o tal pintor) o tal obra pertenece a tal o cual corriente artística —corrientes generalmente inventadas para simplificar el problema del arte—, es

un síntoma claro y un indicio poderoso de la desorientación profunda que atrapó al arte y a la poesía de nuestra época, desorientación que muchas veces impide ocuparnos de los interrogantes más importantes y sustanciales que nos afligen. Entonces, y para no ser reiterativos: ¿Qué puede tener la poesía que no tenga ninguna de las otras disciplinas con las cuales puede encararse el análisis de un hecho? ¿Es acaso su ambigüedad la que le confiere su fuerza? ¿La posibilidad de abarcarlo todo en un espacio limitado? Pero, la página en blanco es siempre incolmable y la tarea de escribir puede ser «insensata» tal como lo ha percibido Mallarmé. El arte, la poesía, en principio, son irreductibles a un lenguaje no poético. Cuando analizamos una obra de arte, por desmesurado que sea el esfuerzo, siempre hay algo que pertenece exclusivamente a la obra y que nadie puede arrancarle. Lo que la poesía y el arte dicen tampoco puede ser plenamente comprendido desde un libro de filosofía, por vasto que éste sea. Un libro correspondiente a esa desventurada rama de la filosofía que se ha denominado Estética, por lo general sólo contiene una acumulación de frases técnicas que no rozan ni por un instante el drama y la perseverancia del arte.

Difícilmente puede afirmarse que la poesía y el arte no pasan de ser meros elementos decorativos; sin embargo, ése sería su destino si fuese incapaz de abrirnos un espacio donde el pensamiento discursivo también tie-



ne entrada. El espacio que abre la poesía es indeterminado y su función no ha sido nunca sólo estetizar la realidad, sino comprenderla, con una óptica que no es susceptible de ser descrita enteramente, salvo a través de sus concreciones y realizaciones. Ante determinados poemas se adquiere la certeza del conocimiento que se deriva de cierta comprensión de la realidad. Fuera de esas concreciones, de esas obras, no hay arte ni poesía. El conocimiento que la poesía no siempre produce, el conocimiento que a veces tiene la fuerza de encontrar, no existe en una región indeterminada, en una esencia, de la cual todos los poemas participarían. Sólo el nominalismo puede servir de apoyo para comprender el por qué de un conocimiento poético. Para comprender aquello que la rodea es necesario que la poesía esté capacitada para conocer, para tener una correspondencia con el mundo que la envuelve. Si el arte y el canto fuesen pura espontaneidad, como los dibujos que realizan los niños y que aún no han accedido al nivel cognoscitivo que posee el adulto, los interrogantes sobre la dimensión del poema y del arte disminuirían bruscamente, no sólo en cantidad, sino también en los matices y en la profundidad que los acompañan. Por otra parte, si el arte no es pura espontaneidad, se puede sostener, en cambio, que es algo inherente al hombre, no en sus aspectos biológicos, sino en el terreno de la cultura. En los hechos no ha existido ninguna cultura sin arte y es precisamente por ser algo inherente al hombre que adquiere su máxima y dramática importancia, al igual que el lenguaje, la religión, el erotismo. La distancia que separa esta concepción de aquella que ve a algunas de estas actividades como superestructuras es de la misma calidad, si no mayor, de aquella que separa a la física mecánica de la física cuántica. Si, por el contrario, la poesía y el arte tienen algo que ver con lo fundamental de la vida, lo que conocen no puede quedar para siempre en la noche infini-



ta. El arte, la poesía, las voces del silencio, tienen el privilegio de murmurarnos al oído palabras ininteligibles, los secretos que tienen sus raíces en lo más hondo de la condición humana, cerca al mismo tiempo de los dioses y de su muerte, que en un rumor indescifrable adquieren la extraña dimensión de su sentido. Para escuchar este rumor no se necesitan, por cierto, oídos amaestrados, como parecen suponerlo algunas gentes que concurren a los conciertos y creen realizar así un ejercicio del arte.

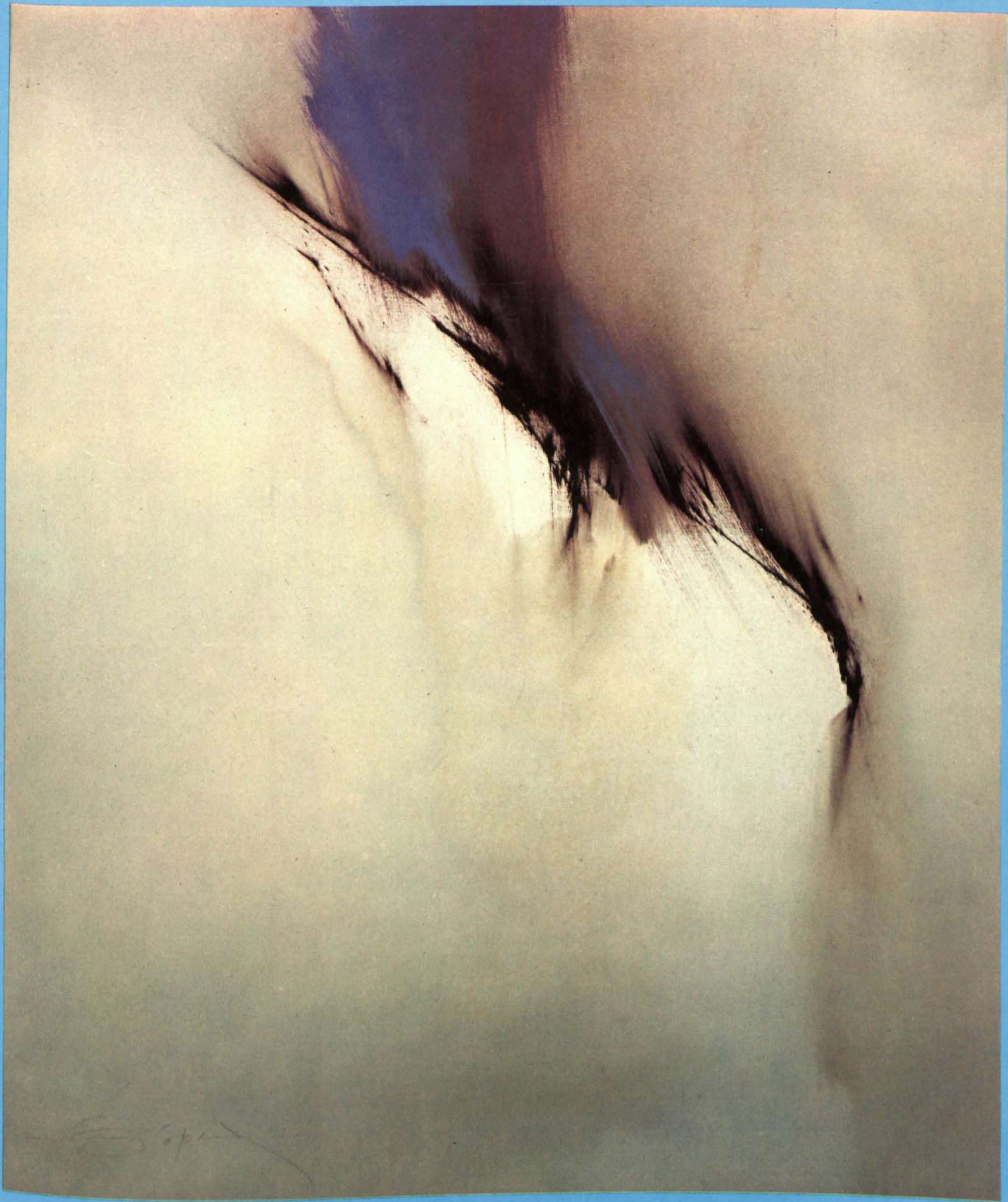
¿La poesía, en consecuencia, poseerá un lenguaje susceptible de ser medido en los términos de un proceso cognoscitivo clásico? Pero aquí la epistemología es insuficiente para dar cuentas de la palabra poética y del conocimiento que de ella se deriva. Se podría aplicar, haciendo un paralelismo, el mismo razonamiento que utiliza Sartre al proclamar que «la experiencia vivi-

da es irreductible al conocimiento» (10), e inferir que el conocimiento poético es irreductible a la epistemología y a todo otro conocimiento. Pero si este conocimiento es en realidad inaprehensible, ¿cómo podría referirse a algo que no fuese su interior, que no es otra cosa que el silencio mismo? No se trata de determinar inútilmente, al modo de Platón, de qué cosas debe ocuparse el arte y el poema. Esa tarea ya la realizan otros. Tampoco se trata de negarles, *a priori*, un sector de la realidad, actitud que aparte de ser soberbia es necia; a la inversa, muchos de nosotros asistiríamos con alegría a la desaparición de las telarañas superfluas que en la actualidad las envuelven, y si en lugar de ocuparse de detalles fuesen al centro de la cuestión, que es un destino para el hombre. El conocimiento poético, a través de sombras, le proporciona al hombre una luz distinta, y su objeto no consiste exclusivamente en una reflexión sobre el por qué de la palabra poética. El conocimiento poético está abierto a todas las cosas, a todos los sueños. A ninguna otra actividad podría ajustarse con tanta exactitud la conocida frase de Terencio: *Humani nihil a me alienum puto*. O como dijo Saint-John Perse, en su discurso de recepción del premio Nobel: «El poeta se encuentra ligado, a pesar de él, al acontecer histórico. Y nada le es extraño en el drama de su tiempo» (11). Entremezclamiento de sensaciones, emociones, intuiciones, de espacios y de tiempos, lo que la poesía conoce participa también del pensamiento discursivo, pero escapa a todas las categorías en particular para sostener una comprensión global que hasta ahora ningún otro conocimiento le ha podido dar. El conocimiento poético abre al hombre la posibilidad de una sensación plena, un éxtasis, que en su momento extremo, sólo tiene significación completa, correspondencia, en el silencio.

(10) JEAN-PAUL SARTRE: *Critica de la razón dialéctica*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1963.

(11) SAINT-JOHN PERSE: *Crónica*. Ed. Fabril. Buenos Aires, 1962.



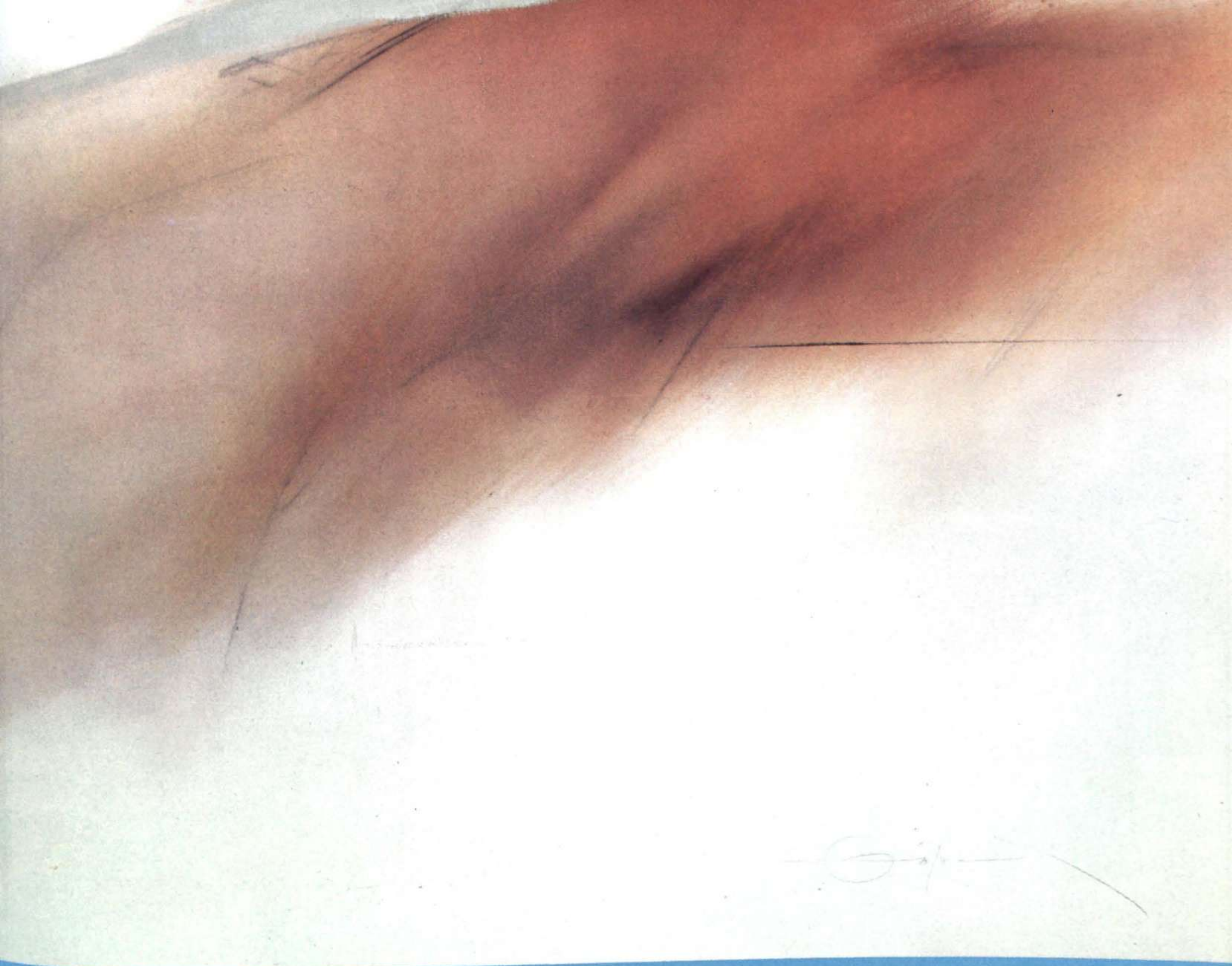


«Rafael I»

FERNANDO ZOBEL



«Diálogo con Bonard I»



«Le muniche»



«Lección de
solfeo II»



LUKÁCS: HISTORIA Y LITERATURA

En 1922-1923 publicó György Lukács en *Die Rote Fahne* (La bandera roja), de Berlín, una veintena de artículos en los que, además de anticipar la temática y el método de *Historia y conciencia de clase*, ofrece importantes sugerencias sobre la relación entre historia y literatura. Vano sería buscar en estos artículos sueltos —reseñas críticas de libros o notas conmemorativas, en la mayor parte de los casos— una sistematización completa de esta problemática. Los problemas están sólo apuntados. Pero Lukács, fiel al método del ensayo trazado en la «Carta a Leo Popper», de *El alma y las formas*, aprovecha la presentación de un tema concreto para extraer su núcleo significativo y elevarlo al nivel de la generalización. Lo característico de los artículos publicados en *Die Rote Fahne* es, desde el punto de vista metodológico, precisamente que la generalización no es fruto de la aplicación de un cuerpo categorial *a priori* ni de la suma de resultados analíticos de tipo positivista. Lukács se coloca metodológicamente a igual distancia de la metafísica tradicional que del positivismo. Su generalización es, en realidad, una historización de todo fenómeno, la inserción de todo acontecer en el flujo de la historia.

Esta perspectiva metodológica no es nueva en Lukács. En sus obras anteriores, desde *Historia de la evolución del drama moderno* (terminada en 1909 y publicada en húngaro en 1911) hasta *La teoría de la novela* (1916), pasando por *El alma y las formas* (edición húngara de 1910 y alemana de 1911) y *Cultura estética* (edición húngara de 1913), hay un intento de aproximación —de la mano de Weber, Simmel, Dilthey, Hegel e, incluso, Marx— a la historización. Pero este acercamiento está todavía frenado por el formalismo kantiano y, en cualquier caso, trascendido de hegelianismo. El primer intento de sistematización teórica, *Estética de Heidelberg* (reunión de escritos de 1912 a 1918), es todavía hijo de ese encuentro de tendencias contra-

puestas que caracteriza a la reflexión lukacsiana hasta 1918.

Lo nuevo del conjunto de artículos publicados en *Die Rote Fahne* es precisamente que la historización, referida antes —como bien han hecho notar Lucien Goldmann y Michael Löwy— a una totalidad significativa atemporal, se refiere ahora a una totalidad significativa temporal, es decir, a la realidad histórica concreta. Esa realidad histórica, que Lukács entiende desde la categoría dialéctica de totalidad, es asumida con sus reales contradicciones, expresadas en los conflictos entre las clases sociales. Ello no significa que Lukács reduzca el fenómeno literario a sus condicionamientos históricos, como hacía ya entonces el marxismo vulgar sin caer en la cuenta del lastre de materialismo mecanicista que esta posición encarna. Lukács ha pasado por Hegel antes de llegar a Marx. Este paso se traduce en Lukács en un intento de interpretar a Marx «en el sentido de Marx», recuperando para el marxismo la perspectiva dialéctica que los teóricos de la II Internacional y buena parte de los líderes intelectuales del movimiento comunista de la época habían echado en el olvido.

En este sentido, los artículos publicados en *Die Rote Fahne*, al igual que los ensayos incluidos en *Historia y conciencia de clase*, se inscriben dentro de la lucha teórico-metodo-



lógica mantenida por Lukács, Korsch, Gramsci y muy pocos más contra la interpretación mecanicista del materialismo histórico. Paralelamente a esta lucha y en estrecha relación con ella, Lukács está empeñado en una lucha político-ideológica contra el oportunismo y el burocratismo (Zinoviev, Stalin, etc.), heredado el primero de las viejas prácticas socialdemócratas y anheloso el segundo de copar el control del aparato organizativo de la Komintern. Sabemos que el resultado de estas polémicas —cuyos momentos más importantes han quedado impresos en las revistas del movimiento comunista de los años 20 (*Kommunismus, Die Internationale, Kommunistische Internationale, Internationale Presse-Korrespondenz, L'humanité, Proletár, Die Rote Fahne, Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, etc.), es no sólo el triunfo del centralismo burocrático de corte stalinista, sino el ahogamiento en germen de toda posibilidad creativa y el abandono de la dialéctica. No es ciertamente fortuito que Gramsci quede arrinconado en el olvido, que Korsch se convierta en un «renegado» y que el mismo Lukács se incline ante el naciente stalinismo ya en su escrito sobre Lenin de 1924.

Hemos dicho que la esencia de la reflexión lukacsiana de estos años radica en la interpretación historicista del marxismo. Esta interpretación supone una determinada concepción del proceso histórico. En *La teoría de la novela*, hija todavía de las posiciones y métodos de las Geisteswissenschaften, distingue Lukács dos formas básicas de historicidad: la de las sociedades cerradas (Grecia) y la de las sociedades abiertas (sociedad burguesa contemporánea). Para la primera forma de historicidad reserva Lukács, fiel a la tendencia a atribuir un carácter prototípico a la cultura griega, su más rendida devoción. La sociedad contemporánea es para el Lukács de estos años resultado de la degeneración de la sociedad clásica, o —en términos filosóficos— de la descompensación de la totalidad y desaparición de la patencia inmediata del ser. Su primigenia posición de no reconciliación con la realidad —base de su rebeldía con respecto al orden existente, de su posterior búsqueda de salida por la línea del ascetismo místico primero y del revolucionarismo dostoyevskiano después, y de su definitiva

(1) Hemos descrito pormenorizadamente el proceso intelectual del joven Lukács en *De lo trágico a lo utópico*. El primer Lukács. Caracas, Monte Avila, 1978. Pueden verse, además, dos libros excelentes: Boella, Laura: *Il giovane Lukács*. La formazione intellettuale e la filosofia politica, 1907-1929. Bari, De Donato, 1977; Löwy, Michael: *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*. Paris, PUF, 1975.

El libro de Fritz J. Raddatz (*Georg Lukács en testimonios personales y documentos gráficos*. Madrid, Alianza, 1975) es bueno como información, pero desgraciadamente está mal traducido al español. El libro de George Lichtheim (*Lukács*. Barcelona, Grijalbo, 1973) es pobre de información e ideológicamente tendencioso.

Sobre el proceso intelectual del joven Lukács hay sugerentes anotaciones en el libro de los discípulos de éste (A. Heller, F. Fehér, Gy. Márkus y S. Radnóti) titulado *Die Seele und das Leben*. Studien zum frühen Lukács. Nomos/Baden-Baden, Suhrkamp, 1977.

inscripción en las filas del revolucionarismo proletario— le lleva a calificar a su tiempo, siguiendo la fórmula fichteana, de «época de la pecaminosidad consumada». Repudiando éticamente a la sociedad establecida, pensaba Lukács poder librarse de la «pecaminosidad» que atribuía al mundo austrohúngaro en descomposición (1).

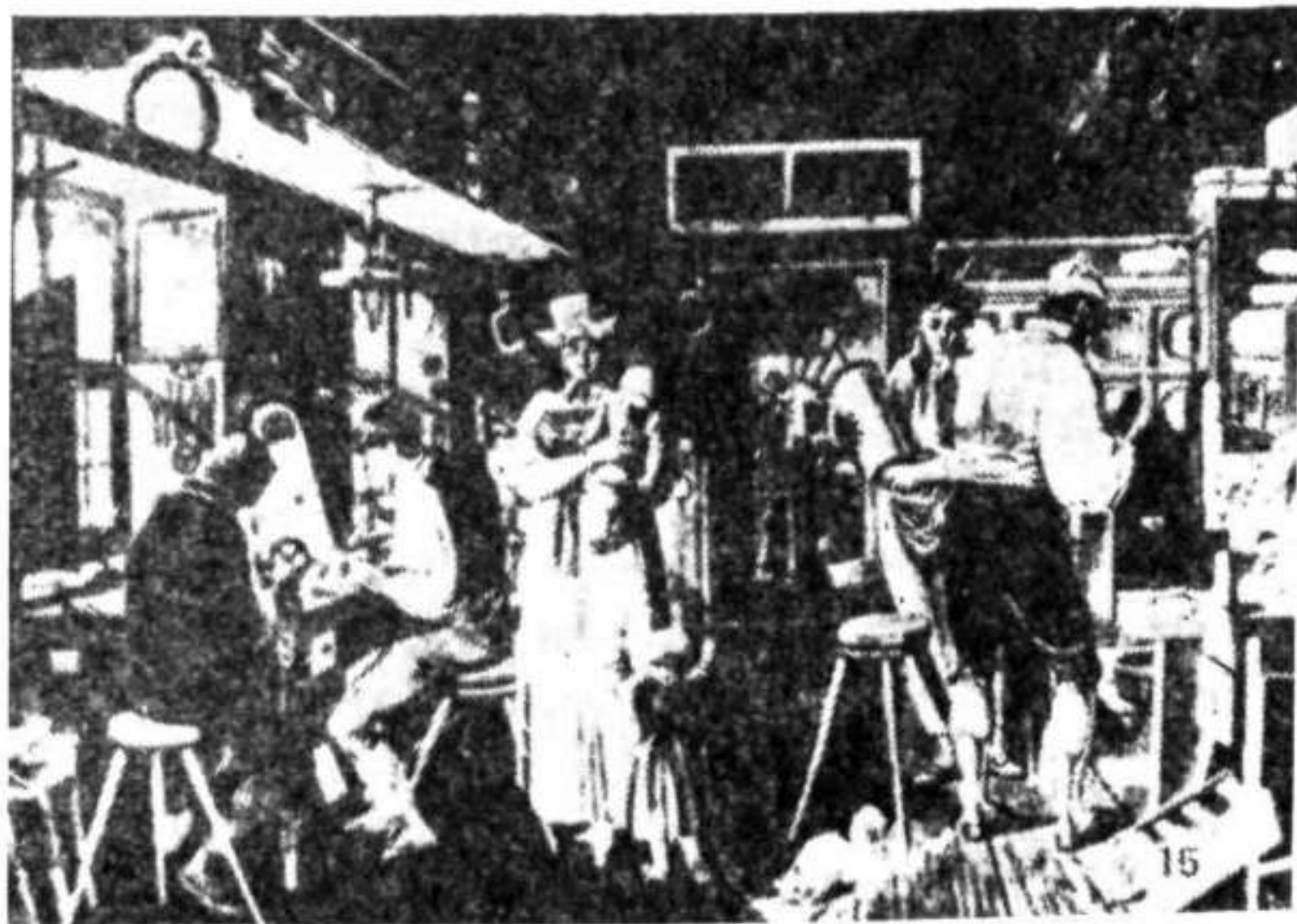
Con el paso al marxismo —que superficiales conocedores de la obra de Lukács, como Lichtheim, han querido interpretar como «conversión» al modo agustiniano— la comprensión lukacsiana de la historia se vuelve más compleja. Esta concepción, que alcanza su mejor expresión en *Historia y conciencia de clase*, está sólo insinuada en los artículos aparecidos en *Die Rote Fahne*. Interesa aquí a Lukács casi exclusivamente el proceso de la sociedad burguesa, en el que distingue dos etapas claramente diferenciadas: la revolucionaria (s. XVIII) y la reaccionaria (s. XIX). Consecuente con esta periodificación general —que Lukács mantendrá hasta el final de su vida—, ubica las producciones literarias en función del desarrollo de la lucha de clases en cada momento histórico. Para ello asienta un principio metodológico de la mayor importancia: «... todo gran espíritu puede (e incluso debe) ser medido por el nivel, alcanzado y posible, de su propio tiempo y de su propia clase» (2). Introduce aquí una de las categorías básicas de sus posteriores análisis: la conciencia posible, es decir, el nivel de conciencia alcanzable en un determinado momento histórico desde una determinada situación de clase. La distinción entre conciencia alcanzada y conciencia alcanzable o posible —que Lukács desarrolla especialmente al hacer el análisis comparativo entre el *Tasso*, de Goethe, y el *Nathan*, de Lessing (3)—, le permite diferenciar los productos literarios de diversos autores que pertenecen a una misma época e incluso a una misma clase. Se aleja, por tanto, Lukács de aquella posición mecanicista que atribuye un idéntico grado de desarrollo de la conciencia a todos los miembros de una misma clase social. Sabe que hay diversos grados de conciencia burguesa y que éstos se expresan tanto en la forma como en el contenido de las obras literarias.

En la época ascendente (s. XVIII) la burguesía es todavía revolucionaria porque está empeñada en una lucha por la liberación de la humanidad contra los poderes feudal-absolutistas. El signo característico de esta época desde el punto de vista ideológico es la creencia sincera de los miembros de la clase burguesa en su capacidad y en su vocación a

(2) Para facilitar la consulta de los escritos de Lukács citamos aquí la reunión que de los artículos de *Die Rote Fahne* ha hecho Michael Löwy en: Lukács, György: *Littérature, philosophie, marxisme, 1922-1923*. Textes réunis et présentés par M. Löwy. Paris, PUF, 1978. (La cita presente en p. 82.)

(3) *Ibid.*, pp. 77-83.





transformar la sociedad y la humanidad toda en función de sus propios intereses de clase. Consecuencia de esta condición objetiva de existencia es la no distinción entre intereses individuales y de clase y entre éstos y los generales. La ideología del «bien común», en filósofos como Rousseau, por ejemplo, no es todavía producto de la necesidad de enmascarar los intereses de clase bajo el ropaje de intereses generales, a fin de hacerlos aceptables a todos los grupos de la sociedad, sino más bien expresión de la aludida creencia.

Los intelectuales de la burguesía ascendente pueden, sin hipocresía, adherirse a los ideales de la clase y captar los sentimientos y pasiones en su esencia, es decir, insertos en la totalidad de la vida social. Porque no hay aún separación entre totalidad y destino individual, entre visión del mundo y creación artística. Se puede, por tanto, como Balzac, ser dignamente prisionero de todos los prejuicios de la clase ascendente. El intelectual, motivado por esos ideales, aspira a actuar en la realidad dando forma en su producción a los problemas fundamentales del día. La obra literaria —Balzac, el primer Schiller, etc.—, encuentra su cohesión en la vida social misma. No necesita el autor acudir al artificio de la teoría o de la forma para dar cohesión a su obra. La cohesión le viene dada por los intereses de clase, que el autor expresa sin eufemismos. «Las clases ascendentes, cuyas palabras de orden de lucha son aún vivas y que creen aún sanamente en su propia vocación a transformar la sociedad y la humanidad, juzgan siempre los fenómenos del arte desde el punto de vista de su lucha de clase» (4). El arte no sólo no oculta el carácter de clase de las motivaciones sino que lo expresa abiertamente a través de la presentación de los sentimientos y las pasiones y los destinos individuales.

Muy diversa es la situación de la burguesía cuando, asustada por las consecuencias del desarrollo de las fuerzas que ella misma ha desencadenado, se alía en compromiso a los

viejos poderes feudal-absolutistas y traiciona sus propios ideales de clase. Desaparece entonces para ella la confianza ingenua en su propia vocación a transformar la sociedad toda en función de sus intereses. Esta pérdida de fe se expresa claramente en la economía política, pero sólo procesualmente y con menor nitidez en el caso de la literatura.

Al comienzo de la época de compromiso, los intelectuales burgueses, fieles aún a los ideales revolucionarios de la etapa ascendente, inician un proceso de distanciamiento ideológico con respecto a su propia clase y expresan este distanciamiento en la forma de desilusión. La desilusión —sin excluir la posibilidad de que se hunda en un pesimismo inactivo— se transforma en crítica al compromiso y en búsqueda de un camino de salida por las vías de la utopía. La coherencia de la obra no proviene ya de la vida misma, porque en la realidad social hay un profundo distanciamiento entre ideales profesados y actuación práctica, sino de la unión de actitud crítica frente a lo dado y búsqueda utópica como realidad normativa. Interesa además advertir el carácter de la crítica y de la búsqueda para ver la diferencia entre las obras. Hay una crítica que se queda en la mera denuncia de la situación. Es el caso, como dice Marx, de quienes no ven en la miseria más que miseria sin caer en la cuenta de sus posibilidades subversivas con respecto al orden imperante. Esta crítica, en el caso de los autores mejor dotados, se queda en una profunda compasión por las víctimas, pero no consigue trascender la ideología del fatalismo. La realidad es, para esta crítica, inmodificable, por tanto, no queda sino compadecer a las víctimas y oponer a la realidad una utopía consoladora pero no movilizadora. Muy diverso es el caso de aquella crítica que desentraña el trasfondo social de las motivaciones individuales y busca, por esta línea, oponer a lo dado una realidad utópica normativa que —aunque no coincida con los intereses de la clase potencialmente revolucionaria— no excluye la exigencia de realizarse. La utopía individualmente consoladora predica, en definitiva, la sumisión (Tagore es para Lukács el ejemplo más claro), y se inserta fácilmente como una pieza del sistema, mientras que la utopía socialmente movilizadora (el Lessing de la época de Weimar, por ejemplo) constituye siempre un polo de conflictividad.

Un segundo momento está representado por aquella literatura cuyos autores, tocados también por la actitud del compromiso y en nada dispuestos a luchar contra la claudicación de su propia clase, intentan buscar en la literatura misma —como los filósofos en la filosofía y los científicos en la ciencia— el

(4) *Ibid.*, p. 38.

camino de salvación. La decepción frente a los ideales de su clase no se presenta ya como decepción, sino como evocación puramente artística (o puramente científica) de la vida. Se pone entonces en la pureza de la expresión el valor supremo de la obra literaria. Las formas —es el caso de Goethe— se hacen más complejas, y desde esa complejidad se mira la literatura pasada como caótica e incluso inartística. Dado que en realidad el acercamiento a la vida es ahora puramente formal, la vida no puede servir de factor de coherencia de la obra. La coherencia le viene dada a la obra desde fuera de la vida, por la teoría o por la forma. Es la época de la teoría del arte por el arte y del purismo formal.

El tercer momento está constituido por la literatura apologética, hija ella misma del compromiso de la clase decadente. En el momento anterior había ya una forma de capitulación ante las exigencias de la clase dominante, pero ahora esa capitulación se vuelve mezquina (Stirner y Nietzsche). La literatura se reconcilia con el orden existente y glorifica a los poderes establecidos. Poco importa que esta glorificación se haga de manera directa —como en el caso de la peor literatura burguesa de la época imperialista— o a través de la mediación de una posición anarquista intrascendente (Nietzsche). A la literatura ha trascendido la incoherencia de la realidad. En asentarse sobre esa incoherencia, haciendo de ella forma y contenido de la producción literaria, le va a esta literatura su ser como literatura apologética. La incoherencia penetra también en los niveles de la crítica literaria. Los críticos son ya incapaces de distinguir entre autenticidad y artificio. El crítico se convierte en un especialista del artificio y la literatura misma en un juego meramente formal que oculta el trasfondo social de las motivaciones y enmascara la esencial incoherencia sobre la que ella reposa.

Paralelamente a esta evolución de la literatura burguesa se produce también la literatura de otras clases sociales. La clase devenida en rentista, que no tiene ninguna capacidad de actuación económica ni política, expresa la pequeñez de su espíritu en una literatura hecha de ironía y de duda escéptica o de erotismo e intimismo psicológico. La esfera de la acción humana se ha reducido, para esta clase, a los problemas psicológicos. De ahí que la producción literaria se quede en el mero descripcionismo psicológico o que intente superar este encierro para caer en alguna de las formas del escepticismo.

Más rica que ésta es la literatura que se hace desde la perspectiva de la pequeña burguesía (Hauptmann, Shaw, etc.). Caracteriza, en general, a la literatura pequeño-burguesa una cierta indignación pseudo-revolu-

cionaria que los autores y su clase confunden con la verdadera revolucionariedad. El carácter pseudo-revolucionario de esta indignación se advierte, entre otras cosas, en la presentación de la realidad como algo dado cuyo origen se desconoce y que no es posible cambiar. Los personajes de esta literatura son víctimas impotentes de las fuerzas del mundo exterior y de sus propias pasiones, y ello se expresa en una sumisión —revestida, frecuentemente, del ropaje de la rebeldía— casi sin resistencia al destino. El autor participa de la apatía, confusión y sumisión de sus personajes al destino, porque también él se sabe incapaz de comprender y mucho más de superar espiritual y prácticamente ese destino. Le queda, sin embargo, la aspiración a superarlo, aunque esa aspiración sea sólo psicológica, además de una profunda compasión por el destino de sus personajes. En realidad, el autor pequeño-burgués ha perdido de vista un elemento esencial: que los hombres hacen su historia, aunque la hagan en condiciones que ellos no han elegido. Pertenece a una clase que es objetivamente incapaz de mudar el rumbo de la historia. Y esta condición objetiva de existencia queda impresa en su obra. Cuando es sincero, inteligente y animoso, puede incluso elaborar un proyecto social, pero este proyecto se pierde en un utopismo romántico porque su autor no comprende la esencia de la historia, y, por tanto, no liga el proyecto a los intereses reales de una clase capaz de ponerlo en práctica. Es cierto que la literatura pequeño-burguesa desenmascara la miseria y da forma a fuerzas y capacidades individuales que, aparentemente, se revuelven contra el orden existente, pero no es capaz de orientar esas fuerzas y capacidades hacia la transformación efectiva de la realidad y mucho menos de convertir su saber sobre la miseria en un actor redentor. Por eso tiene que refugiarse, ideológicamente, en el utopismo individualista y, expresivamente, en la estilización.

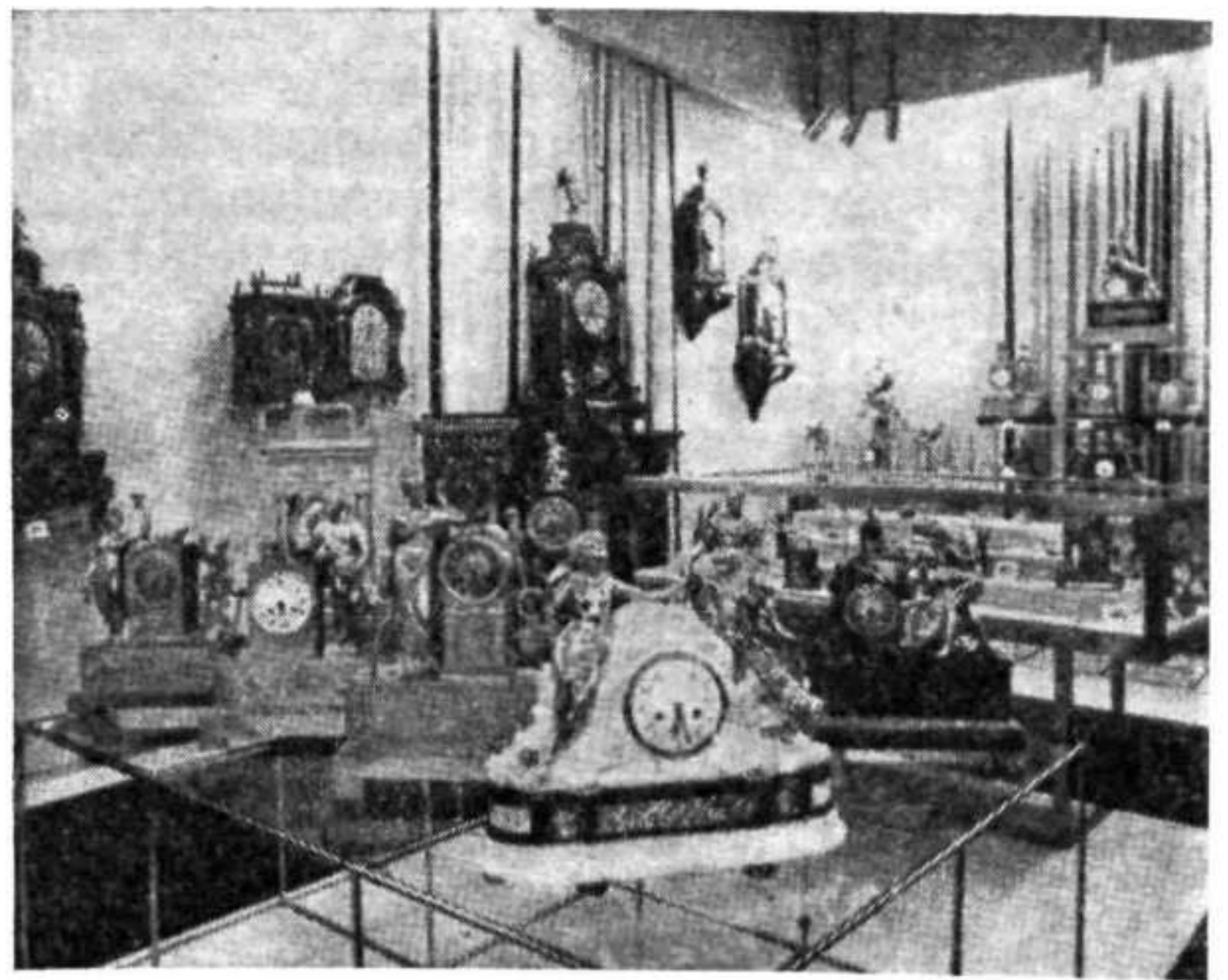
Al construir —partiendo de anotaciones dispersas en los artículos aparecidos en *Die Rote Fahne*— lo que sería la concepción lukacsiana de la historia de la literatura burguesa nos hemos referido explícitamente a «momentos» de la etapa no revolucionaria de la burguesía. Por «momentos» no hay que entender aquí etapas necesariamente sucesivas sino más bien posiciones de la literatura con respecto a la realidad social. Lukács sabe que se da una sucesión pero no encadena los momentos a una sucesividad rígida porque sabe también que en una misma época puede haber productos literarios que obedecen a diversos momentos y que incluso en un mismo autor pueden darse actitudes características de momentos diferentes. Y es que de lo que se trata, al hacer el análisis literario, no es de encuadrar

los productos de la literatura en un casillero preestablecido —procedan estos casilleros de una concepción idealista o de una interpretación mecanicista del marxismo— sino de estudiar las obras (forma y contenido) en su conexión con la realidad histórica.

El análisis de esta conexión, referido a la génesis y al efecto de la obra, no agota, sin embargo, el conocimiento literario. Sería una ilusión creer «que este conocimiento pueda bastar, por completo que él pueda ser, para que nuestro conocimiento de la literatura sea cabal» (5). Porque «aunque fuésemos capaces de explicar marxísticamente no sólo la *génesis* sino el *efecto* de las obras literarias, no habríamos, sin embargo, agotado realmente el conocimiento de la literatura. Quedaría siempre planteada la cuestión de saber por qué *precisamente esas* obras y no otras... alcanzan una tal eficacia... Se hace, pues, inevitable, incluso desde el punto de vista marxista, proceder a un análisis *estético* de la creación literaria» (6). Pero este análisis se hace en base a categorías estéticas que no son entidades metafísicas ni valores «eternos» sino productos de un determinado grado del desarrollo social. Consecuentemente el análisis propiamente estético de la creación literaria parte también de la situación histórica concreta e intenta «aprehender aquellas formas de expresión que tienen la capacidad de representar de manera más apropiada y eficaz un determinado contenido de existencia (el cual resulta de una situación de clase determinada)» (7). Porque un mismo contenido de existencia puede ser representado de diversas formas —claro que no con el mismo grado de aproximación a la realidad— y una misma forma puede servir de expresión —aunque no con el mismo grado de expresividad a diversos contenidos de existencia.

Lukács ejemplifica este problema teórico sólo para el caso de la tragedia. En el artículo titulado «Emilia Galotti de Lessing y la tragedia burguesa» (8), tal vez el artículo más valioso de todo el conjunto, esboza una teoría de la tragedia en la que recoge los planteamientos que sobre este problema hiciera en «Metafísica de la tragedia» (ensayo incluido en *El alma y las formas*) y especialmente en *Historia de la evolución del drama moderno*, pero dejando ahora de lado el trasfondo metafísico de sus anteriores reflexiones.

«La tragedia representa el declinar de un personaje eminente, sentido como representativo por su público (es decir, por la clase culturalmente dominante). Y ello de tal manera que este declinar aparece, por un lado, como doloroso pero objetivamente necesario,



y, por otro, como íntimamente ligado a la expansión de las mejores cualidades de este tipo de hombre en decadencia y, por lo tanto, como su sublimación, como su —dolorosa— consagración y no como su envilecimiento, su humillación exterior y absurda. El *goce* estético que la tragedia, como toda forma de arte, está llamada a suscitar, proviene del carácter contradictorio de los sentimientos que surgen en el espectador: el espectador llora la caída de su héroe en tanto que caída, y al mismo tiempo la aprueba en su fuero interno en tanto que *necesaria y única vía posible* de su plena expansión. Si está ausente esta aprobación, subsistirá sólo —aunque la tragedia reproduzca el encadenamiento causal de los acontecimientos en una necesidad irreversible— el penoso sentimiento de una catástrofe absurda que no podrá provocar en el espectador sino cólera, indignación, sed de venganza, etc., pero nunca satisfacción y emoción estética» (9). Supuesta esta caracterización general de la tragedia, se pregunta Lukács, como lo hiciera ya en su obra de juventud sobre la historia del drama, qué época histórica es la más apropiada para ser expresada en forma de tragedia. La respuesta no puede ser más clara: «No puede haber tragedia más que en el momento en el que los ideales de la clase culturalmente dominante comienzan a devenir problemáticos: la clase siente aún su vocación a la dominación... pero, al mismo tiempo, se da cuenta... de que sus ideales tienen necesariamente que saltar hechos pedazos ante la sociedad dada y que su expansión, su cumplimiento deben llevar a la ruina a su portador. Sólo en un terreno de esta naturaleza pueden nacer conflictos trágicos, tragedias poderosas» (10).

De los artículos publicados en *Die Rote Fahne* se deduce claramente que para Lukács la relación entre historia y literatura es, en definitiva, la que existe entre un componente

(5) *Ibid.*, p. 103.

(6) *Ibid.*, p. 105.

(7) *Ibid.*, p. 105.

(8) *Ibid.*, pp. 52-57.

(9) *Ibid.*, p. 54.

(10) *Ibid.*, pp. 54-55.

del todo y la totalidad. Historia y literatura no son realidades diversas entre las que quepa establecer determinadas conexiones, ni pueden tampoco confundirse como si se tratase de una misma realidad indivisa e indiferenciada. La literatura es un componente de la totalidad social y, por tanto, no es inteligible —ni en su génesis, ni en sus efectos, ni en su estructura propiamente estética— sino a partir de esa totalidad, pero cuyo conocimiento no se agota con la comprensión de las leyes generales de la totalidad. La especificidad de este componente consiste en la dación de forma literaria a determinados contenidos de existencia. La grandeza de la dación de forma depende entonces, aunque no mecánicamente, de la anchura y profundidad del contenido de existencia que se trata de conformar. Pero no se piense que la relación entre forma y contenido es mecánica. Ella está

mediada por la conciencia del autor, fruto también —no mecánico, por supuesto— de sus condiciones de existencia. Interesa hacer caer en la cuenta que es precisamente el afinamiento en la dialéctica y el apartamiento de todo reduccionismo sociologista lo que lleva a Lukács a entender la obra como un producto (y factor) de la historia sin eliminar la presencia concreta de la individualidad del autor en la creación literaria. Y es que el filósofo húngaro se ha identificado con un principio básico, en adelante, en su reflexión: los hombres hacen ellos mismos su historia, aunque la hagan en circunstancias que ellos no han elegido. Está aquí enunciada la dialéctica de necesidad y libertad que será uno de los ejes teórico-metodológicos de *Historia y conciencia de clase*.

JOSE IGNACIO LOPEZ SORIA

el ocio atento

ANTE EL CENTENARIO DE FERNANDO VILLALÓN, ¿EL GRAN POETA NOVEL?

El año que viene se cumple el centenario del nacimiento de Fernando Villalón, cantor de la Bética, de sus hechos y de sus fábulas. Dice Alberti que Ignacio Sánchez Mejías se lo presentó así: «Aquí lo tienes... Don Fernando Villalón Daoiz, el mejor poeta novel de Andalucía.» Y continúa contando: «Era Fernando un hombre extraordinariamente simpático y fino, hijo de esa romántica Andalucía feudal, del campo, que se sentaba bajo los olivos a compartir el pan, tú por tú, con los gañanes... Si Villalón como se decía, y yo lo ví, era un hombre único, extraordinario, no se lo debe a su obra escrita, que es muy poca, sino a su fantástica vida, a su extraña personalidad.» Pero añade: «A pesar de su gran retraso en llegar a la poesía escrita, con aquella rapidez increíble de su talento, logró Fernando poner en tensión de desarrollo sus naturales condiciones, asimilando inéditas atmósferas y pisando nuevos caminos.»

La primera colección de poemas la publica Fernando Villalón, en 1926, solamente cuatro años antes de su muerte (1930) y cuando ya contaba cuarenta y cinco de edad. El hecho causó entre sus amistades, sus enemigos y sus conocidos, cierta sorpresa y revuelo, aunque de él podía esperarse cualquier cosa, después de

haber estado más de seis meses recluido en un sótano sin luz, acompañado de una cabra y de un sapo, comiendo solamente acelgas y lechugas, llevado del deseo de alcanzar el nirvana, influido por sus lecturas esotéricas y estrambóticas, orientales y teosóficas, saliendo del escondrijo alucinadísimo, hasta el punto de creer que en El Cuervo, aldea entre Lebrija y Jerez, había secado con una retahíla el agua de una fuente, y que como consecuencia de su «milagro» una jauría de perros estuvo toda una noche aullando por las erías. Anécdota que me contó un viejo campesino de Trebujena, Diego López, que había trabajado en su finca siendo zagal, y al que conocí en la Dehesa de Frías, donde era compañero de mi padre, allá por los años cincuenta. Esta extravagancia de Villalón, también la relata Rafael Alberti, en su artículo «Imagen primera de Fernando Villalón, poeta, conde y ganadero», más o menos lo mismo que me la refiriera el gañán trebujenero, añadiendo el poeta portuense que Villalón creía que el suceso había inspirado a Federico García Lorca dos versos del *Romance de la casada infiel*, los que dicen: «y un horizonte de perros / ladra muy lejos del río» (?).

Y en el primer libro, *Andalucía la baja*, de tan singular persona, del ganadero que estuvo

tiempo y tiempo empeñado en criar toros con los ojos verdes, se hallan ya los matices en toda la poesía villaloniana, sus alusiones a la mítica andaluza, sus supersticiones y giros populares, así como su visión esplendorosa del latifundio marismeño. En *Romances del 800* (1927), creemos que Villalón alcanza su cota más alta, el culmen de su poesía, con canciones y coplas de logradísima aceptación popular. V. gr.:

*Venta vieja de Eritaña,
la cola de mi caballo
dos toros negros peinaban.*

*¡Islas del Guadalquivir,
donde se fueron los moros
que no se quisieron ir!*

*En el espejo del agua
yo reparo en los andares
salerosos de mi jaca.*

*Luces de Sevilla,
faro de los garrochistas
que anohecen en la isla.*

*Si no se me parte el palo,
aquel torillo berrendo
no me hiere a mi el caballo.*

(Esta última soleá se la hemos escuchado al Choza—cantaor de Lebrija afincado en Jerez, gitano de ojos celestes y un tanto excéntrico, que recorrió trabajando por los cortijos media Bajoandalucía—, con las siguientes variantes: «Si no me se parte el palo, / ese torito valiente / no me coje mi caballo.»)

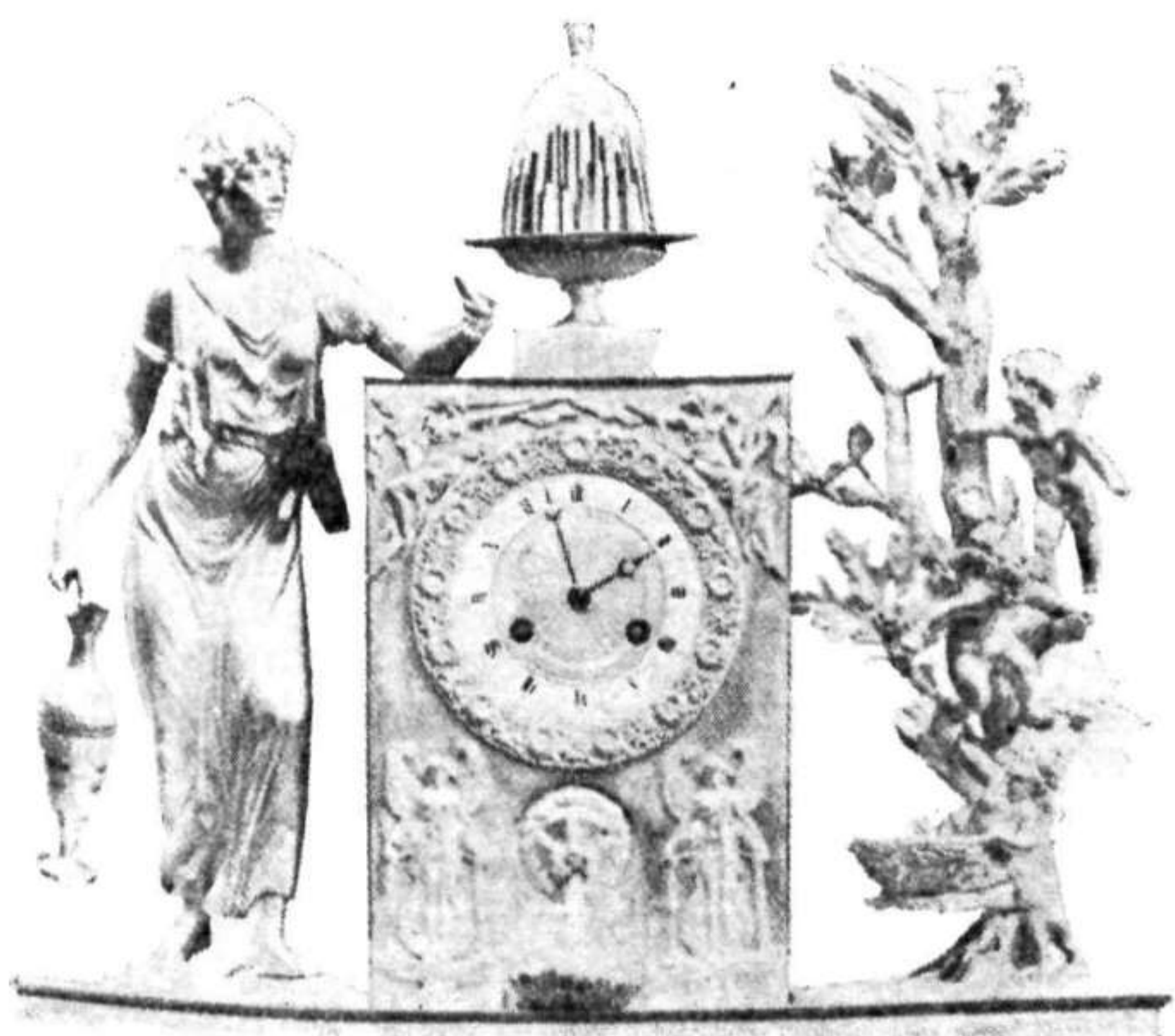
La Toraida (1928), representa una evolución. Como bien opina J. Jordana, abandonando la sencillez de sus primeros libros, intenta Villalón forjar un poema mitológico y policromo. Y lo resume con brevedad y concreción: «En el situado horizonte de la soledad marismeña, aparecen las efigies de los *bicornios de turiferario hocico*. Avanzan a través de la conceptuosa neblina matinal, despertando el campo. De pron-

to, inevitable fruto de la misma sangre, surge la pelea entre los toros. Acude el vaquero, centauro armado de lanza, que, ayudado por el perro (siervos sus dientes de la voz del amo), aplaca al astado vencedor. El toro pide auxilio a los *eunucos*. Pero éstos han renunciado a la lucha, y se someten al hombre: se prestan a conducir al coso a los rebeldes bicornios de los pastizales. Durante la marcha cantan los prisioneros tristes salmodias de destierro. Dialogan dos coros: el de los bicornios, nostálgicos de su mediterránea estirpe, y el coro de los eunucos, que increpa a los *toros de Atlante, fatuos y cerriles*. Pero los toros bravos no cejan en su desprecio por los cornúpetas que han dejado el vasallaje de Marte por el de Mercurio. El diálogo clasista y alambicado es interrumpido por una extemporánea meditación sobre el cambio de los tiempos. A los toros, *su antiguo dios sin compasión los deja*.» Toda una gran influencia modernista está patente en el libro y se denota en él cierto apresuramiento, como si el autor quisiera recuperar el tiempo perdido, los años sin escribir y publicar, y un afán desmedido por demostrar que era capaz de componer algo más profundo y complicado que coplas y romances, que referencias vitales al pueblo llano y sencillo. ¿Lo consiguió? Cosío opina lo siguiente al respecto: «Nunca será *La Toraida* obra popular entre las de Villalón, pero sí la más instructiva para penetrar en el desarrollo literario de su poesía la clave demostrativa del rumbo de sus intenciones poéticas. Tras composiciones menos logradas de sus primeros tanteos era indispensable el logro perfecto de esta intención. Término cerrado y definitivo de una aventura es lo que capitalmente significa este poema, en tanto que dejaba abiertos los caminos más llanos y auténticos de su poesía.»

Y lo primero que se piensa, leyendo, relejendo y anotando la poesía de Fernando Villalón es que toda ella, tan épica desde su raíz terrenal, es sobre todo una respuesta, una ecológica expresión neopopular a la llamada de Rubén Darío, quien, como es bien sabido, reclamó, en un momento justo y oportuno, exegetas andaluces. Posiblemente, el centroamericano universal presentía que pocas veces se habían planteado los poetas andaluces de otros tiempos el discernimiento ambiental y de fundamento de su lar nativo.

¿Sería así porque la implícita capacidad de simbología desde lo más remoto de la historia andaluza suele ser causa de un distorsionamiento continuo en el auténtico sentido del ser andaluz? Tan seguro de ello estaba Luis Cernuda que exclamó: «¡Oh, hermano mío, tú! / Dios que te crea, / será quien comprenda / al andaluz.»

Luis Cernuda llevó con estos versos la disyuntiva sicológica de su gente a las zonas más arrinconadas del misterio. Pues bien, partiendo de estas premisas, hay que acercarse a Fernando Villalón, al poeta y al hombre, al andaluz que fue en vida y que perdura en sus versos.



Recojamos, para hacerlo, algunas consideraciones.

Un gran estudioso de lo andaluz en todas sus facetas, Anselmo González Climent —oriundo del campo de Gibraltar—, nos ha explicado lo siguiente: «Decididamente cabe en el andaluz una mayor capacidad de vértigo humano que de vértigo cósmico. Lo humano, con toda su plástica complejidad, es el manjar apetecido por el andaluz. El cosmos, en la visión mecanicista, está desprovisto de azar.» Quiere decir con ello que el andaluz se consagra a una huida cósmica. Y lo recalca con las palabras que siguen: «El acento y el secreto de lo trascendente lo transfiere a la jondura humana. Tiene mucho de antropocéntrico. Pero no se olvide —advierde González Climent— que es un griego por siguiரியas».

Nos parece que el ensayista argentino tiene muchísima razón, sobre todo si apoyamos su teoría con aquellos dos versos capitales de José Moreno Villa, otro andaluz cabal. Dos renglones octosílabos que sentencian: «Todo me cansa y me rinde / si no es mío, si es del mundo.» Versos que muy bien pudieran ser impresos en el frontal de los poemas de Fernando Villalón, como lema de vida y de obra.

Fernando Villalón no ha sido hasta el momento lo puntualizadamente estudiado que se merece, sin olvidarnos del buen prólogo de José María de Cosío a su obra poética completa, los escritos de Gerardo Diego y Adriano del Valle, las alusiones o recuerdos de Rafael Alberti, de Juan Ramón o de Pedro Salinas, y los trabajos más recientes de J. Jordana, Juan Ruiz Copete y Carlos Murciano, todos ellos muy meritorios. Pero fáltanos ese ensayo en profundidad y amplitud que todos los poetas de su generación han promovido en los críticos. Pensarán que ésta de hoy hubiera sido una buena ocasión para intentarlo, pero la disposición es otra, dado que nuestras actitudes y cualidades, si es que existen, no son precisamente de índole crítica y analítica, sino de signo fervoroso y abiertamente admirativo.

Lo que sí tenemos de Fernando Villalón es su imagen humana, legada por Manuel Halcón en un libro que nos parece de lo mejor escrito en todo lo que va del siglo xx: *Recuerdos de Fernando Villalón*. Un libro que, si consagra a un prosista, de paso justifica a un hombre singular, que pasó por la vida empujado por la intuición, viviéndola a su capricho y libre albedrío. Y lo que es mejor, el libro de Manuel Halcón ayuda a comprender al poeta Fernando Villalón, porque según refleja, en su conducta vital, que pasa repentinamente de lo entrañable a lo estrafalario, del bien al mal o viceversa, hallamos, sin lugar a dudas, el meollo y la fuente de su voz poética, la que plasmó todas sus motivaciones líricas con una salud que perdura. Manuel Halcón nos presenta a un Fernando Villalón hijo de ricos aristócratas, que estudia junto al mar (con Juan Ramón Jiménez, en el colegio de los jesuitas del Puerto de Santa

María) y que luego crece a campo abierto, a galope tendido, cazando por dehesas y cortijadas, sintiéndose un nuevo y legítimo hijo de Osiris, defendiendo de su tierra hasta el vaho o el clamor, como una especie de centinela de la campiña bajoandaluza, para guardar y enaltecer sus viejas propiedades y costumbres. Pero también como un ente altivo, como un jayán orgulloso de su presencia misma, satírico hasta hacerse odioso, díscolo con su familia, aun amándola por encima de todo, exigente con los caballos y con los toreros, defensor de escabrosos y monumentales toros bravos, inquisidor de su propia élite, afrentador de poetas, mocito o señorito un tanto calavera, que convive con gitanas y flamencos, que se cita con el célebre bandido Pinales porque le atrae su circunstancia humana. Villalón fue un hombre de personalidad contradictoria, compleja, que sabía ser cordial, agradable cuando le daba la realísima gana, apareciendo insuflado por dotes casi mágicas, hasta el brete límite de parecernos un andaluz de rompe y rasga, apoyado en la aleatoria seguridad que le prestaban dinero, blasones y los consabidos respetos tradicionales.

Mas he aquí lo sorprendente de su poesía. Este prototipo de andaluz a caballo —como bien ha sabido adjetivarle Juan de Dios Ruiz Copeite—, de privilegiado por designio y ascendencia, escribió una poesía asimilable por el pueblo, una poesía que se identifica con la muchedumbre, una verdadera poesía mayoritaria, una poesía de loor al perseguido, al hombre del pueblo, sea jardinero o esquilador de borricos, al torero roto y muerto cuando dejaba al fin de pasar hambre, a la gitanilla en pena por su *calorró* en la cárcel, a los cantes que nacen del corazón del río, a la marisma comunal, al perejil, al culantrillo y la alcaravea. Es decir, a todo lo que concierne y alimenta las más recónditas entretelas del alma andaluza-popular en su más primigenia concepción espiritual y humana, natural, en una palabra.

Pero en relación con Fernando Villalón, debemos hacer constar algunas consideraciones personales. Crecido uno también, aunque a pie, y no como dueño y señor, sino como siervo, en la campiña bajoandaluza, tal vez esto haya sido igualmente la razón que me ha llevado a la osadía de escribir algunos versos cantándola, sin más base para hacerlo que cuanto su contexto nos enseña de magnificencia y esplendor, infundiéndonos intuición y efervescencia hasta hacernos miembros del paisaje, heraldos de sus hombres, en un deseo de ser prolongación de su dilatado horizonte y de su exuberancia, de la calidez de su sol, de cuanto entraña de tiempo, de barriga y de raza. De ahí que reconozca poéticamente el maestrazgo de Fernando Villalón, aunque las visiones sean distintas, los encuadres completamente dispares. Villalón recorrió la baja Andalucía como jinete y la vio desde lo alto de su silla vaquera, yo la anduve mal calzado por sus erías y sus barbechos; por eso sus versos retienen al contrabandista montado,

mientras los míos se fijan en los arrastrados mochileros, por ejemplo. Pero aun así, aunque la nuestra sea otra vivencia y destile otros resultados, otra padecida y gozada ley del canto, no podemos dejar de reconocer que la poesía de Fernando Villalón es una de las más válidas exégesis de una tierra y de sus hombres, de su ámbito total.

Ya el culto y generoso don José María de Cosío, al prologar las poesías de Fernando Villalón, señaló: «El popularismo poético andaluz, que en tan gran medida informa la poesía de Villalón y la de otros andaluces, como Alberti y García Lorca, por no citar sino a los más caracterizados, tiene su raíz más íntima, más auténtica, en el sentimiento directo de aquel ambiente, de aquel paisaje, de aquella tradición y de aquellas costumbres; pero su manera de expresión procede de las mejores fuentes arcaicas, a saber, de los poetas semipopulares del siglo xvi y de la poesía anónima popular...»

Efectivamente, el romancero y la copla sirven de base a estos poetas de la generación del 27 cuando intentan acercarse al pueblo. En Fernando Villalón se hace patente, además, su contacto directo con él, tanto en el submundo sórdido a veces, ancestral otras, del mundo del flamenco, o del castizo círculo del chalaneo y del trato, como en el hábitat campesino, de donde toma sin esfuerzo, sino con naturalidad plena, los giros del lenguaje popular, sus decires y voces naturales, los localismos que al poetizarse se universalizan.

Al llegar aquí hay que anotar, con respecto al lenguaje lírico de Fernando Villalón, una teoría de Máximo Gorki que puede aplicarse al poeta sevillano: «El escritor es el vocero emocionado de su país y de su clase, es su oído, sus ojos y su corazón; es la voz de su época... Los eruditos que estudian etnografía e historia de la cultura nos dicen que la forma de pensar del pueblo encuentra expresión en cuentos, leyendas, proverbios y refranes. Y es perfectamente cierto que los proverbios y los refranes proporcionan una expresión completísima y fascinadora de cómo piensa la masa del pueblo. En general—sigue asegurando Gorki—, los proverbios y los refranes formulan con ejemplar brevedad toda la experiencia vital, social e histórica del pueblo trabajador, y para un escritor es imperativo estudiar este material, que le enseñará a apretar algunas palabras tal como se aprietan los dedos para formar un puño, y a desplegar otras palabras que han sido sucintamente comprimidas por otros, desplegarlas para revelar las cosas ocultas, hostiles a las tareas de la hora, que han estado escondidas en las palabras.»

Igualmente es aplicable a la poesía de Villalón, a sus motivaciones, la teoría que sobre el cuidado y el respeto de la lengua propia dejó escrita Eliot, aquella que dice: «La emoción y el sentimiento se expresan mejor en la lengua común del pueblo, esto es, en la lengua común de todos: la escritura, el ritmo, el sonido, la



índole de una lengua expresan la personalidad del pueblo que la habla... Podríamos afirmar—continúa Elliot— que el poeta, como poeta, tiene sólo indirectamente una obligación frente a su pueblo; su obligación directa es con su lengua, conservarla primero, y ampliarla y perfeccionarla en segundo término. Al expresar lo que otras gentes sienten, transforma también el sentimiento, haciéndolo más consistente, y hace que las gentes sepan mejor lo que ya sienten, enseñándoles, por tanto, algo sobre sí mismos.»

Pues bien, toda esta teoría está patente en los versos de Fernando Villalón; basta recordar cualquiera de sus romances, o de sus poemas titulados *Figuras* («El gallo», «El farolero», «El padre del que debutó el domingo», «El esquilador»...), sus llamados *Bodegones*, con hombres tan vivos dentro, o las composiciones que tituló *El alma de las canciones*—o sea, las sevillanas, la malagueña, el pregón, la soleá, la nana, la bulería, el cantar de la Giralda, la saeta, los fandanguillos de Huelva, las serranas, sus guajiras, alegrías y panaderos, caracoles, el rabel de las Tres Marías—, versos que al escucharlos el pueblo, y he podido comprobarlo en muchas ocasiones, levanta entre la gente sencilla lo que llamaríamos el alma de la bética, porque les remueven por los adentros sentimiento, gusto y estética, algo ingénito y afín, comunal si se quiere, de lo bajoandaluz, y a través de ese garlochí que se les despabila y se les estiliza, todos en su naturaleza e idiosincrasia asumen y comprenden mejor una forma—¿por qué no?—de llegar por la emoción al raciocinio.

Acierta, por tanto, José María de Cosío cuando razona en torno a Fernando Villalón: «... entre todos los poetas de aquel momento, Fernando Villalón es el que tiene una mejor experiencia campera y popular. Por eso es el que puede lograr una expresión más directa, más certera, del pueblo andaluz, al que, pese a su sangre aristocrática y a su título de Conde de Miraflores de los Angeles, pertenece plenamente, por elección propia y su indomable apego a sus costumbres y a su sensibilidad.» Y tras hacer alusión a su comportamiento inurbano e incivil, lo razona así: «... no era sino expresión de este bien hallarse en el más rudo vivir, en el más primitivo ambiente rural, ese ambiente

sin edad, de sensibilidad y sabiduría permanentes y eternas del que gustaba, no al modo horaciano en contraste con el tráfico social de las ciudades, sino inmediata, directamente, sin intermedio de consideración o contraste. Ante el campo y ante sus goces. Villalón accionaba, no reaccionaba.»

El crítico Juan de Dios Ruiz Copete se pregunta, en su ensayo *Poetas de Sevilla*, «cuál hubiera sido la poesía de Fernando Villalón de no haber nacido en esta tierra amplia y milenaria, ofrecida, en su planicie luminosa, a toda interpretación apasionada. Desde luego, muy distinta —considera—. Puede, incluso, que no hubiera sido el poeta que fue de no contar con este estímulo externo, casi cósmico, indescifrable, del país andaluz, tan capaz de convertir en contrabandista a un hombre con trabuco, simplemente, o a un toro en animal de mito».

El mismo crítico resume su comentario con las siguientes apreciaciones: «Fernando Villalón vio su tierra, el llano inmenso de la marisma, desde la perspectiva señorial y próxima del caballista —el traje corto y el sombrero ancho— que se pasó media vida, enhiesto y firme, sobre la cuna de una silla vaquera. Desde esa altura, en la izquierda las riendas y en la otra el palo largo de una garrocha que acosó y derribó versos y becerras, desde esa altura, qué duda cabe que el mundo, abajo, a un solo metro de los estribos, habría de tener, como tuvo para el poeta, una dimensión de campo abierto distinta y elemental.»

Pero un tanto en contrapartida, veamos lo que nos dice Gerardo Diego de Fernando Villalón: «... la voz ruda y campesina de Fernando Villalón necesariamente desentonaba del suave concierto de la juventud poética bética y, en general, española de aquellos años. Precisamente por eso, y por venir al verso pletórica de vida y ausente o deficiente del primor retórico y brillo de planchado, nos causaba una intensa impresión, nos traía bocanadas de aire caliente, relumbres y aromas de la vega baja. Cuando la poesía se pone muy exquisita —sigue diciéndonos el maestro Gerardo—, sienta bien la imprevista aparición en el ruedo de espontáneos así, con más dosis de vida que de arte, para compensar el desnivel inverso que la delicadeza de este siglo, como diría Bocángel, imponía a la costumbre estilística.»

Dejemos constancia también de la apreciación de Carlos Murciano en torno a la poesía de Fernando Villalón, recogiendo un párrafo de su artículo *Recuerdo y sombra de un poeta*, donde critica una opinión de Pedro Salinas sobre el cantor de la marisma: No fue justo Pedro Salinas cuando escribió lo siguiente: «Villalón era un perseguidor de la poesía; pero iba siempre con los ojos vendados. La perseguía a trompicones, tropezando. Tenía la suerte de atrapar a la fugitiva alguna vez por un talón, por un brazo. Luego se escapaba. De estas breves posesiones y huídas son las huellas de sus

poemas. Ese alguna vez resulta demasiado riguroso —considera Carlos Murciano—. En realidad, todo poeta no es más que un perseguidor de la poesía, a la que en la mayoría de los casos no consigue atrapar más que fugazmente, parcialmente. Ciertamente que Villalón adolecía de frecuentes irregularidades, propias de su temperamento, pero no lo es menos que, con su obra, marcó un hito en nuestra historia poética. Acaso el juicio de Salinas, cordial por demás, ya que se trataba de uno de sus más finos amigos, tenía ese lastre que para enjuiciar supone el acercamiento en el tiempo. Pasados los años, esclarecidos los criterios y serenadas las opiniones, Pedro Salinas vendría a reconocer, a valorar en su justo sentido, lo que significó la poesía villaloniana, especialmente sus romances». Así fue. En su libro *Estudios hispánicos* Pedro Salinas ha dejado escrito: «... sin imitar burdamente lo popular, ni exagerar el repujado de la labor de estilización cultista, el romance de Villalón disimula lo que tiene de retrospectivo y hechizo con la gracia natural, de raíz de pueblo, que el poeta llevaba dentro. Es un esfuerzo de salvación de asuntos y acentos que tienen su valor y que se consideran perpetuos desterrados de la literatura, incapaces de tratamiento y enfoque verdaderamente poéticos.»

Creemos que este último juicio de Pedro Salinas sobre la poesía de Villalón es, además de justo, uno de los más objetivos y certeros que le han sido dedicados y que a partir de él podría iniciarse ese gran estudio que la obra villaloniana está reclamando, que esperamos alguien emprenda, porque como bien señaló Adriano del Valle, «Fernando Villalón es el último asidero de una Andalucía tangible que se nos va de las manos. Descendiente elegido de una raza milenaria que fue amada por los dioses de todas las teogonías, supo entonar, con magnífica expresión de *dies irae* litúrgico, la elegía del ochocientos, el canto del cisne de una fauna y una flora que periclita en sus romances. Su poesía tiene acontecimiento de naufragio geológico, como si una de aquellas islas bajas del delta del Guadalquivir, que repobló con sus toros, fuese desapareciendo poco a poco, bajo las aguas, en un abordaje heroico de nave tartessa contra los gánguiles implacables de las dragas... Y es aquí —prosigue glosando Adriano del Valle—, en la vastedad de las marismas del Guadalquivir, donde Villalón asimiló para



su arte los elementos poéticos de una fauna y una flora euroafricanas».

Adriano del Valle, el amigo sevillano y poeta de Fernando Villalón, es quizá hasta el momento su mejor crítico por ello se impone recordar todo un ancho párrafo del prólogo que escribiera para *Taurofilia racial*, el libro en prosa de Villalón publicado en 1956, es decir, veintiséis años después de su muerte: «No tanto por lo que hizo Fernando Villalón, ni por lo que escribió, sino por lo que pudo haber hecho y haber escrito todavía, que tan colmados estaban sus silos, sobrados, trojes, lagares y tinajas de las más pródigas cosechas de su experiencia, de las cosechas del trigo, el aceite y el vino que producía su inteligencia, gracias a la espiga, al olivo y a la vid que fructificaban en sus tierras. Y todo —seguimos transcribiendo a Adriano— con la complicidad del cielo y el río, de la nube y la acequia, del secano y la noria. En un constante trajinar de siembra y recolección, encarándose, mano a mano y garrocha al brazo, en plena marisma, con el mito de Gerión, hasta acosarlo y derribarlo vencido, con las cuatro patas al aire, sobre el trebal de sus cerrados. Y en este maridaje del aljibe y el pozo artesiano, de la inspiración y la técnica, en la vida de Fernando Villalón hacíanse contemporáneos el espárrago y el lirio, la guitarra andaluza y el trébol de cuatro hojas. Y así veíamos cómo la tierra, el aire, el agua y el fuego, es decir, los cuatro genésicos elementos, cohibíanse ante su torrencial presencia humana de poeta casi mítico, de héroe de arpa y garrocha, que a tantos poetas multicolores nos hubiese obligado, ante el peligro de un nuevo Diluvio, no a abrir nuestros paraguas ineficaces, sí a guarecernos atropelladamente en el Arca, hacinándonos unos contra otros, entre los picotazos de la pulga y las boñigas casi geológicas del elefante.»

Y este hombre así glosado, el poeta Fernando Villalón, nacido en Sevilla el 31 de mayo de 1881, en la casa de sus abuelos los marqueses de San Gil, en plena calle de los Alcázares, murió no con las espuelas puestas como él hubiera querido, sino arruinado y sin caballo en la cama de una clínica madrileña el 8 de marzo de 1930, después de una operación quirúrgica a la desesperada. El poeta, que por edad pertenecía a la generación del 98, pero que por la tardía publicación de su obra y por afinidades estéticas quedó inscrito en la generación del 27, tuvo a su lado a la hora del último *quejío*, en la clínica madrileña de la calle Ríos Rosas, a la mujer de su vida, a Concha Ramos, que fue su novia durante catorce años, la sevillana morena que le entregó su vida y en cuyos brazos expiró. Esta mujer le contaba en 1961 al periodista Gonzalo Carvajal: «Nunca le oí envanecerse de su título de nobleza. Sin embargo, le entusiasmaba que los amigos le pidiesen consejo sobre la ganadería brava. Fernando era más ganadero que conde. ¡Y mire usted que tenía señorío!... Le acompañé mu-

cho cuando pasaba su tiempo en la marisma y en el cortijo de la sierra. Allí cuidaba de la labor, de los toros. Las tardes se las pasaba leyendo, escribiendo y charlando conmigo. Los días grandes para los dos era cuando había tentadero en la casa. Entonces, porque a él le gustaba, me vestía de chaqueta corta... Algunas veces me leía sus versos. Cuando terminaba decía: "Esto lo he escrito pensando en ti".» Versos para una mujer, la mujer que suele estar detrás de todo poeta verdadero. Una motivación lírica más de Fernando Villalón fue, pues, el amor por una mujer. Por una mujer de distinta clase social a la suya tan alta. Y es que de repente le apetecía bajarse del caballo, aunque una vez cantara:

*Que me entierren con espuelas
y el barbuquejo en la barba,
que siempre fue un mal nacido
quien renegó de su casta...*

¿Acertó Sánchez Mejías al adjetivarle «el mejor poeta novel de Andalucía»? Gerardo Diego cuenta en su *Poesía Española Contemporánea*: «A propósito de un comentario mío sobre su *Andalucía la Baja*, me escribía generosamente (yo lo había catalogado como poeta no profesional, y le invitaba a vestir definitivamente de luces): "Mi entusiasta felicitación por su puntería certera —que ya conocía y admiraba—. Eso soy yo, un aficionado del grado cuarto: el arrepentido tardío. ¡Qué bien ha visto la preocupación del que tantea borracho de miedo a un ridículo que sus años y su bagaje de cosas pudiera sufrir más bien que sus versos! ¡Qué pronto ha conocido los deseos que alguna que otra vez siento de *no torear más vestido de paisano!* (...) Me ha hecho usted la autopsia literaria y la pudo hacer sin dolor para mí, porque yo me considero muerto intelectualmente, amigo Gerardo. Ahora que sólo un crítico que sea también poeta sabe ver que yo morí por poco y alterno tiempo, dedicado a mí mismo, y que hoy, en la rebeldía de un otoño sin lucro, me quiero dar masaje en las tres patitas de gallo con un libro de juventud".» Y en cartas posteriores recuerda Gerardo Diego que le contaba, al hablarle de *Romances del 800*: «Son cosas de Andalucía todas, y como despedida de mi *andalucismo local*, pero si de la manera que hasta ahora lo he hecho. Quiero huir del amaneramiento en lo que pueda. Un Gabriel y Galán andaluz me pone nervioso y sólo pensar en eso me inutiliza para escribir en dos o tres días.»

Ilusión, modestia, preocupación, miedo, dudas, todas las características de un principiante, están claras en las palabras transcritas, pero Fernando Villalón es uno de los poetas que se salvan por tratar originalmente un tema o por unos cuantos buenos versos. Eso es lo que le ha sucedido. Y basta para que se le lea y se le recuerde.

MANUEL RIOS RUIZ

HITCHCOCK

El gran realizador británico acaba de fallecer. Tenía ochenta años. Digamos, parodiando la frase hecha, que las imágenes están de luto. Hitchcock nació en Londres en agosto de 1899. Era de familia católica—y no queremos omitir este dato por lo que diremos después—, «lo que en Inglaterra constituye casi una excentricidad», según dice el propio Hitchcock. Estudió en un colegio de jesuitas: y también este dato era imprescindible no pasarlo por alto: lo veremos más adelante, y precisamente en relación con España, en relación con el modo con que en España ciertos comentaristas cinematográficos quisieron entender al gran director. En una escuela especializada de ingeniería hizo una carrera técnica, que le sirvió para introducirse muy pronto en el mundo cinematográfico. Hitchcock cuenta: «Mi deseo de trabajar en el cine se materializó hacia la edad de dieciocho años.» En 1925 está fechada su primera película como director. Nunca ha cesado de trabajar. El caso de Hitchcock—siempre a más en su labor, deparando mayores sorpresas a medida que pasaban los años—se explica por una vocación fortísima: vivía Hitchcock por y para el cine, con exclusividad; veía la vida en imágenes. En 1940, a requerimiento de un famoso productor, viajó a los Estados Unidos. Y es en esta década de los cuarenta cuando la notoriedad de Hitchcock, con las características con que hoy le conocemos, se hace internacional. Finalmente, a partir de los años cincuenta, sus estrenos se esperaban con expectación. Su cine ha constituido el prototipo de un género que nadie ha conseguido imitar. ¿Qué importaba que un guión se pareciera a los de las películas de Hitchcock si detrás de la cámara estaba un director sin el talento del gran maestro? Y es que, además, las películas se elaboran no sólo en la mente de su director, sino también, de entrada e inevitablemente, en la mesa de trabajo. Y Hitchcock ponía su «toque de gracia» en los guiones, aunque no siempre los firmara. Lo que cuenta es poseer una personalidad, y ésta, en fin, es la que le sobraba a nuestro director. Por esto, las películas de Hitchcock tienen un nexo común,

con independencia de los diversos escritores que participaron en la confección de los guiones. Hitchcock, como muchos, creía que el cine está más cerca de la pintura que de la literatura. Se mostraba, por ejemplo, orgulloso de la realización—lo que es decir de las imágenes—de *Psicosis*. Declaraba al respecto: «En un filme de este género, es la cámara la que hace todo el trabajo. Pero, naturalmente, no se consiguen necesariamente las mejores críticas, pues los críticos no se interesan más que por el guión.» Viejo error que, efectivamente, hemos advertido en multitud de comentaristas. Porque el cine, como cualquier otro arte, es esencialmente un arte de la forma. De manera que no hay gran cine sin gran director, pese a la bondad de un guión.

Siendo extraordinariamente novelescos los argumentos que llevaba al cine, Hitchcock ha tenido que luchar con la inverosimilitud. Hitchcock se defiende de sus críticos en este campo. Afirma: «La verosimilitud no me interesa.» Y agrega: «Seamos lógicos: si se quiere analizar todo y construirlo todo en términos de plausibilidad y de verosimilitud, ningún guión de ficción resistiría este análisis y sólo se podría hacer una cosa: documentales.» Pero incluso en el cine las libertades que puede tomarse un guionista o un director poseen un límite. Y traspasado este límite se entra en el indeseable terreno de la más patente inverosimilitud, que tan displaciente resulta. Todo cuanto ocurre en una de las más famosas obras de Hitchcock, *Recuerda*, es increíble. Esa ficción no resiste el más somero análisis. Pero, ¿por qué, si admiramos un cuadro, no admirar de una película unas pocas imágenes, o una escena, o algún detalle notable? Si *Recuerda* es decepcionante según lo apuntado—el propio Hitchcock era de esta opinión—, ¡cuánto no hay que admirar en ella y, particularmente, en la expresión del amor! Nos gustan inmensamente en esta película los momentos en que Ingrid Bergman va a la biblioteca en el silencio de la noche y, mientras sube la escalera y camina por el pasillo, contempla con emoción la ranura inferior de la puerta, iluminada en la oscuridad, de la habitación en que se encuentra

la persona amada. O el beso, con la hermosísima imagen—que sólo podría ocurrírsele a un artista—, imagen tan misteriosa, tan gratuita, de las siete puertas que se abren sucesivamente. Por estos momentos puede verse *Recuerda* tantas veces nos plazca, hasta saberla de memoria. Y si no nos contenta, en su conjunto, *Psicosis*—por poner otro ejemplo—, ¿cómo dejaríamos de verla, puesto que el extenso episodio con que se inicia la película es sencillamente una maravilla? Es una maravilla... por lo maravillosamente bien contado que está. Este inicio—que es casi una pequeña historia aparte—comprende en la acción hasta que el automóvil, con el cadáver de Janet Leigh y el dinero robado, se hunde en el lago pantanoso. (Seguimos con la convención de citar a los personajes de la película con el nombre del actor que los representa. Todo es ligero en las películas y nadie se aprendería los nombres de los personajes. Basta con el nombre del actor. Sin embargo, nuestra memoria—más o menos feliz—nos dice que Janet Leigh se llamaba en la película Marion Crane.) *Psicosis*—digámoslo como curiosidad—tiene su anécdota en relación con España. El anterior régimen político solía maltratar las películas, mutilándolas, cuando no las prohibía enteras. *Psicosis* es de 1960. Se señalan diversos ejemplos de obras cinematográficas alteradas en nuestro país, en las imágenes o en los diálogos. Se menciona, inistentemente, entre otras, a *Mogambo*. Y nadie recuerda el caso de *Psicosis*. Se suprimió íntegramente en esta película, para su estreno en España, la escena inicial. En una habitación de hotel, están una pareja de amantes, Jean Gavin, con el torso desnudo, y Janet Leigh, con falda y sostén: se supone que se visten después de haber hecho el amor. Sin esta escena fundamental, la película quedaba manca: con razón, los escritores más perspicaces que se ocuparon de comentar la obra señalaron que algo parecía faltar. Pero cuando ya en todo el mundo corrían aires nuevos, los españoles no podían ver esta escena, no podían ver a un hombre y a una mujer jóvenes hacer el amor fuera del matrimonio: y no podían

verlo de modo tan claro y en una obra tan destacada. Y también era pertinente traer este recuerdo de *Psicosis* en referencia a lo que diremos más adelante. (Comprenderá el lector que al decir «aires nuevos» aludimos nada más que al mundo del espectáculo.)

Y digamos, para terminar con el tema de la inverosimilitud, una palabra más. De tarde en tarde vemos una película de Hitchcock en la Filmoteca, aquí en Madrid. Abundan en las sesiones de la Filmoteca los espectadores jóvenes. Acudimos nosotros a la Filmoteca como a cualquier otro cine con buena programación. Desearíamos que el público de la Filmoteca fuera heterogéneo, pero asiste casi exclusivamente el que acabamos de indicar. Entre esos espectadores jóvenes, en las proyecciones de Hitchcock, siempre existen algunos entendidos—o, por mejor decir, supuestamente entendidos—que muestran estentóreamente, con risas, por ejemplo, su desacuerdo con lo que ven, o sea, que notan la inverosimilitud, o lo demasiado azaroso, o las *exageraciones* románticas en la parte amorosa—ellos, por lo menos, creen que son exageraciones y que son románticas—, ingredientes de las producciones de este maestro del cine. ¡Qué vulgares nos parecen esos jóvenes con su exhibicionismo ruidoso! Al encarnizarse en los defectos—si es que lo son—, demuestran, no lo que ellos quieren demostrar: que son muy entendidos, sino algo muy distinto: que al no ser capaces de admirar mucho lo bueno, pueden sin piedad denigrar los elementos menos logrados en trabajos de gran calidad. Hemos hablado de risa, pero son risotadas las que, por desgracia, lanzan esos jóvenes. ¿Llegará algún día en que, en un país civilizado, entre un público culto, no haya nadie que lance risotadas, estas risotadas tan molestas, tan indecorosas? No pueden estos espectadores entender a un Hitchcock. Primeramente, no captan la maestría de la puesta en escena. No gozan con la narración pura, con las imágenes de uno de los mayores artistas cinematográficos. Son como esos críticos a los que se refería Hitchcock, que ven las películas pendientes sólo del guión, de la parte literaria. Lo genuinamente cinematográfico se les escapa. En segundo lugar, no meditan que Hitchcock sacrifica voluntariamente la verosimilitud en

aras de obtener una trama que nos aleje lo más posible de lo familiar de cada día, de lo cotidiano, que al director, al hacer cine, no le interesaba en absoluto.

Y pasemos a disertar brevemente sobre la actitud moral de este célebre hombre de cine. A este respecto se han escrito muchas simplezas sobre Hitchcock. Hitchcock habrá leído, a lo largo de su carrera, todas estas opiniones relativas a sus intenciones morales... sonriéndose. No podría por menos que sonreírse. «¿De qué manera, se diría el realizador, pueden dar de mí la imagen que dan? ¿En qué se basarán?» Resumiendo, han querido algunos hacer pasar a Hitchcock por un moralista, siendo él en verdad únicamente un cronista—y seguramente nada impasible—de las costumbres y los hechos que observaba en la vida real, o de que tenía noticia. En España había periodistas—no vale citar nombres, nombres de periodistas que son... flor de un día—, y singularmente los comentaristas de las revistas minoritarias de cine que, aireaban en sus críticas de las películas de Hitchcock el que éste fuese católico, hubiese estudiado en un colegio de jesuitas... En estas historias terribles que contaba el director veían la lucha del Bien y el Mal—así, con mayúscula—, en que el primero siempre vencía al segundo. Estas películas, según ellos, sólo podían estar hechas por un católico, un católi-



co practicante claro es. Todo esto, salgamos ya al paso, era y es pura ingenuidad. ¡Qué sabían ellos de Hitchcock! Absolutamente nada: es decir, esos dos datos, católico y colegio de jesuitas: y amparándose en lo que, en realidad, como bien comprende el lector, ningún significado tiene, levantaban su castillo de arena. Existía un tercer dato, tan irrelevante como los anteriores—y que acaba de venirnos a la mente—, que tal vez esos comentaristas consideraban también: había pasado ya la madurez de Hitchcock y entraba en la ancianidad—aunque en nuestro tiempo vaya siendo cada vez más difícil calificar de anciano a hombres de edad, pero vigorosos—y continuaba el director casado con la misma mujer a la que se unió en la juventud, sin que se le conocieran devaneos ni amores de cualquier otra clase. Como si millones de hombres no religiosos no permanecieran junto a la misma mujer toda la vida. No se habían escrito todavía libros sobre el director. Se mostraba Hitchcock además muy recatado en sus declaraciones, en las que la confesión íntima se esquivaba. Por otra parte, los que más tarde se han aproximado al realizador para entrevistarle extensamente—como suele suceder en estos casos, gente fervorosa, adicta—se han mostrado muy respetuosos, evitando las interrogaciones de carácter manifiestamente personal. En una palabra, ni se sabía ni apenas se sabe de Hitchcock. ¿Por qué especulaban, pues, con Hitchcock esos periodistas? La explicación es la de siempre en tales casos: pretendían a toda costa, mediante un nombre prestigioso en el medio de que ellos se ocupaban, llevar agua a las ruedas de su molino. Porque, naturalmente, estos comentaristas que así escribían sobre Hitchcock eran ostentosos creyentes.

Pero Hitchcock no les pertenecía y, hoy, el libro dedicado por François Truffaut a Hitchcock—una dilatada entrevista en que se repasan todas las películas del director— lo demuestra fácilmente. A un escritor, a un hombre inteligente, no le era preciso esperar a este libro para conocer la actitud moral de Hitchcock, mejor dicho, para conocer que Hitchcock carece de actitud moral en el sentido en que entienden esta expresión los comentaristas a que venimos oponiéndonos. No estaba Hitchcock trabado

a ninguna creencia. ¿Y de qué modo podría estarlo el que ha rodado todas esas historias cuyos personajes, por ejemplo, viven el amor con toda libertad? La gran entrevista de Truffaut se realizó en 1965. Truffaut —director de cine también, como es sabido— nos sorprende al final de su libro con las preguntas con que, literalmente, acosa a Hitchcock. Quiere que Hitchcock le conceda que es un artista católico. Truffaut no está inteligente en esas preguntas, pero hay que agradecerle, después de todo, que las formulara, pues han dado pie a que Hitchcock se sincerase, aunque no abiertamente, siempre con cautela: usa Hitchcock de la reticencia. Se advierte que, en el fondo, ni siquiera se encuentra interesado en tratar la cuestión. «Mis películas hablan por mí», parece decir. «Un hombre —podría añadir Hitchcock— que filma un espeluznante asesinato en una ducha, cuyo rodaje duró siete días para obtener cuarenta y cinco segundos de película, es un hombre, obviamente, que piensa en el mundo como en un caos inexplicable.» Cuando Truffaut le acosa, Hitchcock no se decide a confesar: «No soy católico», pero tiene muy buen cuidado de no asentar tampoco: «Soy católico.» Se limita a ir defendiéndose. Propone Truffaut: «No trato de hacerle decir nada especial sobre este asunto, pero creía que sólo un católico podía rodar la escena de la oración de Henry Fonda en *Falso culpable...*» Replica Hitchcock: «Tal vez, pero no olvide que se trataba de una familia italiana. En Suiza tienen el chocolate y los lagos, en Italia...» Y exclama Truffaut: «¡... en Italia, tienen al Papa! Es una respuesta...» Añade en seguida el entrevistador: «Pero, no obstante, en toda su obra se respira con fuerza el olor del pecado original y la culpabilidad del hombre.» Y responde Hitchcock: «¿Cómo puede decir eso cuando tenemos siempre el tema del hombre inocente, no culpable, que se halla constantemente en peligro?» No satisfecho con esta magnífica respuesta, todavía insiste Truffaut, aunque... «no trato de hacerle decir nada especial sobre este asunto». (Repare de paso el lector que el francés François Truffaut se parece a los aludidos comentaristas españoles. Francia es mucho más parecida a España de lo que pregona, en contrario, la

leyenda.) Lo estupendo es que Truffaut prosigue con su obstinación después que Hitchcock ha pronunciado estas claras palabras: «No estoy absolutamente en contra de la religión, pero me considero a mí mismo un tanto descuidado a este respecto.» Para remachar su postura independiente, al contar Hitchcock que en un comentario se consideró a *La ventana indiscreta* como una película horrible a causa de la idea del *voyeur*, sostiene que «aunque alguien me hubiera dicho eso antes de comenzar la película, no me hubiera impedido hacerla, pues debo confesarle que mi amor por el cine es más importante para mí que cualquier moral». En este punto es inevitable recordar el divertido episodio anticlerical de *Tratado familiar* —en la escena del restaurante en la montaña—, y meditemos que esta producción es la última realizada por Hitchcock, teniendo setenta y cinco años. Y ahora explíquenos cómo un católico, a sus setenta y cinco años, insertaría —y sin que lo exigiese el argumento, como en el presente caso— un episodio anticlerical en una obra suya. Citábamos atrás la primera escena de *Psicosis*, suprimida entera en España. Ya dijimos en qué consistía. Y esa escena nos sirve para comprobar que Hitchcock es un cronista de su tiempo, solidario con las costumbres de su tiempo, especialmente de las amorosas. Léase su declaración acerca de esta famosa escena: «Sentía la necesidad de rodar la primera escena de esta manera, con Janet Leigh en sostén, porque el público cambia, evoluciona. La escena clásica del beso sano atraería hoy el desprecio de los jóvenes espectadores y probablemente dirían: "¡Qué tontería!" Sé que ellos mismos se comportan como John Gavin y Janet Leigh, y hay que mostrarles la forma en que ellos se conducen la mayor parte de las veces.»

Es deshonesto querer apoderarse de lo que no nos pertenece. Y de Hitchcock han querido apoderarse, en los años pasados, algunos escritores que presumen de creyentes. Trayendo al recuerdo curiosidades de las películas de Hitchcock —que abonarían a nuestro favor en lo que venimos tratando— podríamos extendernos cuanto quisiéramos. Pero basta con lo dicho. Sólo una añadidura. La lucha del Bien y el Mal no puede darse como una

característica del cine de Hitchcock si fuéramos a ver esa característica como una señal de moralidad, digamos mejor, como la señal de una intención moral, y menos aún en referencia a una creencia religiosa. La moralidad en el arte, desde luego, no es imposición de la censura: es vieja como el mundo. Nunca un artista haría triunfar —triunfar hasta el «final»— al «malo de la historia». Y sin embargo, el artista sabe que los malos triunfan muchas veces en la vida y mueren tranquilamente en el lecho. Un gran artista es en casi todos los casos un hombre de buena voluntad —aunque esté humanamente, en su vida privada, plagado de defectos—, y su gusto está, naturalmente, en hacer pagar al malo su maldad. «¡Ojalá en la vida real —dirá el artista— fuese tan fácil realizar otro tanto!»

Hitchcock ha tenido suerte en nuestro país. De sus películas de los años veinte y treinta se estrenaron en España varias. No alcanzamos nosotros esos estrenos. Pero desde el año cuarenta —fecha de *Rebeca*— hasta 1975 se han visto puntualmente las treinta películas norteamericanas de Hitchcock, con excepción de un par de ellas que llegaron con retraso y una sola inédita, *La sogá*, correspondiente a 1948. ¿Y por qué no se estrenó esta película? Porque trataba de un crimen cometido... por homosexuales. Técnicamente, la obra constituye un experimento: es la única vez en la historia del cine que una película se ha rodado íntegramente sin interrupción en la toma de vistas. Las secuencias de las películas están divididas en planos que duran cada uno de cinco a quince segundos. En *La sogá* los planos duran cada uno diez minutos, o sea, la totalidad del metraje de película que puede cargar la cámara. Toda una proeza del gran director. Hemos llamado la atención sobre esta película pensando en los distribuidores españoles. Es seguro que más de un distribuidor medita ya en rendir homenaje por estas fechas a Hitchcock exhumando alguno de sus viejos éxitos. ¿Y qué mejor vehículo para ello que el que ofrece este interesante inédito? Interesante por partida doble: por su asunto —extraño y dramático— y por su técnica de rodaje.

MANUEL CAMPOY