«María Sabina»

Escribí en otra parte[1] que Cela es un escritor de inquietud y de vitalidad nada propensas a las fórmulas anquilosadas, y como poeta no iba a desmentirlo. Comenzó echándose en los brazos del superrealismo (*Pisando la dudosa luz del día*), dio años más tarde en un realismo de pliego de cordel (*Cancionero de la Alcarria*) y arquitecturó unos poemas de perfil estético, para volver a los recursos superrealistas en piezas publicadas el año 1961. De semejante última línea es el largo poema *María Sabina*, recientemente aparecido[2]. No es propiamente la escritura automática, pero sí el procedimiento: la sorpresa, la asociación insólita, el mundo caótico, la sátira corrosiva.

María Sabina es un poema compuesto por un pregón y cinco melopeas, y fue escrito en 1965, aunque no ve la luz sino dos años después. La melopea es una antigua composición poética que se recitaba al compás de la música. Aunque la etimología de *melopeya* (la pérdida de la *y* no se produce hasta fines del siglo XIX) sea *melopoiía* = melodía, música, es importante señalar la ausencia del canto, la cualidad recitativa de las melopeas, tan cultivadas por nuestros románticos del siglo pasado. El autor de estas nuevas melopeas hace constar, con acierto, que la protagonista «no canta que salmodia».

---

[1] L. de Luis: «La obra en verso de C. J. C.» *Revista Hispánica Moderna*. Abril-octubre, 1962.

[2] Las ediciones de los Papeles de Son Armadans, «Colección Juan Ruiz», n.º XVI. Madrid-Palma de Mallorca, 1967.

La cadencia monótona del salmodiante se aparta del canto propiamente dicho y es lo adecuado para el procedimiento de *conduplicatio* o anáfora con que están escritas las intervenciones de la figura central de este poema.

Advertimos que la dedicatoria del volumen ofrece cierta semejanza con la estampada en el primer libro: en ambos casos es a la gente joven. A los muchachos, ya escriban versos, ya fumen flores de magnolio. ¿Hay entre estas dos dedicatorias el correlato de una forma embriagante? La poesía tiene muchos recodos; en uno, en el que se aloja el superrealismo, sí reside un mundo alucinante. La abolición de la conciencia crítica fue una versión moderna de la inspiración romántica: la escritura al dictado de musas o estros.

Pero si de ambas dedicatorias de Cela seleccionamos, antes que los predicados (escribir versos, fumar flores), los sujetos (muchachos, niños), resaltará con mayor valor otro elemento: la esperanza. Cela mira, en estos envíos al frente de sus poemas, a la juventud con esperanza. Tanto en 1945 (cuando él mismo era joven) como en 1967 (cuando no lo es ya tanto).

Comienza el poema con la presentación de personajes en unos cuantos versos que, muy al estilo del autor, describen mediante rasgos breves y definidores, adobados con humor, desgarrados con algún toque valleinclanesco, como ese pregonero que «tiene voz de lagarto / y hechuras de capón».

El *Pregón* esboza un cuadro de habituación a plantas alucinógenas por parte de los indios americanos. Ya hablaba de ello Fray Bernardino de Sahagún, en su *Historia General de las cosas de Nueva España*. En el

centro de este cuadro, nace una india. Bruja o posesa, alucinada o delirante, María Sabina es condenada a la horca. Cela trae a cuento no sólo el nombre de Fray Bernardino, sino los de Valentina Pavlovna Wasson y Antonin Artaud, escritores que han tratado el tema de los estupefacientes. Cela da a su poema amebeo, una forma dramática, con personajes y coros. Antonin Artaud, aparte de la obra que cita Cela, ha estudiado, en *Le Théâtre et son Double,* el lenguaje dramático de los gestos, los sonidos, el fuego, los gritos; por ejemplo, el teatro balinés. María Sabina, protagonista de este poema, como sabemos «no canta que salmodia» y está «dramática y atónita». Se nos antoja que ese teatro de expresividad primitiva y de libertad subconsciente tiene que ver con estas melopeas entre espasmos y visiones, ilapsos y cataplexias de la india drogada.

Una toponimia mejicana enmarca la presentación de personaje. Ya en trance, comienza la parte medular del poema: la de mayor interés, donde, entre la deliberada evocación, Cela desarrolla su procedimiento de estirpe superrealista, logrando, a momentos, el ramalazo subconsciente, creador, a lo que se presta muy bien el motivo poemático.

A través de la intervención de los coros, se incorporan supersticiones y crueldades de la ignorancia popular. A veces, estas intervenciones se rompen en simple efecto fónico y se alzan con ferocidad sórdida contra la alucinada.

La técnica de las melopeas, sobre todo de la primera, nos recuerda lejanamente *La unión libre,* aquel poema ya clásico de la ortodoxia bretoniana. En esta primera

melopea, la alucinada quiere identificarse con cuantas maneras o formas de ser caben en su estupefacta cabeza. Y en esta identificación resaltan el aparente absurdo de las referencias y la utilización de elementos depresivos:

soy una mujer que mea
soy una mujer que vomita
soy una mujer asquerosa
soy una mujer que cría salamandras y helechos en el sobaco
soy una mujer de aliento fétido
soy una mujer sin pezones

Otros multiplicadores de los efectos son el contraste y el crescendo. Así, se suceden versos contrapuestos como: «soy una mujer que no tiene dientes» y «soy una mujer con dos filas de dientes»; «soy una mujer respetuosa» y «soy una mujer indecente». O bien se ordenan series de versos que aumentan o agravan cada uno el sentido:

soy una mujer que bebe humo
soy una mujer que bebe la sangre de los corderos
soy una mujer que bebe la sangre de los muertos
soy una mujer que bebe la sangre de los niños
soy una mujer que bebe la sangre de los mozos

o bien esta otra escalera ascendente:

soy una mujer capaz de pasar hambres
soy una mujer que pasa hambres
soy una mujer que pasa muchas hambres
soy una mujer que no recuerda haber comido jamás

Como síntesis de la melopea, la condenada clama por su deseo de muerte.

En la segunda, la enajenación se desliza aún más por el absurdo: la enloquecida se cree tanto San Pedro como el piojo que vive en la cabeza del pobre, tanto la Virgen como el kaiser de Alemania, tanto el número 7 como la piedra de la pirita, tanto un viejo cocodrilo como el montón de periódicos usados.

Como síntesis, la enajenada pide clemencia para que la maten pronto.

En la tercera melopea, la alucinada se yergue en declaraciones de amenazador poder. En ella se resumen la soberbia y el pecado. Podría hacer andar a los paralíticos, levantar columnas con lágrimas y saliva, preparar elixiris de vida y pócimas de muerte. Declara ser la amante de Belcebú. La vieja hechicería resume sus artes en el verso admonitorio de la melopea. Conjura a los más diversos seres para que contemplen su pirueta.

La cuarta melopea es el escupitinajo en el rostro de cuantos la rodean y quieren su muerte. En vez de pedir piedad, la condenada provoca más a sus verdugos. En un inextricable caos en que se mezclan lo divino y lo humano, la pequeña ternura de lo mínimo, la hediondez de lo mefítico, la depuesta solemnidad de los convencionalismos. Parece como si la alucinada, antes de morir por horca inquisitorial de un pueblo ignaro, sacudiese todos los cimientos sociales, en una desgarrada, cruel y tierna zarabanda, arrastrándolo todo en su muerte de delirios y espasmos, entre una euforia estúpida y un terror animal, como dicen que son los efectos del estramonio o de la daturina.

En la melopea final, el delirio estupefaciente se mezcla con la superstición pseudoreligiosa. El corazón de Cristo y el corazón de la Madre de Cristo son invocados por la hechizada. Ya sabemos que las visiones místicas no fueron, a veces, sino alucinaciones de alumbrados a quienes persiguió la misma Iglesia. Como Francisca Hernández, la alumbrada de Salamanca; como la beata de Piedrabuena; como Sor María de Toledo «la pobre», mujeres que, en el crepúsculo de la Edad Media, sembraron la vida de la nación colonizadora de éxtasis y arrobos en connivencia con el comercio carnal, la india mejicana María Sabina, concubina de Belcebú y con «el cuerpo lleno de ojales sexuales», se declara como «muy conocida en el cielo por santos y por ángeles».

La María Sabina, de Cela, alucinada y condenada, caída en todo lo abyecto, se alza con la libertad de la muerte, arrastrando con ella el fondo ruin y miserable de la sociedad en que vive. María Sabina clama por la herida de su impotencia para poseer la vida. Las hierbas papaveráceas la han herido con su hoja que saja al tiempo el absceso de una sociedad ignorante y cruel. Y el pus chorrea por el cuadro que el poeta ha sabido trazar con su turbión superrealista. María Sabina es la libertad del horror, la libertad de la muerte, y en su torno late un oscuro fondo humano de ferocidad, de crueldad. Porque la ignorancia permite que el pueblo quede fascinado por la magia, pero la teme y la odia.

Se trata de un poema conceptual, no por su intención, sino por su arranque. Es un poema ajeno a la emotividad personal y su superrealismo —ya queda

apuntado— es más deliberado que intuitivo, aunque en el desarrollo del poema lo intuitivo aflore a la acumulación imaginativa. Su vertiente de burla agria, su dimensión grotesca, emparentadas con el esperpento de Valle-Inclán y con la paleta de Solana, coloca este libro en la zona de poemas escritos por el autor en la década de los años cuarenta, después de *Pisando la dudosa luz del día* y antes del *Cancionero de la Alcarria*, tal el titulado *Como los muertos*, que publicó la revista *Garcilaso* en su número 52.

Los efectos tóxicos de la brucina provocan una rigidez, una contracción de músculos capaces de que el paciente forme un arco que va de la cabeza a los talones. Bajo ese arco que bien pudo formar el cuerpo de María Sabina, pasa una turbia sociedad de pregoneros, vírgenes, prostitutas, homosexuales, alguaciles, verdugos..., implicados por Cela en sus versos. También podrían pasar los explotadores de unos pueblos incultos y viciados, que hacen su agosto con todas las enajenaciones físicas y mentales.

Esto es lo que nos suscita la lectura del nuevo libro de Camilo José Cela, tercero de su obra en verso, que corrobora la dedicación a la poesía, nunca del todo olvidada, del gran escritor.

LEOPOLDO DE LUIS

Rodón, 12.
Madrid.