Antonio Gracia

ENSAYOS LITERARIOS

Apuntes sobre el amor

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACION PROVINCIAL DE ALICANTE

ENSAYOS LITERARIOS
Apuntes sobre el amor

Antonio Gracia

ENSAYOS LITERARIOS
Apuntes sobre el amor

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA "JUAN GIL-ALBERT"
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE
ALICANTE, 2001

@ ANTONIO GRACIA
INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA "JUAN GIL-ALBERT"

Impresión y fotocomposición:
BAÑULS IMPRESORES, S.L. (Alicante)
Encuadernación:
ENCUADERNACIONES ALICANTE, S.L. (Alicante)

I.S.B.N.: 84-7784-864-5
Depósito Legal: A-1.565-2001

ÍNDICE

LIMINAR 11

UNO 13
Sobre la escritura 15
Sobre la escritura (II) 25
Desmayóse Melibea 33
Invitación al Quijote 39
Breve imagen de Lope 41
La Novena 45
Recuerdos de Machado 47
Altazor: La estrategia del fracaso 51
C. Vallejo 61
Notas sobre los cuentos de Borges 65
Un sicograma para Juan Gil-Albert 81
M. Hernández: Más allá del amor 95
Sobre la "Elegía" 103
Semblanza de P. Pla y Beltrán 109
Una escenificación de Casas Viejas: *Seisdedos* 121
Sobre el exilio de 1939 129
Breve ensayo de interpretación: La década cuarenta 135
Diez notas sobre la poesía en Alicante 169
Vigencia de Celaya 209
Una poética y un tópico desautomatizado: Molina y Mogica 213
La desolación anticipada de F. Brines 229
Carlos Sahagún: la transgresión de una contumacia 233
Los "novísimos" 255
Anibal Núñez 261
José Cantero 263
Guillermo Carnero: Para llegar a Ostende 267
Los ojos de la locura (Autopsia) 275
El erotismo trágico de J. L. Ferris 279

DOS 283
Apuntes sobre el amor 285
I. Amor, amoris 285
II. El beso irrepetible 293
III. Don Juan el invasor 297
IV. El choque de los cuerpos 303
V. Las prevaricaciones del amor 309
VI. En el aula del cine 317
VII. La prodigiosa década oriolana 329

para Roberto y Pablo

LIMINAR

He aquí un conjunto de textos sin más relación que la de haber sido escritos por el mismo autor. Hubiera sido fácil eliminar algunas repeticiones —de autores y citas, por ejemplo— que he utilizado como comodines y constantes: dejarlos donde más les conviniera sería tratar de prestigiar mi escritura y desprestigiar su admirable ubicuidad; también debiera corregir los descuidos, los excesos, las reiteraciones, el arrebato de la pluma que escribe pretendiendo liberarse cuanto antes de lo escrito. (Para aprender a escribir hay que saber tachar). Aunque lo cierto es que no tengo tiempo —ni ambición— para intentar parecer lo que no soy: sólo he querido reunirlos, no hacer ostentación de ellos. Nada he dicho que no haya sido dicho mejor que yo por otros. Así que no merecía la pena el esfuerzo. Y si aquí están, abrazados unos a otros y asomándose éstos en aquéllos, es porque a veces se necesita mirar aquel rincón que nos demuestra que algo hemos hecho o, al menos, intentado. Los más de estos escritos indagan en asuntos literarios, o los combaten: nacieron como prolongaciones de mi vida, diálogos conmigo mismo en forma de reflexiones propias aplicadas a otros. A veces fue la pasión y otras la necesidad de hablarle al folio y a la pluma para que algo dijesen de mí cuando yo no estuviera. Inútil osadía que, al menos, hace más llevadera la existencia. No busquéis más en ellos.

Salvo tres o cuatro, que reproducen o resumen conferencias (Melibea, Borges, la escritura), los textos han ido apareciendo en diversas publicaciones: Ínsula, Canelobre, Poesía, Empireuma, Revista IDEA, La emigración cultural valenciana, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Algaria 0, La lucerna, INFORMACIÓN, La prensa...

UNO

SOBRE LA ESCRITURA

1.- *El arte como reencarnación.* En el principio eran las cosas. El hombre las contempló, sufrió, gozó. Cuando careció de su presencia las ideó, las recuperó con la memoria, las inventó. Y las verbalizó para comunicar sus ideaciones. Con el tiempo, la palabra recreadora de la realidad física fue sustituyendo ésta con su realidad síquica. El "*homo sapiens*", al convertirse en "*homo scriptor*", propuso un horizonte mental en el que la retrospección y prospección de la existencia, unidos los empirismos del hombre singular en el del hombre universal, definían la vida como una emanación de las palabras más que de los hechos que éstas recogían y a los que daban lugar. El mundo es, de esta manera y por lo tanto, una escritura y una lectura. El niño ya no aprende las cosas por sí mismo y desde ellas mismas, sino desde la voz, ajena y propia, que las enuncia y las pronuncia. Ya no existe la materia, sino la palabra que la nombra.

La cultura es la única y auténtica biografía del hombre. Cuadros, partituras, libros son sus hechos y hazañas, desventuras, padres, hijos, hermanos; con ellos convive y de ellos se nutre. No conoce en verdad qué es el amor hasta que siente las palabras de Julieta y las de Isolda, y las de Otelo. No tiene conciencia en plenitud del tiempo hasta hablar con Manrique, y no aprecia un paisaje hasta que no lo aprende en la pintura.

Cuanto digo se resume en algo tan ancestral como que el arte es superior a la vida, es decir, en la salvación por la escritura: en el dicho horaciano "ars longa, vita brevis". Pero si la palabra, el pentagrama o el cuadro son susceptibles de crear, no pueden anular lo ya creado, que es la propia vida, sin la cual es imposible la escritura. De modo que la última finalidad de ésta es la de redimir aquélla, recrear, reconstruir, utilizar el verbo para fijar y lindar las experiencias: la existencia —la inmortalidad— es lo que queda escrito de cuanto se vivió.

En esta creencia de que la realidad fulge su verdadera esencia con la palabra, las cosas ya no son sino como son nombradas. La realidad queda resurrecta en el poema y, por ello, la única realidad perdurable es la memoria verbal. Ahora bien : ¿Puede real-

mente la memoria resucitar la vida, que es lo único que poseemos, o la escritura no nos reconstruye sino que repite nuestra muerte del pasado en el presente memorístico? La palabra, por mucha otra vida que sea o dé, no es la vida que el ser humano siente como auténticamente propia e ineludible. La salvación por el poema, la pintura, la música, las catedrales, las pirámides, es una ficción que quisiera creerse como realidad y autenticidad, pero que acaba afirmando que el arte no sustituye a la naturaleza. Simplemente: porque, aunque la razón así lo dicte, puesto que se basta con imágenes, el corazón prefiere el tacto.

El flujo del tiempo es un tema constante en el arte, desde la fugacidad de la vida ("Cómo de entre mis dedos te resbalas", dijo Quevedo) hasta la eternización del instante (el "instante eviterno", de Angrac Ianto) o la misma salvación por el arte (Diego Torres: "Del hombre sólo queda el poeta"). Pero el fluir del tiempo altera la existencia al ser escrita y la escritura, como una heroicidad, ansía convertirse en vida real. En esta dualidad de naturaleza natural y naturaleza cultural, la cultura adquiere la dimensión de un museo esplendoroso en el que la vida siempre es joven. La escritura existe porque reencarna la vida de quien escribe. No obstante, en ese tiempo que se pretende liberado del tiempo emerge la conciencia de que la vida del arte constata la muerte de la vida que hace posible el arte. Por eso el "ars longa" no prolonga, sino que sustituye o suplanta la "vita brevis" del artista; de modo que la metamorfosis de la vida en arte no es más que una existencia también metonímica, y espúrea, de la que se ansía como plenitud absoluta. El arte edifica sólo otra muerte, una parafernalia vívida que no será sentida por el autor, sino por la posteridad en todo caso, la cual no conocerá del hombre esforzado en permanecer más que su arte permanente. Tras tanto luchar el creador por hallar o rescatar su identidad, el poema —la música, el cuadro— no reconstruye ésta, sino que inventa un mundo en el que —y para que— nunca muera aquél. La creación verbal, surgida del propio descreimiento inicial en el lenguaje, es la verdadera identidad: el poeta sólo es un pequeño dios urdido por el hombre que no acepta la muerte.

Todo autor pretende dignificar al hombre que lo contiene: éste está condenado por las leyes de la supervivencia a luchar por sobrevivir en un mundo en el que la muerte rige la existencia. Por eso escribir no es excrementar otra vida, sino intentar convertirse en Midas de la muerte. Esta tentativa sólo demuestra que el escepticismo es un dolor y no una indiferencia. Al asumir la creación como único acto de autoafirmación, el hombre desengañado se obstina, orgulloso y soberbio, en creer que hay vida en la conciencia —la escritura— de ese dolor inescribible pero expreso a pesar de su inefabilidad.

2.- *La herencia refractada.* El ser humano se define como ser emocional antes que racional. El racionalismo, en buena medida, endurece la sensibilidad, incluso consigue matarla, porque sería difícil que un corazón puro lograse sobrevivir en un mundo —el hombre— tan armado de pasiones arbitrarias y aun contrarias a los propios intereses

de la supervivencia. La filosofía pretende comprender la existencia, y la poesía sentirla. Más fácil y menos arriesgado es lo primero que lo segundo. Para comprender hay que mutilar o añadir, constituir laberintos, inventar premisas que concluyan satisfactoriamente para nuestra lógica, recibir contemplativamente. Y para sentir es preciso ser, estar, tocar los elementos, los objetos y, acaso, las ideas: hay que entregarse, con los peligros que conlleva desarmarse entre tanta hostilidad. Los pensamientos son conclusiones de los sentimientos, y éstos son saltos silogísticos de la filosofía, estallidos que los sentidos computan inextricablemente para halla(zga)r un fin más intuido que probado. Las intuiciones —del artista— son aberraciones de la lógica que el tiempo se encarga de constituir en silogismos. Y esa penetración en la oscuridad a pesar de ella misma es lo que hace de la poesía una ciencia irracional y sin embargo, o por ello, más humana que ninguna. Pues los sentimientos permanecen durante milenios, por consustanciales a la humanidad, y los pensamientos se alteran —como todo orden que intenta afirmar un caos— y relevan con los siglos. Por eso la poesía —que es la quintaesencia de los sentimientos— es "eterna" y la filosofía efímera o, cuando más, temporal. Cada vez que leemos un poema sentimos al género humano, y cuando estudiamos un tratado entendemos a un hombre que pretendió comprender a los demás, su alrededor, el universo.

Todo arte que se dirige a la inteligencia racional olvidando la inteligencia sensitiva acaba siendo objeto de culto del intelectual más deshumanizado, no del hombre histórico, como todo arte que confunde sentimiento con sentimentalismo es patrimonio de la muchedumbre y no de los hombres. La inteligencia ordena y teje laberintos, estructuras, ludismos, elementos que se amalgaman de forma diferente en las distintas épocas. Pero el corazón siempre es el mismo y siempre habrá un hombre que se reconozca en lo que se escribió para el suyo, que es el de todos. Por eso la lírica inteligente es menos efímera que otras escrituras.

El buen arte es el que configura el corazón y el cerebro en una trabazón interdependiente y eficaz, sin que la emoción asfixie la clarividencia ni la sensatez ahogue la pasión. Es preciso que la técnica talle el sentimiento sin que una ni otro vean mermados su necesidad de estar presentes en la obra y, por tanto, en el receptor. Por eso un cuadro como *La Gioconda* es un paradigma de precisión emotiva y ciencia expresiva, de victoria sobre el conflicto entre impresión encontrada y expresión formulada, entre poesía y filosofía. Ese rostro de Leonardo es todo un postulado sobre la emoción pura, una ecuación lírica, una matemática sentimental. El ojo no frena su espontaneidad al percibir la densidad de su humanismo, la sabiduría se ha hecho en esa pintura un mecanismo perfecto de sincronización entre sentimiento y pensamiento. Así el hombre sincrónico, sin premeditación interesada, salva de la vorágine del tiempo las obras que testimonian su verdadera identidad de cosa irracional inteligente o, dicho con eufemismo, animal racional.

Otro tanto diré de *Tristán el Isolda* o *El Quijote*. Su vigencia diacrónica es fruto del entendimiento entre la aparente espontaneidad de su creación y el difícil, pero

oculto, esfuerzo creador que supuso a sus autores. Cualquier obra que resiste el paso de los siglos es un talismán minérvico que encierra grandes brillos que no ciegan, sino que iluminan. La armonía de un piano, el color de una sombra en un lienzo, la síntesis de un poema: espejos son en donde nos miramos y nos vemos. Y por eso perduran. Y por eso el artista difícilmente puede eludirlos como referencia si quiere que el presente admita su arte y el futuro lo siga contemplando.

En fin: puesto que algunas cosas no se entienden con la inteligencia, sino con la experiencia, que es la conclusión intuitiva y sabia de la memoria personal y colectiva, la poesía es —debe ser— una filosofía que se ha liberado del silogismo, un compendio sinóptico resultante de sensibilizar la inteligencia y de —válgame el palabrusco— inteligenciar la sensibilidad.

3.- *La dictadura del lector*.- ¿Aguarda en el horizonte un arte "de minorías", como quería J. R. Jiménez ("A la minoría, siempre"). ¿De mayorías", como defendía Blas de Otero ("Con la inmensa mayoría")? ¿Figurativo, abstracto...? Creo que el arte ha sido a través de los siglos una carrera desde el realismo hacia el siquismo. Como un niño, el arte fue, primero, descubriendo la realidad más inmediata y cotidiana, visible y exterior, sus manos y sus pies; sólo cuando conoce el mundo en el que vive empieza el niño —el arte— a preocuparse de cómo incide esa realidad en sí mismo y descubre el continente olvidado o postergado, la intimidad, los sentimientos, la mente, el subconsciente.

Es lógico que el hombre primitivo —y seguimos siendo primitivos como animales que somos— se preocupase de lo material, el río que cruzar, la bestia que esquivar o cazar, la tormenta que lo amenazaba. Y sólo cuando satisfizo su hambre y otras necesidades físicas pudo percibir que otras fieras o hadas, distintos apetitos, paisajes diferentes, inconcreciones y abstracciones se paseaban y habitaban en el universo más propio e invisible: su cabeza. Las sensaciones, los impulsos se fueron controlando o reprimiendo, transformando en pensamientos, ideas, ideologías, y de ser un receptor de la existencia, el hombre pasó a ser, simultáneamente, un emisor, un creador de la vida. Ya no le bastaba con reflejar un bisonte en una gruta o un rostro sobre un cuadro. Necesitaba responderse a la pregunta qué es ese animal y quién es ese rostro, por qué existen incluso si no los pienso, por qué alteran mi ánimo, por qué no soy yo siempre el mismo, como las cosas se mantienen —parecen mantenerse— siempre iguales.

La distancia entre el arte de masas y el arte de las minorías radica en el esfuerzo activo que exige éste y la pasividad con que aquél se percibe. De otro modo: el espectador, el lector, el oyente se identifican en seguida con el arte figurativo en general porque parecen mirarse en un espejo que les devuelve la mirada. En cambio, el arte introspectivo exige una concentración y una descifración que pocos están dispuestos a hacer y a quienes les resulta más cómodo descalificar o rechazar. Todos contemplamos *La Gioconda* o la maja goyesca y vemos a la madre o a la amante. No todos ven en *Las señoritas de Avignon*, por ejemplo, a la mujer, porque buscan lo físico y no lo síquico:

simplemente no saben que la siquicidad es lo que llamamos racionalidad, lo que nos ha ido convirtiendo en seres humanos. Por la misma razón Velázquez nos parece un vecino mental (a pesar de su complejidad) y Van Gogh aún resulta un extranjero. Y el "dodecafonismo" es todavía una aberración para el gran público, que ya ha olvidado que también Wagner, e incluso Mozart, resultaron aberrantes a sus contemporáneos.

Alguien se habrá preguntado alguna vez por qué los best-sellers se olvidan inmediatamente, a pesar de su éxito, y las obras exclusivamente geniales en cuanto cerebrales son recordadas por unos pocos. Y también por qué Shakespeare o Dostoiewski mantienen su vigencia para el hombre común y para el más estricto crítico. La respuesta me parece sencilla: las frivolidades seudosensibilizadas y las ecuaciones supracerebralizadas requieren un cerebro superfluo o una mente obstinada. En cambio, cuando una obra combina acción y sicología y una empuja a la otra y se condicionan y dinamizan mutuamente, el personaje es tan humano como otro ser humano, porque el siquismo hace vivir al cuerpo y éste a la mente: eso es lo que encuentra el lector, en este caso, en esos autores: Raskolnikov o Hamlet son dos individuos actuales, pacientes de siquiatras, sicarios de sus pasiones, buenos en la intención, perversos a pesar de sí mismos: su mente domina sus actos. Como te ocurre a ti, lector que estás leyendo.

Con lo cual llegamos a la causa causal: todo arte es elitista porque el artista es un descubridor y el hombre cotidiano es un conservador. Cosa que, desde el aspecto humano, ni quita ni añade mérito a uno u otro, porque la vida es un derecho que cada cual ejerce como quiere. Pero los estrategas culturales deberían tener presente esta verdad y no querer imponer al hombre cotidiano lo que en su tiempo sólo importa a unos pocos, ni el artista debiera desdignificarse rebajando su arte para que las masas lo adoren. Un ideal sería el que expone R. Gaya en una carta a J. Gil-Albert: "Todos soñamos un mundo en que además de pintarse "Las hilanderas" pueda Velázquez mostrarlas a esa mismas obreras que él ha pintado con tanta ternura, tanta poesía, tanta belleza" (Olvidemos por un instante la interpretación "comprometida" de Gaya, porque Velázquez no representa a unas "obreras", sino un mito). Es decir: que todos fuésemos igualmente inteligentes, sensibles y cultos. Una utopía hermosa. Pero puestos en la vida diaria, lo que importaría es que siempre se mantuviera un equilibrio en el sentido de que cuanto más avanzase el elitismo más avanzara la capacidad del pueblo para acceder a él. Y eso requiere una educación emocional y cultural que evite el factor común de la muchedumbre: la mediocridad.

4.- *Un lenguaje sin lengua.-* ¿Por qué una obra levita sobre el tiempo? Conocer cuál será el porvenir del arte precisa comprender su devenir histórico. Para saber cómo serán las obras que esperan al hombre singular basta con mirar las que ha escogido el hombre plural. Imaginemos que hubiese de salvar del fuego eterno las cien mejores obras de la lengua castellana. ¿Entraría en la nave de Noé el *Libro de Buen Amor*? ¿Le dice algo ese título al lector común actual? ¿Traduciría al castellano de hoy su verbo

para que continuara diciéndoselo? Y bien: ¿No son inmensas obras en lengua castellana las buenas traducciones de Shakespeare, Dante, Homero? ¿No leeré mejor a Shakespeare a través de una exacta versión de un buen conocedor de su quehacer y de su tiempo y el nuestro que en su lengua, por mucho que yo estudie el inglés actual y el chespiriano? La belleza de un autor está en la verdad perdurable que transmite, y ésa permanece certera en todos los idiomas, de los cuales tan sólo conocemos aquellos que sentimos. Cervantes y Virgilio tradujeron desde sus sentimientos a la lengua que hablaban los conceptos y emociones forjados durante su experiencia de una vida y un decir abastados. Jamás tendré yo esa experiencia de una vida, una lengua, más que las que he vivido. Mi traducción lectora de esos autores siempre será peor que la del traductor enamorado con sabiduría y no sólo con pasión. Así que todas las obras extranjeras están escritas en lengua castellana para el castellano que sólo y todo lo ha aprendido de su lengua. Y por lo tanto toda antología, selección o recopilación leída en lengua castellana o francesa o vikinga es una antología de la literatura universal. Es decir: que no puedo antologar o compendiar con estricción. Y por lo tanto, la lengua en que se expresa el autor sólo es un medio para alcanzar el lenguaje del corazón y del cerebro. (Ni que decir tiene que a mí las obras más esplendentes en castellano —o cualquier otro idioma— me parece que son *El anillo del nibelungo*, *La novena* y otras similares).

5.- ***Escribir para mañana.-*** Creo que para hacer un compendio o una antología perdurables no hay que preguntarse qué obras nos gustan más, sino con cuáles perderíamos más si desaparecieran: aquéllas de las que más aprendió la humanidad; porque el hombre puede eliminarlo todo menos el instinto de supervivencia y el ansia de superación, que vienen a ser lo mismo. Para esa selección, además, es necesario definir un criterio: tal vez haríamos una selección más duradera escogiendo no las mejores obras desde una perspectiva estrictamente literaria, sino las imprescindibles desde una consideración humana (es decir: las mejores desde la literatura auténtica). Yo escogería, incluso si no fuesen de mi preferencia, entre las obras que formularon sentimientos arraigados —no pasiones—, troquelaron mundos —no ambientes—, forjaron prototipos dinámicos —no caracteres—; porque todos estamos amasados con sentimientos múltiples de mundos diferentes y somos personajes sujetos con retazos que de pronto se hilvanan y se rompen. Serían obras que han cincelado emociones y conceptos universales y han acuñado la voz del hombre coetáneo, contemporáneo e intemporal, el de hoy y el de mañana porque atisbaron el de ayer, para expresar su mente racional e irracional, el yo personal y el colectivo, la vida sincrónica y diacrónica. Sin ellas no conoceríamos verbalmente nuestra propia entraña mental. Si, por ejemplo, hubiera de confinarme en una isla aislada donde sólo hubiese seres humanos y no tuviera más remedio que conocerlos, para prevenirme o para amarlos, pediría las obras que mejor reflejasen los innumerables fragmentos de su identidad. Abarcar los más de esos fragmentos me empujaría a declinar la razón "estética" o "artística" y a perseguir la pretenciosa de acotar las

obras condensatorias de un universo de la mente: amor, vida, muerte, destino, soledad, belleza, eternidad, perfección, desolación, expresividad, realismo, irracionalismo ...

La historia de la literatura auténtica —del arte en general— es una huida de la retórica y lo efímero hacia la claridad y esencialidad. Experimentalismos, bellezas e inteligencias formales se han ido desechando una vez que han servido para decir la diáfana verdad. La hojarasca expresiva, perfecta o imperfecta, y el embeleco sirven nada más que para que el *homo sapiens* descanse momentáneamente apoyado en lo que tiene de *homo ludens*. Cuando la estructura, la imagen, la sintaxis, el neologismo, el experimento y demás ingredientes —porque dar vida a una lengua y una obra no es anquilosarla en la que ya tiene ni forzarla a tener otra distinta— no se ponen al servicio de la diafanidad y trascendencia, antes o después, pasado el brillo de los embelecos, se desmorona el edificio de la inteligencia y no quedan ni las ruinas del corazón sereno que, por encima de todo, había de tener. Y así sólo se consiguen objetos literarios. Hay mucha y buena "literatura" sin la cual el hombre seguiría siendo lo que es. Aunque siempre hay quienes escogen "poesías" en vez de hombres, tributos a la belleza superficial en lugar de fragmentos de identidad humana. Las obras que trascienden son las que se fundamentan en la experiencia emocional del sujeto antes que en el empirismo contextual, cultural, intelectual —predeterminado por éste. Como digo, la "literatura" no es un valor esencialmente humano, sino artístico, y éste, "per se", pocas veces es imprescindible para el hombre cotidiano, aunque lo sea para la humanidad (Goya no nos importaría como pintor si no hubiese abocado su conocimiento de la humanidad en su pintura; igual ocurre con Schumann o Beethoven o Wagner ...).

Ahora bien: la escritura auténtica, la que enraíza en la palabra la conciencia sentimental y reflexiva del ser humano, no nace "para", sino "por"; no es una causa, sino una consecuencia, aunque la pluma se esfuerce en precisarlo con expresiones indelebles: condicionarse o venderse a la posteridad o a la actualidad más inmediata es sólo un bastardeo. Las obras perennes son las que se bastan a sí mismas para llegar al lector de buena voluntad, no las que los eruditos intentan imponer confundiendo erudición con sabiduría; tampoco las que el factor publicitario logra ubicar como mejores para satisfacer la epidermis mental de cada sociedad. La historia del arte es una sucesión de minorías que suman una mayoría diacrónica, y ésta es la que debe servir de referencia. Igual de erróneo me parece escribir para el lector hiperselecto que para el inexigente. La escritura es una emanación sin condicionamientos, aunque con circunstancias. El poeta —cualquier artista, cualquier científico— no debe olvidar el mundo en el que vive, porque todo lo aprende de éste, que está formulado por el de ayer; pero si sólo escribe para sus vecinos temporales sin considerar que sus descencientes, por definición, no se conforman con el pasado, por muy bueno que fuese, sino que ansían un futuro mejor, está equivocando su propia actualidad y su porvenir; y se convierte en rémora para esos descendientes disconformes. Estos lo relegarán como a un mal estratega de la historia, ya que el tiempo no admite retroceso y el hombre tiende al cambio hacia adelante. Por lo antedicho puede decirse que en la mayoría de los escritores que

se imponen serlo, su escritura es simple literatura, vagos coqueteos intelectuales. Y no me parece ningún honor ser leído solamente por eruditos. Hay demasiados "escritores" y "artistas" que no son patrimonio de la humanidad, sino de chovinistas del lenguaje y de las geografías. El mejor autor —el mejor hombre— no es el que ensalza las virtudes de sus obras, sino el que advierte sus defectos y las alivia de ellos; es decir: el que tacha, no el que añade; el fértil, no el fecundo.

6.- *Por ejemplo.-* Y como cada día hay más cosas que saber y menos tiempo para llenar nuestro equipaje de sabiduría, el porvenir depara su vigencia a los textos que, como un chip preciso, contienen lo necesario para que el hombre no se olvide de su propia identidad: aquéllos que son compendio de sentimiento y pensamiento, que sensibilizan y que culturizan, que concitan la mitología sentimental y cerebral de la historia y serán, como consecuencia, la mitología del futuro: el cuento, la poesía, el cuadro, la música: cuanto la mente abarca con una sola, pero sabia, mirada. El cuento a la manera de Borges, artífice de mundos en unas pocas páginas; la poesía tomando como canon el estallido sensitivo; la pintura al modo del Velázquez de *Las Meninas*; la música según el Bach de la *Ofrenda musical*. El arte que venga no será de un esteticismo esplendoroso, que nada tiene que ver con la existencia auténtica, sino que cantará el esplendor de la vida; no será resplandeciente, sino bullente, porque el resplandor acaba por cegar y el fulgor diluido atrae el corazón y lo ilumina; huirá de las acrobacias y malabarismos expresivos, porque vivir no es saltar al vacío, sino la urdimbre de sabias y claras estrategias; atenderá al irracionalismo, pero se guiará por un racionalismo razonable —no sólo racional—, positivista y nada triunfalista.

No estoy augurando buenos tiempos para la poesía de los poetas a la moda —de los escritores y artistas a la moda—, porque éstos, como toda moda, son efímeros precisamente porque quieren sobresalir en un tiempo concreto; creo que la poesía, la escritura sintética y sincrética, el arte ecléctico que se beneficia de la conjunción de espontaneidad y racionalidad, de animalidad humanizada, estarán presentes en el presente de los hombres del futuro inmediato. El corazón pesa menos que el cerebro; pero todo sentimiento tiene más densidad que cualquier pensamiento; por eso la poesía perdura y las filosofías son efímeras o se suceden. Puesto que el hombre busca la serenidad, el arte sólo puede ser sereno, esquivo del apasionamiento y la indolencia, furtivo cazador de mundos nuevos que se integren en los existentes: la tradición renovadora. En arte, detenerse es retroceder; buscar atajos, erróneo. Hay que incardinar el experimentalismo —necesario, imprescindible como medio; rémora como fin— en la experiencia de la tradición. Y afirmo, con la misma necesidad de creer en lo que digo que la que siento de creer en lo ya dicho, que entre el *eros* y el *tánatos* —considerados como las más altas y profundas pulsiones del ser humano hacia la vida y la muerte, y sus alrededores—, los dos puntos sobre los cuales gira la historia de las artes, desaparecerán lentamente los temas relacionados con el *tánatos* y se afianzarán aquellos que ensalzan el *eros* y sus serenidades. Por ejemplo: frente a la serenidad y el equilibrio del

retrato de *Monalisa* (porque la inteligencia ha sabido ordenar la sensorialidad y la emoción no ha sido derrocada por la reflexión) será simplemente admirada la elevación del dolor a la categoría artística de los de Van Gogh, y la cerebralización de las "Señoritas de Aviñón" de Picasso. El hombre se decidirá por *El reposo de Diana*, de Boucher, aunque necesite detenerse y tocar, para hallar el equilibrio que proporciona el hambre satisfecha, la *Venus de Urbino*, de Tiziano, *La carta enamorada*, de Fragonard, *La jarra rota*, de Greuze, la *Odalisca tendida*, de Ingres, o la *Odalisca esperando* de Matisse. Igual, aunque precise el terremoto de *La consagración de la primavera* de Strawinski, su tempestad le conducirá a la calma de su *Apolo y las musas*. Porque el hombre necesita creer y porque está dispuesto a no creer en fantasmas de diablos ni de dioses, todos, al fin y al cabo, hacedores de monstruos, engendrados siempre tanto por el exceso de razón crítica como de utopía. Por ello cantará la existencia, los nuevos mundos que se abren entre las estrellas, el mundo nuevo que, por esos descubrimientos exteriores, se abre hacia su interior. Cantará la vida porque la muerte, con el derrumbamiento de las ideologías eclesiásticas, ha dejado de ser un horizonte. No habrá poesía "religiosa" —ni literatura, ni arte religiosos—; tampoco poesía épica; nada de mitos ajenos a la humanidad de lo cotidiano. Frente a la inmensidad de las tinieblas dispuestas a ser alba y el infinito que aguarda tras la puerta del cielo ya sin dioses, el hombre celebrará su propio espíritu de materia indomable, su capacidad para vencer las estrategias del dolor que durante milenios le acecharon, su decidida vocación de animal solidario; cantará la alegría de vivir, no la carcajada de quien se esconde de sí mismo por sobrevivir a cualquier precio ni la contumaz lágrima de aquel que no se esfuerza en merecer una sonrisa y hacer sonreír a los demás. El hombre será su propio faro y no querrá ser dios, sino tan sólo un hombre. Porque ya no es cierto, como afirma Karamazov, que *si Dios no existe, todo está permitido*. La única verdad es que el hombre existe, y todo cuanto pueda hacerle sufrir queda prohibido.

SOBRE LA ESCRITURA (II)

Varias son las causas que llevan al hombre a convertirse —a metamorfosearse— en escritor o, mejor, en autor. Divagaré sobre algunas.

1. – *La creación como inmolación.* Todos los autores —no los "escritores"—, sobre todo los poetas, de todas las épocas han transustanciado su vida en arte, y algunos su arte en experiencia vital. Pensemos, una vez más, en los cuadros de Van Gogh por un momento y en este sentido. O en la música de Schumann, en los cuentos de Poe. ¿Acaso no reflejan esas obras la íntima identidad, un infierno, salpicado de astillas celestiales, que parecen haber sido fruto de los autoexorcismos que sus autores practicaron para librarse del dolor de encarnarlo? ¿Y en el otro extremo, paradisíaco, Teresa de Jesús, Juan de Yepes, Fray Luis? ¿No son autorretratos, celestiales o infernales? Sin duda hay muchos hombres y mujeres que necesitan ineludiblemente vomitar sus angustias o expresar sus anhelos y escriben, componen, pintan tanto por amor a su arte como porque lo utilizan para sanarse de sus enfermedades anímicas o categorizar sus ensoñaciones: trasiegan su vida a la página, el lienzo, el pentagrama. Son obras que quizá querrían evitarse, o exacerbarse, pero que atenazan a sus autores, atrapados en la estrategia de salvarse mediante la composición y en el laberinto de ser apresados por ella. Gozan y sufren y del placer nace el dolor como éste engendra el gozo hasta mezclarse ambos en una telaraña inextricable. (Tengo esa experiencia y tal vez hablo desde ella; aunque no quisiera generalizar y atribuir a otros cuanto sé de mí). De este modo, esos seres trazan la prístina autobiografía y cada obra es un pedazo de su espíritu y un eco de su vida. Es lo que algún sicólogo que no necesitase de un siquiatra podría llamar la imperiosa necesidad de expresarse ante el único interlocutor capaz de entender: el folio, el cuadro, el pentagrama; que vale tanto como decir que el autor se sabe incomprendido y postergado por el mundo, por mucho éxito que obtenga, y —tal vez inconscientemente— único comprendedor de sí mismo, por lo que se dirige, también,

a sí mismo para decirse a través de su obra lo que sólo ella puede decirle, y porque en ella descarga la tortura que atenaza su solitariedad. Ese ensimismamiento le lleva a construir un mundo propio demasiado ajeno al de los otros; y de ahí que muchos geniales artistas hayan sido reivindicados póstumamente: porque habían cavado un túnel que conducía velozmente hacia el futuro y era invisible para sus coetáneos. Esos autores han hecho tinta de su sangre, a veces interponiendo obstáculos para que no se les vieran las entrañas; otras sin esconder la relación entre lo escrito y lo vivido; algunos alardeando de sufridores o glorificados, más cotilleantes que expresivos. Dante o Sábato mitologizan su anecdotario y el lector precisa del contexto o el estudio para reconocer la confluencia, aunque las obras mantengan su validez autónoma; Lope en tantas ocasiones, o el "Werther" de Goethe aluden a episodios biográficos sin ocultarlos y sin ostentarlos. Nadie escapa a la transmutación, autentifíquela o prevaríquese. Supongo que en este sentido Goethe afirmó que "Todas mis obras son fragmentos de una gran confesión". De modo que tenemos un primer impulso: el de autobiografiarse; y un segundo: enmascarar —o no— el autobiografismo. Y un tercero, tan imprescindible como el primero: la búsqueda de la idoneidad expresiva.

2. – *La creación sin inmolación.* El reto de la inteligencia. Otro estado intermedio, o, mejor, otra causa, es la de quienes, siendo amantes del arte, no lo sienten como una cuestión de vida o muerte, sino como un acto voluntario de su sensibilidad e inteligencia puestas al servicio de la consecución de la obra perfecta, constrúyanla o no. Y sus tormentos, que también atosigan a los anteriores, aunque de otra índole más racionalista, no son por eso menos tortuosos. Pensemos en Flaubert quejándose en sus cartas de cómo, tras una noche o varios días de escritura incansable, sólo había podido salvar 30 ó 40 líneas. No es que estos autores inventen una vida fuera de sus vidas, sino que hacen emanar de la suya —otra vez el yo— otras que responden a su cosmovisión, construyendo un retrato de la realidad cotidiana o metafísica en forma de metáforas o alegorías o, simplemente, efigies del mundo, porciones de sí mismos. Así podemos entender la frase "Madame Bovary soy yo". Y de ese carácter participa Dostoieski —que bien pudiera servir igualmente como ejemplo del grupo anterior: porque nadie permanece puro en su personalidad ni se desembaraza de las de los otros—; o Petrarca, por poner dos extremos. Y Wagner; y Velázquez. ¿No dijeron Whitman y Unamuno que escribir era convertirse en libro y leer era vivir las vidas de los otros? ¿No es la filmografía de Orson Welles un daguerrotipo movedizo?

Unos y otros de cuantos he nombrado y a cuantos me refiero, han dado lo más genuino de sí y de la forma más sabia que supieron. Valery, Lorca, Bécquer, Coleridge, Poe, Hugo, Flaubert, y tantos otros, practicaron, sobre todo, la reescritura —que es la única escritura capaz de esquivar los errores. Dylan Thomas llegó a escribir 300 borradores de algunos poemas. El mismo M. Hernández, tan facilón él según sus primeros y mestureros ponderadores, reescribía constantemente su poesía. Ya Lope anotó que debía ser "Oscuro el borrador y el verso claro"; y que "La poesía había de costar gran

trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese". Quizá por eso "La Dorotea", que hilvanó a lo largo de su vida, sumándole a la espontaneidad autobiográfica la reescritura artística, sea una de sus mejores obras. Y tal vez por eso, frente a la fecundidad de tantos otros músicos, Webern, uno de los más significativos compositores de este siglo, prefirió la intensidad: y el total de sus opus abarca poco más de tres horas y media... De modo que si el impulso vital y emanativo de la experiencia síquico--física es una condición poco menos que "sine qua non", de poco sirve ésta sin la pulimentación que exige la autocrítica. (Recuerdo ahora la conocida afirmación de Picasso, en mi opinión más publicitaria que certera, que decía algo así como que "Yo no busco joyas en la playa; las encuentro"; y la opongo a aquella otra que reza que "Si me asaltan las musas, que me cojan prevenido". Y el pintor, incansable trabajador, sabía que el buen trabajo es fruto del esfuerzo y no del azar).

No recuerdo si fue Miguel Ángel quien, mirando una roca para esculpirla, dijo que la estatua ya estaba en ella y que sólo era necesario despojarla de la materia que le sobraba. Eso ocurre con la escritura: primero el caudal de las emociones convertidas en verbo invade el folio; luego es preciso tachar, pulimentar, eliminar las palabras sobrantes que ocultan el significado en vez de diafanizarlo. Si hubiera orden aséptico en ese residuo o síntesis, estaríamos ante un filósofo; cuando existen premisas intuitivas, estamos ante un poeta. La pulimentación de un texto, o su ausencia, viene determinada por el concepto que se tiene de la propia escritura. Escribir es menos un arte que una confesión. A menudo se hilvanan mal esos fundamentos. Hay quien cree que lo escrito es inalterable porque proviene de un instante mágico y una inspiración inmarcesible: lo que lleva a la consideración de que no se pueden profanar las musas, pues sería tanto como desmentir su confidencia al corregirles la expresión. Y hay quien sabe que la verdad se oculta en las palabras, que son con frecuencia más un obstáculo para decir que la iluminación de lo que se pretende haber dicho. La verdad es lo que queda cuando se han tachado las mentiras: y las palabras mienten cuando se barroquiza o embeleca el concepto (a menos que éste sea una sombra luminosa). También cuando éste no existe o es un fantasma filosófico y no lírico. Pues la poesía es una filosofía que se ha liberado del silogismo para esbozar un trallazo emocional sobre la sensibilidad más íntima e inteligente. Pulimentar un texto es, por eso, perseguir la dicción sabia y exacta de uno mismo: enamorar el cerebro con el corazón. Una inspiración razonada. Ese proceso de ascesis es el más doloroso, y a veces inconseguible. Supone aceptar sin ceder ante las emociones de una compulsión primaria y primigenia, ésa que han sentido y buscado todos los que, como Platón, consideran que somos sombras de una criatura que se nos ha perdido en el camino mientras nacíamos, vivíamos, moríamos, ese paraíso que ambiciona el alma, como escribió Bécquer, o ese "no sé qué queda balbuciendo" de Yepes, por poner dos ejemplos de amores humanos y divinos. O esa Belleza con mayúscula que perseguía JRJ; o ese Dios del ateo, de Unamuno. En fin: un espíritu encarnado en la carne, una espiritualidad que tiene mucho de misticismo cósmico, como he dicho, de panteísmo, y poco de religiosidad eclesiástica. La música de

las esferas de Pitágoras o el cuadro nunca hallado por Van Gogh en su desesperanza. Ahora bien: cuando se olvida en un poema que uno está diciéndose a sí mismo, empieza la "literatura". Y entonces todo sobra porque las imposturas nunca dejan de serlo por muy bellas y auténticas que finjan ser. Se corrige un poema para darle la forma definitiva de un autorretrato. Aunque la muerte viene siempre a impedir el autoconocimiento, la escritura absoluta.

3.- Endodermia y exodermia. Muchas son las causas, como dije al principio, por las que un hombre, una mujer, se coloca ante el folio para escribir en él: diversión, invención de otros mundos, confesionalismo...: la barahúnda y espureidad de la poesía actual viene probablemente de la misma raíz que las desventuras del *Lazarillo*. Lázaro entiende mal el consejo de su madre cuando le dice "arrímate a los buenos", porque considera buenos a los que aparentan serlo —puesto que aparecen como triunfadores en un mundo de perdedores. Y así, buscando el honor encuentra la deshonra, encubierta por una honrilla apariencial, que le da de comer y lo saca del anonimato. Hoy ese "arrímate a los buenos" significa arrímate a las modas, a los grupos, a las capillas literarias, a las facciones que detentan el efímero poder de la edición y el púlpito del éxito. Y así, cualquiera que escribe lo suficientemente mal, peregrina suficientes años por suficientes editoriales, agacha la cabeza ante los monseñores de la fantasmagoría artística, política y social, encuentra un editor con ningunos conocimientos de poesía genuina y muchos de bastarda publicidad, etcétera, consigue auparse hasta los altos peldaños de la escalera falsa cuya cúspide es la petulancia y cuyo destino el efímero nombre escrito en el oro alemán de los olvidos más justos de la Historia. Claro que hay excepciones, porque, si no, no existirían las reglas bien conformadas.

En mi opinión, aunque sea un tópico lo que digo —y los tópicos pueden carecer de poesía pero no de experiencia de la realidad—, sólo aquel que escribe porque no puede evitarlo consigue ahondar en la palabra y hacer de ésta una verdad y no algo lúdico o impostado. Esto vale principalmente para la poesía y todas aquellas artes que sitúan las emociones por encima de cualquier otro registro de la personalidad.

Fundamentalmente, hay varios tipos de poetas. Los que quieren serlo y nunca lo consiguen; éstos son los más. Los que no se preguntan por su apellido literario, sino que dicen su substancia sin imposturas, cuidando lo que dicen; éstos son los menos. Luego están quienes intelectualizan en exceso y quienes sentimentalizan incluso lo prosaico. Y quienes tratan de lo que no saben; existen los que creen que por ser geniales en una materia lo son igualmente en otra: debieran tomar ejemplo de Cervantes, reconocedor de su incapacidad para la mejor poesía, o de Einstein, quien con su capacidad inmensa no invadió la lírica que le estaba vedada; y, por fin, quienes hablan de lo único que puede ser verdaderamente conocido: uno mismo. De modo que tenemos ya a los poetas exodérmicos y a los endodérmicos; los que miran hacia afuera sin conocerse y los que miran hacia adentro para comprenderse y entender el mundo; los aparienciales y los esenciales, los que coquetean con el mundanal bullicio y los intimistas

sin sensiblerías. Cuando un poeta consigue ser íntimo sin egolatrizarse (un intimismo no insolidario), sin torremarfilismos ni ombliguismos, cuando logra expresar su yo sin olvidar que hay otros "yo" tan válidos como el suyo, sin regodearse en lo circunstancial y exponiendo lo esencial que atañe a los otros humanos, tenemos la obra idónea. Ésta, pulimentada, es la auténtica poesía —sin que haya que descalificar, por principio, las demás.

Se puede ser íntimo logrando un mundo exterior esplendoroso, como, incluso, el Góngora más culterano; pero el poeta —el autor— auténtico gira alrededor de las preocupaciones humanas del hombre universal. Si es cierto que se canta lo que se pierde, más lo es que se canta y se llora lo que se anhela; y así tenemos los interiorismos amorosos de Garcilaso, Bécquer o Salinas; los metafísicos de Quevedo o Borges; los confesionalismos entrañables de Lope, Unamuno o Machado; los "misticismos" de Fray Luis, Yepes o JRJ; y otros muchos... Pocas veces se dan estos adjetivos aislados en una obra o un autor; generalmente, un poema o un poeta condensa varios de ellos o los amalgama, porque el hombre que escribe es ante todo un hombre y no sólo un poeta, y como tal pocas cosas le son ajenas. Neruda mezcla a menudo lo épico y lo lírico, por ejemplo. Un rasgo definitorio que los une a todos es que son buscadores, oteadores de mundos peculiares que los demás comparten en mayor o menor grado. Y eso es lo que los certifica como poetas esenciales necesarios: un interiorismo que quiere hacer surgir lo cósmico que hay oculto en el hombre, como si el microscopio y el telescopio se fundieran y divisaran moléculas y estrellas.

4. – *La escritura como continuidad biológica*, ya implícita en los anteriores. La irrupción de la vida del autor en su obra, diría yo, es algo biológico. A muchos autores les nace un poema como les nació un brazo. (¡Cuántas veces he considerado la tortura de Cervantes cuando se estremeciera ante el horror de pensar que también podía perder la diestra!). Y en España es Lope quien representa el inicio de esa tendencia confidencialista de la escritura. Puede ser ésta una abstracción (Petrarca, Quevedo, Cadalso, Larra), una alusión (Lope, Dostoiewski), un cotilleo de diverso interés (las "memorias", los "diarios", tan pretenciosos de historicidad y tan faltos de ella).

No creo en los sentimientos colectivos: cuando se ofrecen o se imponen, hay que huir de ellos, porque intentan adocenar, postular una dictadura a través del sentimentalismo. (Me vienen a la mente, al pairo de esta afirmación, *1984* o *Un mundo Feliz*, de Orwel y Huxley). El sentimiento es individual, aunque el individuo esté entre la muchedumbre. No creo que la colectividad pueda crear arte ni que el individuo deba hacerlo para la sociedad. Incluso el refranero es anónimo, no multiautórico; el pueblo se lo ha apropiado porque, como receptor, se identifica con él. Una obra literaria —artística— auténticamente humana, no sólo producto de la inteligencia lúdica, nace de un hombre confesional y la dirige hacia otro hombre, a cada hombre —y el propio autor es el primer destinatario. Otra cosa es que el tiempo convierta, afortunadamente, en bets—sellers diacrónicos títulos que no nacieron para esa malversación

A lo largo de la Literatura ha habido quienes han creado un espacio mítico en el que ubicar hechos, personajes, alteregos; ahí tenemos el Kanapatawa de Fauklner, la Comala de Rulfo, la Santa María de Onetti, el Macondo de García Márquez, la Región de Benet, y tantas otras geografías literarias que, a mi parecer, no son sino herederas de La Mancha de Dor Quijote y, quizá, aunque más distante en tiempo y sentido, de la Troya de Homero y sus aledaños épicos. Otros, como digo, han preferido hablar desde un lugar ya creado pero desconocido, esa catedral sumergida que es la identidad del laberinto humano, para definirlo, porque la única mitología auténtica es la de la propia vida; y ahí están Dante, Herrera, reflejos de la primitiva lírica grecolatina. Hoy nada de eso ha cambiado esencialmente. Lo cierto es que cada uno está impregnado de sí mismo, de cuanto ha vivido y, también aprendido. Hoy como ayer, muchos escritores se impregnan de erudiciones del pasado, o del presente, para contar historias que resulten verosímiles. Pensemos en la novela histórica de Walter Scott, en *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, o en Pérez Reverte, de quien nada he leído —pero que tanto fabla. (A este respecto, y con todas las reservas, debo decir que los mestureros contadores de aventuras tienen una desventura: quien no se conoce a sí mismo desconoce a los demás y jamás los alcanza; por eso el tiempo acaba abandonándolos en la isla sin tesoro o en el país de nunca volveré a leerte.) Estas obras también son necesarias porque el hombre es un ser lúdico. Pero las imprescindibles son las que radiografían la intimidad esencial y universal sin por ello eludir lo ajeno. Lo ajeno puede estar en nosotros como circunstancia, pero nunca es nuestro, jamás conforma nuestra substancia. La obra que mejor garantiza su validez es aquella que, partiendo de una semilla autobiográfica, es tratada —mutilada (pulimentada)— como si del peor enemigo se tratase, hasta dejarle la vida y no su cuerpo. La pregunta definitiva es ésta: ¿Por qué unos autores son olvidados y otros recordados? ¿Qué hace que un texto sobreviva, mantenga su vigencia, reitere su actualidad? No es, aisladamante, el dominio de la técnica, ni el grado de sentimiento que se otorgue. El intelectualismo excesivo y el sentimentaloidismo no reflejan la verdad del ser humano. Es la conjunción de la técnica sobria y el sentimiento prístino lo que da autenticidad a una escritura, a un arte. Que no asfixien la tensión emotiva ni la expresión hirsuta. Toda sabiduría diafaniza el misterio. Igual ocurre con el grado de intimidad o ajenidad: lo excesivamente íntimo resulta ajeno al lector, que se reconoce en toda confidencia resultante de la intimidad universalizada.

Hay quienes, buscando la autenticidad más íntegra, olvidan la sinceridad más cotidiana; persiguiendo la humanización más radical, divinizan el humanismo; tallando un mundo en el que poder sobrevivir, construyen un universo inaccesible al hombre. Su escritura no es, por eso, una mentira. La verdad de un hombre no la desmiente la impostura de su vida. Tampoco estriba en su genuinidad o eticidad. La verdad está en lo que se dice, no en quien la dice, aunque los actos constituyan la palabra menos embustera. Por eso las circunstancias de un autor, más que aclarar su voz, la obtusan con frecuencia. Y por eso poco importan los "datos personales". La creación literaria nada tiene que ver, en verdad, con su creador, salvo la inevitabilidad circunstancial de que es éste quien la crea.

¿Qué escribir y cómo? Precisemos primero qué es lo que le importa al hombre diacrónico y qué rescata de sus predecesores. Pasan las estéticas, los ritmos, pasan las lluvias, incluso los ríos: queda el agua, el acorde interior, discurriendo de nuevo en algún cauce. Recojamos el agua de la vida en el poema. Hagamos que fluya, si es posible, también para el hombre sincrónico, puesto que de él nace. Pero si no decimos cosas perdurables, válidas para cualquier hombre de cualquier tiempo, estamos suplantando y prevaricando con bellezas, ludismos o provocaciones el descubrimiento de la identidad humana, que es lo que importa y perdura. La circunstancia pasa, el hombre permanece: así que hay que ser hijo del hombre intemporal, no del tiempo, aunque aquél se defina en éste y no haya que olvidar a los hombres que recuerdan al hombre coetáneo y cotidiano. Todo poeta —todo autor— debiera preguntarse por qué no puede abandonar su arte. Sólo quien intenta sustraerse a sus demonios o a sus ángeles y no lo consigue está poseso. Y no digo que el poeta sea un iluminado. Afirmo que solamente quien no quiere ver lo frívolo, pero llega a imponerse esa mirada como terapia descansatoria, tiene la visión de lo excepcional y metafísico. Yo quisiera saber cuántos poetas han escrito sus versos después de haberlos tachado con implacabilidad de su mente hasta hacer mayor la angustia del silencio que la náusea de su escritura. ¿Cuántos han huido de escribir "literatura"? La auténtica poesía nace de la experiencia íntima, entendiendo ésta como la interiorización individual de lo vivido, conjunto de vivencias en las que la humanidad se reconoce. ¿Qué fin tiene la escritura, además del autoconocimiento, sino la de notariar para los otros aquello que fue propio y se sabe universal?

Toda verdad poética que suplanta la verdad humana es un ripio en la historia. Rostros de la verdad del hombre inmortal son los realismos, los irracionalismos, los lirismos, los prosaísmos, los sentimentalismos, los conceptismos, los feísmos y los bellecismos; y muchos otros ismos que irán apareciendo con pretensiones de definitivismo. Habría que poner en un tintero lo mejor de cada una de esas tentativas, tras disolver sus máscaras, y mojar la pluma en él.

No creo necesario insistir en que la buena literatura tiene su origen en los sentimientos vividos contenidamente y no fingidos para que el lector los sienta vivos: fusión de vida y literatura, frente a tanta mentira literaria, para dignificarse ambas. Entiendo la escritura como emanación ineludible de la propia existencia. Esencialmente, es el "Je suis, moi-même, la matiére de mon oeuvre" que dictara Montaigne rubricando el esencial autobiografismo de toda escritura auténtica además de literaria o poética. Toda obra es consecuencia de la vida síquica del autor, sobre todo aquellas que tienen como origen una vivencia que nuestro espíritu se apropia y metamorfosea en experiencia íntima sin abandonar su raíz física. Todo auténtico autor hace de su obra una prolongación de sí mismo, un sicograma de la naturaleza humana, pues sólo a sí mismo se conoce, y todo lo demás a través de sí mismo. El desposesionamiento de lo adventicio y verborreico consigue hacer que el lector sienta la vida, y la muerte, en todo su apogeo: lo que importa, después del autorretrato austero, es la refracción en el

lector de la verdad física y síquica. Sólo a quien no se inmiscuye en su propia obra le está vedado entrar en la vida del lector.

Resumo cuanto he pretendido decir con una pregunta: ¿La primacía de la obra artística corresponde a la que procede exclusivamente —si ello fuera posible— de la inteligencia aséptica o a la que se nos presenta como un espejo que nos identifica? Y abro la respuesta: Shakespeare no es autobiográfico, pero autobiografía al hombre medular, como el gran poeta lo hace en primera persona o *El Quijote* en tercera. Todo es una emanación del yo más íntimo y descircunstancializado. Sólo así, porque nos reconocemos en algunas lecturas, se hace inevitablemente cierta esta afirmación: "En algún lugar de un libro hay una frase esperándote para salvar tu vida".

DESMAYÓSE MELIBEA
(Actualidad de La Ceslestina)

1.- Escribió Poe en su "Método de composición", tratando de justificar su poema "El cuervo", que el tema más universal es el amor, y que si a éste se le añaden belleza, juventud y muerte tendremos la obra inolvidable. Pues bien: la sabia conjugación de esos ingredientes, casi cuatro siglos antes, es "La celestina". Nada nuevo afirmo si digo que "La Celestina" trata del amor, la lujuria y la represión; es decir: del enfrentamiento entre el individuo y la sociedad; o sea: de la libertad íntima o su carencia. Y ésta es la actualidad de una de las obras de mayor singularidad y trascendencia: pocas obras hay en nuestra literatura tan peculiares como ella y muchas que han continuado su visión de la sociedad y del amor.

"La Celestina" es una obra de carácter libre, sin mojones o límites genéricos, escrita por un espíritu libre ajeno a las ortodoxias y convencionalismos, aunque resueltamente literaturizado y, por lo mismo siempre preso de las normas literarias de su tiempo, escribiese con ellas o contra ellas y subordinándolo todo a la libertad expresiva en cuanto que la retórica y sus leyes no amordazarían el contenido de su palabra. Si pretendió o no moralizar es anecdótico, porque lo que consiguió fue mostrar su concepción de la existencia. Su iconografía sicológica y sociológica, cuando estas materias aún no existían como ciencias: ésa es otra faceta de su importancia. Conocemos un mundo no a través de un ensayo o una exposición teórica, sino a través de unos personajes que viven en el tiempo, que cambian con él, que alteran su carácter como consecuencia de sus conductas y las de los demás, que reflejan una mentalidad, una sociedad, la vida tal como es fuera de los libros y convertida en libro. La verdad es que la tragedia de Calisto y Melibea, de Celestina y los criados, de Pleberio y cuantos caen abatidos por sus vidas, consiste en que las viven insensatamente, de tal modo que siendo la pasión el motivo de sus comportamientos es la insensatez la que define su personalidad: ninguno muestra la prudencia imprescindible para conseguir lo que ne-

cesita, sino la astucia o la picaresca para burlar a quienes se lo impedirían. Calisto es un cretino lujurioso que se embauca a sí mismo llamándose enamorado. Melibea, aunque más juiciosa y consciente de lo que anhela y arriesga, se demora en reconocerle el sexo al amor que la convulsiona. Celestina es una prefroidiana que no acaba de autosicoanalizarse. Los criados crían malvas profetizando su muerte. Pleberio se acuerda de santa Bárbara cuando truena. Rojas vomitó su indigestión medieval.

La Celestina muestra un mundo regido por la sexocracia, como el antiguo y el moderno y como no puede ser de otra manera si se quiere ser fiel a la realidad de la naturaleza humana cuando es reprimida su sustancia y su impulso. Todos los personajes viven ávidos de vivencias eróticas, carnales, sexuales, tanto los nobles como los plebeyos. Melibea y Calisto ansían satisfacer su sensualidad, aunque aparezca a veces disfrazada o vestida de honestidad o platonismo. Y los criados, más cerca de la tierra, no se andan con remilgos para expresar su anhelo de lujurias. Quienes hayan constatado, como Hita el realista y Dante el sublimador, que tras el hambre es el apetito carnal el motor que mueve el mundo, no disentirán ni dirán que exagero cuando afirmo que toda la obra es un combate sexual atrincherado a veces en escondites que la sociedad ha pergeñado como un rincón al que se arrojan las lóbregas pasiones. Y como humana pasión, no se descarta en ella el alambique del amor cortés ni las interesadas astucias con las que se logra la carnalidad. A la crudeza de ésta, que abrirá puertas hacia la "Lozana andaluza" y otros derivados, pondrá peros Cervantes cuando califica la obra de "*libro a mi entender divino / si encubriera más lo humano*". El petrarquismo de aquél será desarrollado por Garcilaso, Quevedo y tantos poetas áureos.

2.- La estrategia del enamoramiento.- En medio de esa sexocracia clandestina, Celestina se sirve de la lujuria y el dinero para "conquistar" a los criados, y del *carpe diem* para enamorar a Melibea: la vituperación de la vejez y el enaltecimiento de la hermosura y juventud, tanto suyo como de Calisto, o sea: lo que debe sufrirse y lo que puede gozarse. Quienes consideran que el amor apasionado de Melibea sólo es inteligible y aceptable como consecuencia de las artes mágicas de Celestina desconocen el alma humana y el arrebato en que se constituye y es el amor. El estallido que se produce en el corazón les parece tan excesivo e increíble —tal vez es que nunca lo sintieron o, como la propia Melibea antes de tratar con Celestina, se prohíben sentirlo— que necesitan la coartada de la hechicería y los filtros amorosos —como en "Tristán e Isolda"— para darle crédito. Pero recurriendo a la magia matan la grandeza de lo que admiran: la humanidad de un mundo de pasiones en el que naufragan, por su misma dimensión incontrolable y anhelante, Melibea, Calixto, Celestina y todos los demás que han probado su incendio. Pero no es que la magia haga posible el amor, sino que la fuerza del amor ha descotidianizado la naturaleza efímera y superficial haciendo emerger su vigor latente sujeto a leyes sin normas: magia. Amar como Melibea no es artificio ni hechicería, sino condición humana. La atracción pasional amorososexual de Calixto y Melibea es real y no recurso literario porque el amor-sexo es ley de naturaleza, y así lo

sabía el Arcipreste cuando escribe "*Como dice Aristóteles y es cosa verdadera,/ el mundo por dos cosas trabaja, la primera / por aver mantenencia; y la segunda era / por aver juntamiento con hembra placentera*"; y así lo sabe Rojas cuando dice Celestina: "*Dos conclusiones son verdaderas: la primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre ...*" (I).

Melibea es un personaje nacido de la concepción del mundo como una Arcadia, como la Edad de Oro de la que habla Don Quijote a los cabreros, colocada en medio de dos prostíbulos —el de las prostitutas y el de los "hombres de bien"—, y que, tras el conocimiento del amor tal como la sociedad lo ha tergiversado, acaba aceptando que el mundo y sus teoremas son nada más que un comercio. Melibea es un personaje humano porque se debate entre la pasión y la reflexión y actúa una vez que ha resuelto el conflicto entre animalidad y racionalidad, decidiéndose a vivir sexualmente su amor a pesar de las convenciones sociales represoras y procurando no airear su repulsa de las mismas. Finge porque la vida se lo exige, no porque tenga el fingimiento como profesión o personalidad, como le ocurre a los demás. (Así puede constatarse cuando, llevando las riendas de la consciencia, utiliza a Celestina para llegar hasta Calixto, aunque, demorándose en melindres y arrumacos sobre la ropa, deje creer a éste que es él quien decide: "*Señora, quien quiere comer el ave, primero le quita las plumas*" XIX).

Si hay un personaje que evoluciona sicológicamente, ése es Melibea: desde la primera escena maldice de Calisto porque le propone el "ilícito amor" —el sexo—; luego, llevada por la estrategia de la alcahueta, tanto como por su impulso pasional, va adquiriendo conciencia de su propia sensualidad, concierta una cita secreta con Celestina (IV) y logra, mediante un acto de voluntad, engañar a su madre (IV, X), vencer su temor a perder la honestidad (X) y entregarse a la amorosa lujuria —o la lascivia enamorada— del encuentro con su amante (XIV). La "honra" —la imposición social— deja paso, tras el desmayo que sigue al conocimiento de que su enfermedad se llama amor y su medicina Calisto, a la libertad natural: al lamento del principio del acto X —esencial para la comprensión de la obra y contenedor del tránsito melibeico y renacentista— de que la mujer no puede proclamar sus ansias se sucede el canto del choque de los cuerpos como expresión de una nueva concepción de la existencia donde no rigen Dios ni las cohortes eclesiásticas sino el individuo: el antropocentrismo vencedor del teocentrismo. Y eso a pesar de que el trágico final (el "unhappy end" ineludible en los hijos del imperio eclesiástico) anota que la realidad continuaba contrariando la necesidad de cambiarla. Rojas nos enseña ya que la sociedad puede más que el individuo, cosa que Cervantes llevará a su extremo (mientras "la picaresca" muestra que hay que burlarse de ella para sobrevivir).

3.- *La razón suicida.-* Ahora bien: Esa energía erótica es susceptible de convertirse en el único motor de la existencia. Por eso se prefiere morir cuando la vida, falta de esa energía, carece de sentido: quien cifra en su amado —o amada— la motivación o razón de su existencia no siente deseos de vivir al morir esa causa. La vida se alimenta

de ansia de vida y cuando ésta desaparece el espíritu se ensimisma y el corazón es un lugar oscuro y solitario que termina por convertirse en un calabozo en el que la mente se tortura y del que necesita salir por la única puerta que se le abre: el desanhelo, la insensibilidad, la liberación del sufrimiento, la nadificación: he aquí la razón del suicidio de Melibea, —y por la que mueren Isabel en "Los amantes de Teruel" o "Macías", o Werther, o Isolda en la ópera de Wagner, y tantos otros héroes literarios—. Esa razón queda explícita en el verso de Garcilaso: "*Que no hay sin ti el vivir para qué sea*" (Égloga I), palimpsesto de la afirmación de Melibea ante la muerte de Calisto: "*Muerta llevan mi alegría. No es tiempo de yo vivir*" (XIX). Melibea convierte cartesianamente a Calisto en su "cogito ergo sum", su "amo, luego existo" o "existo porque amo"; por eso, como digo, cuando muere el objeto de su amor, no teniendo razón para existir sino para sufrir, busca en la muerte la calma que no tiene: "no existes, luego mi amor es una espada". El suicidio como última voluntad de autodeterminación y como un desprecio hacia la incompetencia de un Dios que no ha sabido o querido crear la obra perfecta o armoniosa.

Melibea se comporta como cualquier mujer u hombre auténticos de cualquier tiempo. Sufre la opresión, desea la libertad y cuanto significa ésta y le ofrece. Siente el amor como una imperiosa e ineludible necesidad para que la existencia le sonría. Pasa del rechazo del sexo como pecado a la persecución del placer como felicidad. Y cuando ésta desaparece, la muerte es para ella lo que el siquiatra para el hombre actual: una defensa contra el sufrimiento. Cuando Melibea, en el acto X, conoce la causa de su enfermedad y que ésta sólo puede sanarse con la medicina que todos condenan aunque con ella se curen —el sexo; Quevedo: "enfermedad que crece si es curada"—, su mente orbita entre el sueño y la realidad, la pureza de los sentimientos y la necesidad de saciarse con las emociones. Se desmaya sintiendo medievalmente, con la represión castrando y sublimando su naturaleza, y se despierta pensando y actuando renacentistamente. Ésa es su actualidad, ya lo he dicho: la concepción de la libertad expresiva del cuerpo como rostro de los sentimientos y las pasiones. El despertar de Melibea supone el triunfo de la vida sobre la prevaricación de la existencia. El último significado de *La Celestina*, como luego el de *Romeo y Julieta*, es el del triunfo del amor y el fracaso de los amantes: porque Rojas era sin duda un idealista que soñaba desde la realidad. La Celestina importa porque nos muestra unos amoríos en un mundo esquizoide de la naturalidad. Pero es importante porque expone el romance imposible entre dos filosofías, la medieval y la renacentista, la vieja y la moderna; es decir: la antigua Grecia. Calixto es la EM, el cristianismo acérrimo y la visión intolerante. Melibea es el Renacimiento, y aunque muera porque el amor no entiende de filosofías, vence porque representa el triunfo de la libertad, el mundo pagano aleteante siempre y casi siempre postergado. Pero hay más: la exégesis que se hace de esa placentera sexualidad, lujuriosa o enamorada, viene a ser, además de un "carpe diem", la más clara negación de la tremenda concepción vigente de que el mundo es "un valle de lágrimas", y su suicidio razonado —el suicidio de la razón, buscadora de argumentos para

seguir viviendo— un esputo contra Dios. Con lo que puedo deducir que *La Celestina* es una obra revolucionaria en lo que atañe más profundamente al hombre: su verdadera identidad.

Y ésta es su actualidad. Porque una obra es actual, aunque se haya escrito hace mil años, cuando su lectura reitera en cada lector las emociones, sentimientos y comportamientos esenciales y constantes en el hombre. Si Trotaconventos la prefigura, sólo es un esbozo de un oficio, no de un carácter; no así el Ama de Julieta, La lozana andaluza, las alcahuetas de "El caballero de Olmedo", D. Juan Tenorio... Las obras que importan no son reliquias, sino pervivencias; no anquilosamientos, sino trascendencias. De su vigente actualidad, de que sus contenidos esenciales, al margen de lo que le importa a los críticos y otros entusiastas del cascarón del huevo y no de la sustancia y su meollo, dan buena fe la presencia en autores actuales, de los que citaré tan sólo a dos alicantinos. Miguel Hernández quedó tan impresionado por su lectura que escribió un esbozo celestinesco, además del poema "Vecino de la muerte" (*vecina de la muerte* - IV-). Y Carlos Sahagún repite el llanto de Pleberio en un poema.

INVITACIÓN AL QUIJOTE

Cervantes cumple 450 años (la primera noticia que de él tenemos es la de su bautismo, en octubre de 1547). Y no hay duda de que le quedan otros tantos de vida. A pesar de las máquinas y de los robots, el hombre que mejor conoció el espíritu idealista y trágico del hombre, y mejor utilizó la lengua castellana para expresar la médula del ser humano, continuará diciéndole a la sociedad cuáles son sus aciertos y errores, sus utopías y fracasos. Cada lector se encontrará a sí mismo entre sus páginas. ¿Quién no se ha decepcionado al enfrentarse a los molinos de la vida que parecían gigantes? ¿Quién no ha querido amar y ser amado por una Dulcinea? ¿Quién no ha sufrido injustamente la crueldad de sus conciudadanos? ¿Quién no quisiera poseer la panacea —"el bálsamo de Fierabrás"— para el mundo?

El libro es la única ciudad a la que nadie puede impedirnos entrar: y *El Quijote* es, tal vez, la capital que más calles y casas y habitaciones tiene; de modo que cualquier hombre ha de encontrar siempre un aposento en el que identificarse y en el que acomodarse. Faulkner se preciaba de leerlo una vez cada año, quizá porque en sus páginas viven más de trescientos personajes y miles de conceptos para todos los gustos: los idealistas encontrarán en Sancho un contertulio que les haga poner el pie en la tierra; los realistas disminuirán su materialismo al compás de Don Quijote; las feministas pueden hallar premisas para su lucha en el episodio de Marcela (Parte I, cap. 11-13); los amantes del amor encontrarán piropos por doquier; los celosos tal vez dejen de serlo con "El curioso impertinente" (I, 32-35); los jueces aprenderán de las sensateces de Sancho durante su estancia en Barataria (II, 45); los contadores de chistes se solazarán a cada paso, y los amantes de las gorrinadas verbales admirarán el episodio más guarro sin una sola palabra porcina en la aventura de los batanes (I, 20); quienes creen que los consejos son buenos, aunque pocos los sigan, agradecerán una breve y sabia colección (II, 42-43); aquellos que admiran el verdadero valor lo encontrarán en Roque Guinart (II, 60) y en las palabras del vencido Don Alonso Quijano en las playas de Barcelona (II, 64); los descontentos de la sociedad actual comprobarán que cualquier

tiempo pasado fue igual, si no peor; quienes necesitan cambiar de libro constantemente, o leen varios intercalando unos con otros, hallarán, en uno solo, una novela de caballerías, otras moriscas, picarescas, amorosas ...

No es cierto que *El Quijote* sea un libro "imposible de leer" por su extensión: un profesor (de Matemáticas) me lo prestó y lo leí, infante aún y fascinado, en pocos días; unos tres años después, por mi cumpleaños, compré una edición en un solo tomo: conservo el ejemplar, en el que anoté el tiempo que tardaba en leer cada uno de los once primeros capítulos (me cansé de relojear y anotar, cosas que detenían la lectura): redondeando, aquel joven que cumplía 16 años lo leyó en unas 23 horas, a lo largo —a lo breve— de tres días. El mismo tiempo que resulta de sumar una docena de ilustradísimos partidos de fútbol o doce telefilmes con sus anuncios intrigantes.

Innumerables son los autores que han mezclado su sangre con la cervantina y han tomado su obra como fundamento de la suya. No es casual que "El Quijote" haya servido de inspiración a centenares de creadores. Tal vez sea Richard Strauss, con sus "Variaciones sobre un tema caballeresco", quien mejor ha recreado al hidalgo manchego. Telemann, Purcell, Salieri, Paisiello, Massenet, Mendelssohn, Ibert, Ravel, entre otros músicos, compusieron suites, óperas, canciones basadas en sus textos. Los compositores españoles también recrearon aspectos quijotescos: Guridi, en "Una aventura de don Quijote", recuerda al vizcaíno en lucha con el hidalgo. Gerhard enhebra diversos episodios en el ballet "Don Quijote". Oscar Esplá es autor de "Don Quijote velando las armas", pasaje que inspiró igualmente a Gombau. Falla recoge el episodio de Maese Pedro en su "Retablo". Montsalvatge retrató a Dulcinea en la "Balada y ritornello"... Orson Welles y G. W. Pabst, entre tantos cineastas, vieron las posibilidades cinematográficas del soñador altruista, así como otros (Picasso, Dalí, Daumier...) dibujaron su rostro y sus hazañas. Innecesario resulta hablar de la huella que Cervantes ha dejado en la literatura. Basta citar a Defoe, Fielding o Dostoiewski. Nada más que en el siglo XVII hay, al menos, 35 obras teatrales inspiradas en él. El tiempo, que es el único filtro que impide el paso a los embaucadores y convierte en clásicos a los íntegros del arte, ha hecho de Cervantes un hito en la historia. No sólo de la Literatura, sino de la experiencia de existir, que es la única escuela que enseña realmente a vivir.

¿Y por qué esta vigencia? ¿Acaso es un mito más del chovinismo español? Por una vez (aunque también en el caso de Goya o Velázquez), es cierto que España posee un tesoro igual o superior a los que puedan poseer otros países. Pues Cervantes hace cierta la verdad que afirma que "*en algún lugar de un libro hay una frase esperándonos para darle un sentido a la existencia*". Principalmente en *El Quijote*, el lector encuentra su propia mente reflejada. Más allá del humor y la tragedia, Alonso Quijano es un hombre que vive, como hoy, en una sociedad alienatoria que excomulga a los fieles a sí mismos y encumbra a los mestizos del honor. Y esa integridad para consigo mismo y en la solidaridad, incluso ante el fracaso, es lo que vieron cuantos aquí he nombrado y cuantos se acercan al libro de los libros. Y eso es lo que hallarán —al margen de sus exquisiteces literarias— cuantos lectores actuales abran y lean la verdadera historia jamás imaginada.

BREVE IMAGEN DE LOPE

1.- La búsqueda de una nueva expresión poética durante el Siglo de Oro tiene tres hallazgos: Góngora, Lope y Quevedo. Góngora y Quevedo consiguen su propósito con tanta obviedad que Lope los envidia, sobre todo al primero, porque había encontrado lo que él con tanto ardor buscaba. Góngora y Quevedo, en sus diferentes y complementarias estéticas, se parecen en que subordinan la pasión a la cerebralización, el uno con fulgor y el otro con precisión. En Góngora destaca la sensorialidad; en Quevedo, la intensidad. Lope es menos intelectivo y la palabra que, tal vez, mejor le define es la compulsión, el arrebato. Admiraría y odiaría entrañablemente a Góngora; pero su personalidad no le permitió ser el "poeta científico" que quiso ser. Lope se diseminó en millares de versos, muchos de los cuales conforman títulos tan grandes como las *Rimas* o *El caballero de Olmedo*.

Por dos cosas es fundamental Lope: por ser no sólo el reformador del teatro del Siglo de Oro sino el creador de nuestro teatro –sin olvidar cuánto le deben muchos extranjeros— y por haber sido uno de los primeros en trasvasar a su obra lírica su intimidad biográfica, sin caer en el cotilleo ni acogerse a la abstracción. Cuanto menos virtuoso se muestra más humano se manifiesta. Muchas son las confidencias de signo autobiográfico, las emotivas fisuras de su obra por donde se escapa el hombre olvidado del fácil y generoso versificador. En pocos autores la fusión de vida y obra es tan definitoria: *¿Que no escriba decís o que no viva?/ Haced vos con mi amor que yo no sienta, / que yo haré con mi pluma que no escriba.* ("A Lupercio Leonardo". Rimas); *Porque amar y hacer versos todo es uno* (*La Dorotea*); *Es la locura de mi amor tan fuerte / que pienso que lloró también la muerte.*

2.- Un millar de páginas suman las obras de Shakespeare. Por cada una de aquéllas Lope escribió dos obras. Esa fecundidad —similar, en nuestro siglo, a las de Villalobos o Picasso— no impide la intensidad, aunque sin duda resta tiempo para la pulimentación.

Ser prolífico no es un mérito y puede ser un demérito. Quizá por eso *La Dorotea,* que hilvanó a lo largo de su vida, dedicándole menos espontaneidad que reescritura, sea una de sus mejores obras. A pesar de su facilidad —de ahí su fecundidad—, Lope aspiraba a la obra hermosa por trabajada, como afirma en varias ocasiones: *Oscuro el borrador y el verso claro; La poesía ha de costar grande trabajo al que la escribe y poco al que la lee.*

Pocos autores tan clásicos como Lope. Y sin embargo —o tal vez por eso— de pocos se puede decir que su principal rasgo fue el anticlasicismo. Tal vez su vitalidad impulsiva fuese causa de sus fecundos errores y de sus ejemplares perfecciones. *Potro es gallardo; pero va sin freno*, dijo de él Góngora; y acertó. Pero incluso cuando Lope se desboca hay algo de esplendoroso en su desbocamiento; y cuando pone freno a su estampida consigue las más altas cimas de la expresión poética.

Es Lope uno de los primeros que tienen conciencia plena de que el autor es un ser que se expresa en un habla diferente a la de los demás, de que la literatura es el habla superior de la lengua. Ahora bien: ese habla puede adolecer de extremista y caer en la vulgaridad o en la pedantería. Fue Lope un buscador del poeta artista versado en todas las artes, el autor que concibe la obra como un tributo a la inteligencia y la sensibilidad, depositarias de todos los saberes. Sus tecnicismos son consecuencia de esa persecución, igual que sus ecos gongorinos. Afortunadamente, supo ver que las excelencias de una obra, su lengua, la construcción, estructura y demás diamantes y bisuterías, no son decisivas, aunque la determinen, de su permanencia —la vigencia. Que sólo si esos afluentes o manantiales conforman un diáfano, trascendente y perdurable caudal consiguen que el lector se bañe dos veces en el mismo río.

3.- Ejemplar me parece Lope, como profundo y auténtico artista, cuando escribe humanamente, y menor poeta cuando pretende serlo. Sus poemas "mayores" rara vez consiguen el aliento lírico de su poesía íntima, cotidiana y experiencial, reflejo de su vida de hombre y no sólo de poeta. Acertó Lope cuando tituló *Rimas humanas* una de sus colecciones líricas, porque nunca es mejor Lope que cuando se muestra como hombre que escribe y olvida al poeta "científico" que pretendió ser y cuya égida le arrebató el culto y cultista cordobés. Cuanto más íntimo y diáfano se manifiesta más universal y profundo es. La autenticidad vence al virtuosismo porque la espontaneidad cultivada supera en él al pretencioso culteranismo. Lope, a pesar de que supiera que las obras, *como las paga el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto*, ni habló jamás en necio ni se conformó con el aplauso popular; buscó afanosamente el respeto de la élite. Tentativas como las *Soledades* o, luego, *Altazor* son *La Circe* y otros poemas "mayores". En cuanto al teatro, pocas obras de nuestra lengua superan en lozanía y lirismo a *El caballero de Olmedo,* en mi opinión, más perfecta, por su ausencia de frialdad expositiva, que las "perfectas" obras de Calderón. Porque cuando una obra hace vibrar la inteligencia y los sentidos es más humana y más artística que la que solamente enamora el intelecto.

Tal vez Lope no creó ningún personaje como Pedro Crespo o Don Juan; pero sí reflejó mejor que ningún otro el personaje colectivo, la sociedad de su tiempo, el pueblo diseminado en tantas figuras de tantas obras y recolectado en *Fuenteovejuna*. Su espontaneidad le llevaba a reflejar la realidad y sus personajes se corresponden con los de su época más que los más estereotipados de Calderón o Tirso, quienes agudizaron el honor o el carácter femenino, pero que no existirían sin la existencia de Lope. Tal parece que nunca se tomase el teatro como un verdadero camino para mostrar su genio, sino sólo su ingenio: otros caminos, los de la lírica, bullían en su horizonte. Pretendió tal vez deslumbrar con sus poesías y quedó deslumbrado a su pesar, y pesaroso, al encontrar en Góngora la senda que él había buscado sin hallarla. Le sobraba a Lope vitalidad aunque no le faltase cerebro, que es lo que Góngora conseguía mantener frío para volver y revolver sobre su obra, pulirla, desmontarla, reconstruirla. Claro está que Lope corregía y volvía a corregir muchos de sus textos (*La Dorotea*: "ríete de poeta que no borra"): pero eran tantos que no podía dedicar a la corrección el mismo tiempo que quienes escriben con pausa (Lope escribió 3.000 sonetos, tantos como todos sus contemporáneos juntos). De todos modos la humanidad podría pasar sin la obra de Góngora –aunque sea ésta más brillante— mucho más fácilmente que sin la de Lope. Porque el arte sirve para mostrar la vida, no —solamente— el mismo arte. Lope representa la irrupción de la vida en la obra. ¿No constituyen lo más entrañable de Lope aquellos poemas que nacen de sus vivencias y aluden a ellas? Igual puede decirse de Quevedo, aunque intelectualice más su experiencia sin por ello extirparle el estremecimiento, la "medula gloriosamente ardida". A esa fusión de vida y obra se deben los saltos que hace Lope en sus poemas incluyendo episodios autobiográficos hogareños, más humanos cuando más despojados de "idioma literario" están:

Cuando Carlillos, de azucena y rosa
vestido el rostro, el alma me traía
contando por donaire alguna cosa...

4.- En Lope se aúnan como en ningún otro las dos inquietudes que contradicen al hombre y que lo identifican como tal: el deseo de creer en unas leyes sobrenaturales y la pasión de vivir cuanto la carne pide; la lealtad a un ser supremo que garantiza la ulterior felicidad y la imposibilidad de negarse la fidelidad a sí mismo como ser hecho de carne y hambre de vivencias; la carnalidad racional y la animalidad mística. Eso hace de su obra emblema de todo mortal que sienta la fiebre de la inmortalidad y la mordedura de la muerte. No es extraño que sus libros lleven por título "Rimas humanas y divinas". La trascendencia de la vida que se sustenta de la algarabía de la sangre, clamorosa de sensualidad irreductible. Y ese fue Lope: biógrafo de su espíritu, confesor de sus pecados y sus arrepentimientos. Sus muchos amoríos, sus muchos hijos y sus muchos partos verbales hacen pensar en un hombre que todo lo gozó y todo lo sufrió. Sin duda, Lope ayudó al hombre, mediante ese confesionalismo a comprenderse mucho mejor.

A esta vía responden tantos poemas "humanos" y "divinos": *"Yo no quiero más bien que sólo amaros", "Ir y quedarse, y con quedar partirse", Suelta mi manso, mayoral extraño", "Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa", "Es la mujer del hombre lo más bueno", "¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?", "Pastor que con tus silbos amorosos", "Cuando en mis manos, Rey eterno, os miro*".

Bien pudo escribir Lope, como divisa de su vida y obra:

Versos de amor, conceptos esparcidos
engendrados del alma en mis cuidados
con más dolor que libertad nacidos.

A pesar de sus triunfos populares y personales, Lope fue un hombre íntimamente solitario; no son azarosos estos versos:

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.

DEL AUTOR, NO DEL LECTOR
(LA NOVENA)

Grandes directores de orquesta ha habido y hay en la actualidad. Tal vez deba considerarse a Mendelsohn, reivindicador de Bach, el primero de ellos. Otros muchos compositores esgrimieron la batuta, no siempre con fortuna, porque el ardor de la composición no es el mismo que el de la interpretación. Schumann, Lizst, Wagner, Malher, Strawinski, Boulez, por ejemplo. Uno de estos directores actuales es Eliot Gardiner, quien, al frente de la Orquesta Revolucionaria y Romántica, propone interpretaciones heterodoxas y ha hecho una revisión de buena parte de Beethoven. Pero los experimentalismos, que sirven, ante todo, para ahuyentar el academicismo y recordarle a la tradición su verdadero sentido, no siempre tienen más fruto que el ya dicho.

Acabo de escuchar "La Novena" ejecutada —en el doble sentido de la palabra— por Gardiner y su Orquesta. Parece que la empresa discográfica hubiese impuesto un minutaje para la grabación; y el director ha escogido un "tempo" tan rápido como el de los aurigas de "Ben-Hur". O tal vez ha querido darle a la Sinfonía el aspecto agresivo del rostro de Beethoven. Lo cierto es que ha deteriorado en buena medida la soberbia fragilidad con que la partitura se acerca a los prados del cielo, porque los éxtasis son fugaces, no veloces. A veces estremece (pero, ¿cuándo no estremece el mejor Beethoven?), como cuando las cuerdas arremeten contra el barítono (demasiado "belcantista") en su primera intervención (el popular "himno a la alegría"), produciendo una sensación casi de impulso yazzístico. Me recuerda este "experimento" de metrónomo histérico, por contra, la lección que el gran Furwangler dio hace 50 años proponiendo una lectura casi en continuo "rubato", más lenta de lo acostumbrado, desgranando cada nota sin que la diafanidad individual de cada instrumento mermase la trabazón del conjunto orquestal. El público aplaudió entonces durante media hora y es hoy una grabación histórica ejemplar. En esencia, Furwangler prefirió el "piu moderato" al "molto agitato" de Gardiner. (Compruebo si la ostentosa cabalgada so-

nora es capricho o método de este director y constato en la "Séptima", conocida como la "apoteosis de la danza" por su ritmo, que no hay caballos, sino bisontes en estampida; en cambio, el adagio "fúnebre" de la "Heroica" lo convierte en una fanfarria patética). Las versiones de Toscanini, Klemperer, Masur o Bhöem, por ejemplo, buscan el equilibrio entre esos extremos. No me gustan otras —como la de Karajan— demasiado "correctas", lastradas por las trampas de los estudios de grabación. En cualquier caso, no hay quien desmonte la poderosa arquitectura de esta sinfonía, que junto a la "Tetralogía" wagneriana o tantas obras de Bach elevan la música a su más alto esplendor.

En el arte de la dirección y la interpretación musicales es donde podemos encontrar encarnada verdaderamente la realidad del "lector cómplice", del receptor que acaba definiendo la creación propuesta por el autor –y respetándola. No es fácil saber cómo se interpretaban exactamente las obras antes de la aparición de los primeros registros. Hay directores, como Harnoncour o Marriner, que intentan acercarse a aquel sonido y manera utilizando instrumentos originales de la época. Pero, sin proponérselo, tal vez el mismo Beethoven —siempre el autor sabe más de sí mismo, incluso si se equivoca, que cualquier otro lector— aconsejó cómo quería que se oyese su inmensa partitura: el día de su estreno (7-V-1824), la orquesta acabó mientras él, sordo solamente de orejas para afuera, seguía agitando sus brazos, marcaba el compás, continuaba dirigiendo; hubo de ser el otro director —colocado detrás de él y al que, en verdad, seguían los instrumentistas— y la contralto quienes le indicaran que atendiese al público, que ya llevaba varios minutos aplaudiendo. (La inclusión de voces no había despertado más que malos augurios. Pero su éxito hizo que otros muchos continuaran esa fusión sinfónica de voz y orquesta —principalmente, Malher—, y que incluso Schoemberg agregase la voz a su segundo cuarteto). No estaban permitidos en aquel tiempo más de cuatro vítores, que eran los que se ofrecían a la familia real en sus apariciones. No obstante, ante la consternación de los funcionarios y la policía, fueron cinco salvas de aplausos las que no pudo oír aquel gigante. Sin duda, en la mente de su creador, "La Novena" continuaba sonando y haciendo tañir lentamente el armonioso rumor de las estrellas.

De particular interés me parece resaltar que Beethoven le dio la vuelta al significado del poema de Schiller (acabo de caer en la cuenta, hojeándolo), con lo que la alegría, lejos de ser un regalo de los dioses, se convierte en una conquista de los hombres a través de la solidaridad. Y eso, en un hombre religioso como era nuestro gran escrutador de las armonías del universo, es todo un ejemplo de independencia y modernidad. De su grandeza y popularidad, a pesar de su carácter bronco, dan idea las más de veinte mil personas que asistieron a sus funerales y las palabras del poeta Grillparzer ese día: "Cuantos vengan detrás de él tendrán que empezar de nuevo, porque ha llevado la música a los mismos límites del arte".

RECUERDOS DE MACHADO

La palabra cautiva.- Como en una carrera de relevos, Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández se repartieron el trecho de la vida hacia la muerte por desamordazar la palabra amordazada. Magia o azar parece que el tres presida tanta muerte. Un poeta empujado hacia Víznar -"*¿Quién encierra una sonrisa?*"- en 1936. Un poeta arrastrándose hasta Collioure - "*¿Quién amuralla una voz?*"— en 1939. Un poeta amarrado en Alicante —"*¡No podrán atarme, no!*"— en 1942. Tres años de contienda fratricida. Tres hombres despeñados por el más profundo de los desfiladeros. Tres exilios en el territorio de la muerte. "El crimen fue en Granada", en Collioure, en Alicante. Tres paradigmas de la soledad sublevada y transmutada en un vuelco hacia los otros, destruidos. Tres voces hacia el pueblo, masacradas. Pero, "sentados sobre los muertos", se instalaron definitivamente entre los vivos.

¡Cómo no iban a llegar al ser humano si la voz puede matarse pero no el sentimiento que la moduló y la cinceló en palabra escrita, si cada hombre busca esa escritura para adentrarse en los caminos de la libertad! Ellos —y tantos otros— se sabían iniciadores de un trayecto que puede resumirse en Blas de Otero: "*Si me muero será porque he nacido / para pasar el tiempo a los de atrás*".

Duele pensar en Miguel Hernández dentro de su exilio carcelario, cuando toda España era "una cárcel sin muros", según la expresión de Paul Illie. Duele pensar en Antonio Machado caminando su anábasis nocturna, exiliándose "a pie, pasando así los montes altos de la frontera helada porque sus mejores amigos, los más pobres y los más dignos, los pasaron así", como observa Juan Ramón Jiménez. Duele pensar en García Lorca por la naturaleza del ensañamiento: la depredación de la palabra en libertad, incluso sin compromiso de partido.

Ellos —y tantos otros— fueron con su palabra y sus antorchas los centinelas de la justicia. Ellos, aun con terror, no temieron arriesgar sus vidas porque sabían que sus muertes abrirían nuestro horizonte. Juan Gil-Albert lo ha escrito: "*Vida y muerte hacen en ellos un todo con su obra. Ese es el espantoso privilegio que los distingue*".

1.- Creo que todo autor que se precie de creador se exige un proceso de selección de su propia obra cuando llega el momento en que la distancia le permite ver la validez y el peso de su trayectoria. Lo que fue creando y publicando con una visión sincrónica de sí mismo, por mucho que fuera tachado o pulimentado, se adelgaza y condensa, se abrevia para quedar representado en unos pocos textos que contienen todos los demás, los cuales no nacieron sino para aupar ideas, emociones, palabras, giros, versos, prosas, semillas de la definitiva poda a la que serán sometidos para mostrar la enjundia con que un hombre se bautiza a sí mismo y pasa a ser fecunda historia en la historia de los hombres. Viene esta reflexión a justificar el hecho de que otro tanto pueda y deba hacer el lector con el autor al que dirige su mirada: cortar las ramas por donde fue la savia para llegar a la raíz y hallarle comprensión al fruto que ésta dio. Quinientas páginas de vida escrita quedan jibarizadas de este modo en medio centenar, en diez o doce.

Tal vez por eso, sabedores de cuanto acabo de afirmar, algunos escritores —pensadores, artistas...— escriben poco, eligiendo cercenarle al pensamiento las palabras opacas antes de haber nacido en vez de mutilar lo que, ya escrito, parece vivo aunque resulte carne muerta, rémora impenitente. Porque lo malo de los escritores prolíficos es que, luego, insolidariamente, con toda impunidad y contumacia, se publican sus obras completas. Recordar a un autor no es, por tanto, enfatizar su magna obra, sino ayudarle en esa reducción a lo imprescindible y duradero, lejos de idolatrías panegiristas. Y entre estos autores que reflexionan antes de escribir o, mejor, que meditan en vez de dejarse arrebatar por la inspiración para no confundir pájaros con nubes, está Antonio Machado, amante y poco amado, meditador nostálgico, paisajista del alma de Castilla y de su alma, sentidor elocuente y filósofo espúreo cuando trasiega a la poesía filosofía, autor de algunos versos de difícil olvido.

2.- Fue Antonio Machado un hombre de su tiempo, con todo lo que eso significa de honesto para el hombre y perverso para el arte. Siente como un romántico —es decir: como en todas las épocas, según Rubén—, piensa como un noventayochista y escribe al margen de lo que ocurre en la escritura del mundo en el que vive. Esto, no obstante, no lo ancla en el pasado ni en su presente porque su verbo sabe hallar el sentimiento universal contra el que no pueden los academicismos creyentes ni las vanguardias descreídas.

Todo autor, si no pretende mitificarse —con lo que suele ridiculizarse— habla mejor de sí mismo que de cualquier otro tema por la simple razón de que es el que mejor conoce. Esto le ocurre a Machado: sus poemas mejores son aquéllos en los que su amor doliente y su soledad sufrida son paseados por su pluma por los senderos melancólicos. Caminos y nostalgia suelen ir de la mano, sea ésta de Leonor o de otra abstracción venerada igualmente: "*Yo voy soñando caminos / de la tarde. ¡Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas encinas!... / ¿A dónde el camino irá? /* (...) *En el corazón tenía / la espina de una pasión; / logré arrancármela un día: / ya no*

siento el corazón". Unos caminos por los que dialogar consigo mismo para seguir *"siempre buscando a Dios entre la niebla"*. Y para recuperar a la amada, pequeña diosa muerta apenas inmersa en la infancia del amor y apenas anudada al corazón del solitario paseante: *"Soñé que tú me llevabas / por una blanca vereda, / sentí tu mano en la mía, / tu mano de compañera, / tu voz de niña en mi oído / como una campana nueva/... ¡Eran tu voz y tu mano, / en sueños, tan verdaderas!"*. Caminos que a veces conducen inevitablemente al mismo lugar del que se partió, que es uno mismo, porque nadie puede huir de lo vivido si no es reviviéndolo de nuevo para matarlo con la misma espada con que intentó matarnos: *"Yo contemplo la tarde silenciosa, / a solas con mi sombra y con mi pena. /(...) Caminos de los campos .../ ¡Ay, ya no puedo caminar con ella"*. Paseos expresados tan limpiamente y con tan claro estilo que parecen no haber sido recreados por el estilista que negocia con su propio espíritu para arrojar los fantasmas en las lindes de las sendas recorridas antes y después del hecho exorcizado: un poema tan frágil y estremecedor, y de tan misteriosa claridad, como el titulado "A José María Palacio" no desdeña la estructura férrea, a pesar de su aparente espontaneidad —la naturaleza espontánea de una obra es el resultado de la eficacia de su naturaleza cultural—, pues está construido sobre un encadenamiento de pregunta-respuesta, precedido del encabezamiento cotidiano de una carta que acaba insertándose a su término y dejando un zarpazo emocional inesperado al hacer en el texto la muerte su incursión repentina y convertir el paseo y la visión del paisaje en imprevista elegía: *"Palacio, buen amigo: / ¿Está la primavera / vistiendo ya las ramas de los chopos / del río y los caminos? En la estepa / del alto Duero, Primavera tarda,/ pero ¡es tan bella y dulce cuando llega! (...) Palacio, buen amigo: / con los primeros lirios / y las primeras rosas de las huertas, / en una tarde azul, sube al Espino, / al alto espino donde está su tierra"*.

Sendas, senderos, caminos, álamos y cipreses, bagajes en la pupila errante del paisaje interior que rutila en la mente y que se reverbera sobre el horizonte hasta asolar, ascetizar, purificar, desvanecer, mistificar: *"Soledad,/ sequedad./ Tan pobre me estoy quedando / que ya ni siquiera estoy/ conmigo, ni sé si voy / conmigo a solas viajando"*. Caminos que se vuelven efluvios manriqueños, arroyos en el tiempo, imágenes que viven por sí mismas, independientes ya de lo que representan. La vida es como un río que atraviesa montañas, valles, años, que hurga entre la materia hasta encontrar su surco; y cuando se devana entre las torrenteras y cae convulsa, acrisolada y terca, se topa con los riscos, aunque al final su cauce se suaviza en la paz: *"Caminante, no hay camino; / se hace camino al andar"*. Caminos por los que se llega al punto de partida, en donde se divisa lo que en el alma truena desde que la andadura comenzó, porque ninguna naturaleza divina puede sustituir lo que se ha vivido, sentido y aun sufrido con la carne y la sangre de la naturaleza humana: *"¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada"*.

No en vano *"Se canta lo que se pierde"*.

"ALTAZOR": la estrategia del fracaso

("yo soy un buscador que odia encontrar")

1. La poesía moderna es un itinerario desde la razón lírica como herencia del pasado hasta la sinrazón poética que legar al futuro: del pensamiento sensibilizado y versificado hasta los significantes sin significación aparente del irracionalismo visionario o alucinatorio, pasando por la búsqueda de la experimentación para otros paisajes expresivos. Tal itinerario, viaje o aventura lo encarna esa grandiosa anábasis de la poética academicista que es "Altazor".

Inmerso en la tradición del gran poema de Perse, Pound, Eliot o Tzara, lo que intenta "Altazor" es la originalidad absoluta: si toda obra es la confesión —la etopeya— de su autor, su retrato indeleble, Huidobro intenta que el vidrio del espejo sea construido también por él mismo: aunque no logra evitar que a veces aparezcan las muecas que ensaya —rémora del juego dadaísta— para buscar su propio rostro, nunca conseguido. Mejor dicho: el rostro inconseguible es el de la poesía. El suyo es el del gran frustrado pintor y cincelador de ésta.

Altazor ofrece una estructura de dispersión. La desorganización interior es la asunción de una antipreceptiva: Huidobro es consciente de ese fragmentarismo y autobiografismo emocional y metapoético: *"Y os daré un poema lleno de corazón / en el que me despedazaré por todas partes"* (I, 573...). Probablemente: 1) su poética inorganicista le induciría, originariamente, a huir de un poema cerrado y nexuado, tendiendo más a la porosidad y permeabilidad —a la inacababilidad— como obra en continua gestación; 2) y probablemente intentó trepar la cima de la creación en muchas ocasiones a lo largo del tiempo y en diferentes estados emocionales, y siempre caía, por el desfiladero de la búsqueda, en el precipicio del fracaso. El poema se publica en 1931: pero diversos fragmentos ya habían aparecido con anterioridad y él mismo escribe: *"Soy yo que estoy hablando en este año de 1919"* (I, 113). Tal vez, sin verle

probabilidad a la ascensión, reunió esas tentativas dispersas en cuanto tenían de cohesión —la búsqueda como pérdida del hallazgo— y lo dio con sus lagunas, a imagen de obra abierta, como un poema sobre la *necesariedad* de la creación poética que conlleva e ilustra al mismo tiempo la impotencia de la misma. En ese sentido, es un laboratorio en el que el lector halla el instrumental de construcción y destrucción del lenguaje poético convencional y, aun en su traumático abandono, es una probeta que orienta sobre las posibilidades del éxito. Porque eso es lo que falta: la conclusión, el fragmento —el hallazgo— que confirme el proceso de búsqueda: el poema creado a partir de esa destrucción. La conquista del texto poético posibilitado por la inquisición de las texturas poéticas convencionales, de las "hablas" tradicionales de los autores, siempre inmersas en el automatismo mimético de la tradición como referencia. Le falta el logro autónomo y demostrativo: una dicción auténticamente lírica, liberada ya de la parafernalia y la impedimenta del investigador. Tal como se publicó es como un nuevo sistema solar al que le faltara el sol, como una diadema sin la esmeralda ansiada.

2. Altazor-Huidobro busca un horizonte interno, una interioridad humana mediante la introspección como poeta: *"Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano"* (III, 49). La investigación experimentadora en el tubo de ensayo del significante no es más que la búsqueda de nuevas formas de expresión para darle idoneidad a esa dicción interior. Pero el texto avanza como un río cayendo de cascada en cascada, canto tras canto, ensayando y pirueteando, probando y desaprobando, descubriendo y caricaturizando, acertando y desaforando, construyendo, elevando una torre y babelizándola, abriendo posiblidades expresivas y burlándolas como ineficaces. Sencillamente: porque la poesía es —precisamente— la inefabilidad. Eso es lo que se le ha olvidado al creador, a cualquier creador. Y ésa es la respuesta a quien se pregunte el porqué de esa vuelta de tuerca rota de Huidobro que es "Altazor".

Así como existe la novela de aprendizaje —en la que sólo se aprende a aceptar la frustración de que la vida es un fracaso (y tal género es su mostración)—, "Altazor" viene a de-mostrar que por mucho que se aprenda a domeñar el "rebelde idioma", cualquier experimentación o intento resulta "mezquino" y baldío. Ninguna definición más conveniente para "Altazor" que la proporcionada por el mismo texto: *"Aventura de la lengua entre dos naufragios / catástrofe preciosa en los rieles del verso"* (III, 140-1).

"Altazor" está volando sin creer —pero ansiando creer— en su propio vuelo. De ahí que se tope con escollos y aerolitos que le rompen las alas y dejan ver fisuras por las que desciende para remontarse: pero siempre escéptico como un Clavileño que pretendiese ser Pegaso: "Altazor" es el viaje de un Midas terrible: pretendiendo metamorfosear las palabras en oro las convierte en ceniza. Y el terrible Midas debe seguir su viaje argonáutico canto tras canto por el océano verbal hasta que las palabras, lejos de ser acrisoladas por la piedra filosofal, se convierten en plomo que se derrite en sus manos y acaban formando un puñado de gotas de lluvia disgregadas al final del camino: como un Ícaro disuelto por el fuego de la luz con la que pretendía iluminarse. Y es

que las catedrales de fuego también guardan detrás de su belleza espeluznante los esqueletos de las ruinas vandalizadas.

3. Puesto que la intención es crear, mostrar que "el poeta es un pequeño dios" (como había consignado en el "Arte poética"), urge primero signar que el poeta es su propio demiurgo ("Cambiemos nuestra suerte", I, 163), ya que (Niesztche:) *"Dios ha muerto"*; ésa es la razón por la que Huidobro escribe: *"Abrí los ojos en el siglo / en que moría el cristianismo"* (I, 91...) y *"Adiós hay que decir a Dios"* (IV, 240). Y a Larrea le escribiría (carta del 4-6-1944): "Dios debe ser enterrado para siempre y su sitio en el mundo será ocupado por la Poesía". Por eso la progresión independentista del arte con respecto al objeto al que alude, elude o inventa (comparación, metáfora, visión), la tentativa de crear algo no deudor de la realidad exterior (el cuadro-objeto cubista, la imagen poética sin referente o autorreferente), para que sea un objeto "nuevo", "la creación pura", tiene tal vez como inducción la raíz sicológica de "matar al padre" —Naturaleza, Dios, poesía al uso— y la teoría del "superhombre" (Raskolnikov, Zaratustra): el artista es un dios y como Dios debe crear un mundo de la nada. Pero como la nada no existe porque ha sido colmada con el vacío de las poéticas espúreas y los poetas apócrifos, hay que limpiar el mundo, caotizarlo y descaotizarlo hasta nadificarlo nuevamente: de ahí el proceso de destrucción y tentativa de construcción.

Es decir: hay que crear un nuevo orden lírico: que es tanto como decir vital. Y para eso hay que quebrantar y desjarretar el caos de la poética —la existencia— convencional, establecida como un orden amable: *"No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas / Soy el ángel salvaje que cayó una mañana / en vuestras plantaciones de preceptos"* (I, 366...). Es la rebelión del hombre y el poeta esclavizados por el convencionalismo y academicismo: que ven en la experimentación cerebralizada del lenguaje la redención de la poesía y de la vida. Huidobro se presenta y manifiesta como un híbrido de ilustrado y romántico que persigue una utopía salvadora —que acaba por aniquilarlo—. Eso —el existencialismo expresado como irracionalismo, la huida del romanticismo sin abandonar el visionarismo— lo convierte en uno de los último poetas rebeldes y de los primeros entre los modernos. Y "Altazor" es el diario de a bordo de esa singladura: que todo fracaso es una victoria porque supone un intento.

Lo que se pretende es la búsqueda de la panacea poética: la Poesía; más: la poesía como panacea de la vida. "Hacer que el planeta Tierra esté cruzado de Poesía por todas partes. Que cuando nos miren de Marte vean largos canales de Poesía que atraviesan la Tierra", escribe en la misma carta a Larrea. De ahí el reincidente y monocorde *"Silencio, la tierra va a dar a luz un árbol"*, del Canto I. Y de ahí que este primer canto se cierre confiado y esperanzado, permutando la visión como acción y como acto: *"Silencio la tierra acaba de alumbrar un árbol"* (I, 642). Sin embargo ese "acto" —expresado más como mesianismo que como advenimiento, anticipado como fe en la escritura más que como propia escritura, más como probable consecuencia del intento que como consecución de la tentativa— nunca tendrá lugar. Y, después del paréntesis del Canto II —tan

lejano del resto como el "Canto a Teresa", también segundo, de "El diablo mundo" espronceediano— el mesías de ese universo, con una maltrecha sensación de ridículo por lo iluso de su ilusión —visión—, de su propio mesianismo y adanismo inconseguible, escribe los cantos III al VII, más unitarios entre sí y verdaderos acosos poéticos y metapoéticos (desde luego corresponden los cantos a diferentes tiempos sicológicos, a distintos estados de humor y embriaguez poética: hay angustia y juego, angustia como juego y juego como angustia, desolación lúdica y ludismo existencialista: patetismo. Este rasgo les confiere cohesión, ya que no absoluta unidad orgánica): todo el texto es, así, una vanguardia conquistadora que deviene retaguardia vencida y horcaudinada, una batalla que va descubriendo en la conquista el escondido —agazapado— rostro de la derrota. La factura tradicional del primer Canto y su temática de la confianza en el encuentro de una nueva expresividad da paso a un desenfreno buscador y desechador de estrategias y recursos: al poner el lenguaje en libertad no puede —o no quiere— evitar caer en el libertinaje como juego y parodia de la propia libertad. Es un arte nuevo de hacer poesía cuya clave no se esconde: se sabe que consiste en liberarse de los mecanismos ya convencionales y en una búsqueda convertida en una experimentación anárquica y lúdica porque se entrevé el final castrante y amordazante del silencio.

4. El método de búsqueda y hallazgo, de victoria y derrota —aunque disperso y guadiánico por los probables y diversos tiempos y espacios mentales en los que debió de engendrarse el poema— en este *arte nuevo de hacer poesía* —no teorizando como Lope o Luzán, ésa es la diferencia: haciendo que la práctica sea la predicación— es la permutación: la alteración y dislocación de los elementos tradicionales: empieza por el rechazo de la lira apolínea: *"Basta señora arpa de las bellas imágenes"* (III, 65). Y continúa con una serie progresiva de cuestionamientos, tentativas y caricaturas. He aquí algunos ejemplos: 1) refutación de la estética convencional y academicista: *"Matemos al poeta que nos tiene saturados"* (III, 50); 2) denostación de los recursos y el utillaje topificados, como el símil anafórico "visionario" de la enumeración caótica ecuacionante de elementos disímiles: *"Basta... / de los furtivos como iluminados* (III, 66...); 3) por lo tanto, arbitrariedad metafórica: *"ojo por ojo / ojo árbol..."* (IV, 56...); 4) y, puesto que se pueden alterar —trasladar— los significados, por qué no permutar "deportivamente", ludificando con las propias palabras: la permutación como un hipérbaton léxico caprichoso, a la manera de los quevedianos "la jeri aprenderá gonza siguiente" y el "Matusgongorra": *"Al horitaña de la montazonte / la violondrina y el goloncelo...* (IV, 162...); 5) la permutación pentagramática para hallar la nota —¿la clave?— escondida, como en unas "variaciones enigma" elgarianas —notación musical con la que ya jugara en "Tour Eiffel"—: *"...rodoñol / ...rorreñol / ...romiñol / ...rofañol / ...rosolñol / El rosiñol"* (IV, 193...); 6) permutación por amplificación semántica explicativa: *"Aquí yace Clarisa clara risa... / Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura"* (IV, 277); 7) o por significantes adyacentes (otra vez Quevedo: —pretendiente—> "pretenmuelas", mariposas —> marivinos—, de quien sin duda aprendió mucho, aunque afirmase que no había ningún poeta español después de Góngora): "meteoro — meteplata —> metecobre

—> meteópalo (IV, 335...); 8) a partir del canto V ("Aquí comienza el campo inexplorado") la libertad esgrimida se convierte en un auténtico libertinaje asumido como autocrítica lúdica, de tal forma que el vértigo del juego creativo le lleva a que el "molino" (V, 240...) vendavalizado por esa furia creadora —nacida de la rebeldía colérica ante la impotencia— lance sus aspas a la vorágine del "sport de los vocablos" (III, 144) y la montaña rusa de la trituración, desenfreno y descoyuntamiento arbitrario —pero no gratuito— de la lengua: el método permutatorio adquiere, así, la categoría de la trascendentalización imposible de la receta para hacer poemas dadaístas de Tristan Tzara: a) dislocaciones de género: "La montaña y el montaño / con su luno y con su luna... (V, 110...); b) la rima le confiere legitimidad —supuesta— para ecuacionar palabras como metáforas caprichosas y luego intensifica o amplifica esos términos uniéndolos —como en una "siembra y recogida"— en frases irracionales cuya coartada justificatoria es que "eran" metáforas: *"El horizonte es un rinoceronte / El mar un azar / El cielo un pañuelo / La llaga una plaga / Un horizonte jugando a todo mar se sonaba con el cielo después de las siete plagas de Egipto / El rinoceronte navega sobre el azar como el cometa en su pañuelo lleno de plagas* (V, 217...); c) hipérbatos transignificables: *"La herida de luna de la pobre loca / La pobre loca de la luna herida* (V, 231...); d) progresiones jitanjafóricas basadas en juegos anteriores y causantes o determinantes de las palabras autónomas —autorreferentes— de la algarabía de los cantos finales: *"Empiece ya / La farandolina en la lejantaña de la montanía... La faranmandó mandó liná / Con su musiquí con su musicá...* (V, 476...); e) verbalización y sustantivación de nombres y verbos (fundamentado en el símil y la elipsis —que cae como una "cabellera", acuesta en la o como una "cama"...—de su metaforización): *"La cascada que cabellera sobre la noche / mientras la noche se cama a descansar...* (V, 497...); f) puesto que la visión interior no tiene nombre, nombre para la visión— en un gesto entreverado de autoparodia por la búsqueda y huida de un vocabulario, gramática y semántica de un idioma particular o idiolalia que no es sino una presunta idiocia personal (que le impulsa a caricaturizar el creacionismo e, igualmente, la escritura clásica, reescribiendo a Espronceda en este caso): *"Soy todo montalas en la azulaya / Bailo en las volaguas con espurinas...* (V, 547), *"La lona en el mar riela / En la luna gime el viento / Y alza en blanco crujimiento / Alas de olas en mi azul* (V, 565...). Los cantos VI y VII constituyen la extremización, el "cul de sac", de esa utopía o idioglosia —esquizofrenia, al fin, entre el ser y el no ser (que debe ser)—, escritura apuntalada con elementos tradicionales, trepanación de nexos —a la manera de "Un cup de dés"—, paronomasias, aliteraciones... sustituyendo el texto por el silencio, el puente por el abismo: gruñidos de un estertor —o de un aprendizaje—: ¿palingenesia o palinodia? Huidobro no engaña ni se miente: ante este estrépito, tras la esperanza inicial ("*Yo poblaré para mil años los sueños de los hombre*", I, 572) y el aullido soberbio de todo buen ególatra y falso mistificador ("*Soy el único cantor de este siglo*", V, 537), pensaría como Hita: "Parió mezquino topo". O como Shakespeare: "Mucho ruido para nada". Por ello el Canto V finaliza así: *"Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra"*. Ya, incluso en plena euforia, había previsto su propio cadaverismo: *"Aquí yace*

Vicente antipoeta y mago" (III, 282). El sueño de que la poesía es el habla superior de la lengua —y del lenguaje— se ha roto.

La permutación busca la clave de la utopía: del "eterfinifrete" (obsérvese la absoluta capicuidad del palabro). Y esa clave resulta ser —por impotencia o consustancialidad— el silencio: la onomatopeya de la afasia significativa o de un lenguaje cuyo referente hay que inventar: un "unipacio" y un "espaverso" de los que para el creador sólo existe —por el momento– el grafema, el letrismo: *"El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro / Porque encontró la clave del eterfinifrete / rotundo como el unipacio y el espaverso / Uiu uiui / Tralalí tratalá / Aia ai ai aaia ii"* (IV, 355...). Se ha construido una progresión hacia la voz pronunciadora desfallecida en una regresión al silencio alusivo, una algazara preidiomática o gestación onomatopéyica como esperma de otro mundo. Ya en el Canto I hay una prefiguración o profecía de ese silencio final: *"Volvamos al silencio"* (555...). Y en el último verso del III: *"Rumor aliento de frase sin palabra"*.

Altazor se constituye, de esta forma, en la negación del lenguaje heredado y la búsqueda de otro que legar: en la poematización castrada y frustante de una poética fértil y ambiciosa: al no hallar más que el vacío, se lanza al suicidio de la incoherencia. Es un intento de cerebralización de la palabra como neurona del mundo. Se trata de hallar la latitud en la que el mundo se hace verbo. Y al no hallarla se renuncia a la objetivación: tal como Poe obliga a Gordon Pym a cegar los ojos y abandonarse ante el horizonte presentido.

5. Frente a la estética de que "el arte imita a la naturaleza" o la de que "la naturaleza imita al arte", Huidobro se decide no por aquélla como podría parecer: sino por comportarse como la propia naturaleza: imitarla como creadora, no tomarla como mímesis: porque el poeta es —debería ser— también un dios: la consigna "Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol" lo atestigua: sólo es una imagen como creación desde la nada. Huidobro quiere hacer brotar un poema desde su propia naturaleza de hombre poeta: tomar ejemplo de la naturaleza, no imitarla transcribiéndola. La naturaleza del poeta es no imitar el arte —ya "acto"—, sino crearlo como Baudelaire había dicho: "sumergirse en lo desconocido para encontrar lo nuevo". Esta fe en un nuevo lenguaje es la que lleva a Huidobro a escribir: *"Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido / Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos* (I, 609...). En esa "forma" de creación o afán creador están sin duda Góngora y Mallarmé. Y en su punto de partida Rimbaud y Lautreamont. En esencia Huidobro opera con la simplicidad —ya como sustrato— aprendida en Góngora cuando escribe: "Media luna las armas de su frente": Góngora crea una metáfora sobre otra metáfora en un texto ya hermético por contexto: la "media luna" es (la forma de) "las armas" —que son los cuernos del toro: que es Júpiter constelado—: (cuernos=) —> armas —> = media luna. Es el paso de la comparación —semejanza entre objetos identificables por autor y lector— a la metáfora —identificación de los elementos no siempre identificables por éste— y a la visión —ecuación entre los elementos cuyo canon de relación estable-

ce la arbitrariedad mental del autor—. La causalidad espacio-temporal del poeta tradicional deviene "arbitrariedad" en el autor moderno: el libre albedrío —la experimentación—, la fuga de la "norma" estética es consecuencia de esa libertad: al alterar el orden "natural" de la naturaleza se ofrece el orden "artificial" del hombre: el simultaneísmo espacio-temporal en lugar de la sucesividad: la permutación es el leitmotiv transgresor —una rebelión referencial, léxica, sintáctica, fonética, semántica: negadora de la voz como ortodoxia desde la heterodoxia de un mundo que inventar a partir de la voz, la palabra, inventada— de ese "non serviam": la voluntad de afirmación de la propia conciencia como engendradora del mundo: una *otredad* nacida de la *mismidad* oculta. Lo que se predica es utilizar la mente como un instrumento creador de nuevas realidades y no sólo como receptor o sintonizador de las ya existentes. La permutación es el hilo de Ariadna que hilvana esta transgresión utópica: pero también muestra la gran terribilidad: los límites del hombre: el poeta —el hombre— ni siquiera "es un pequeño dios". Que escribir no es crear. Que la escritura no es más que una criatura. (Además, por ese camino —la utopía malentendida y malperseguida— se llega a una contumacia —en el otro extremo de la de los poetas mestureros, apócrifos, falsarios, sicarios de las modas y la plebe del éxito—: tomar el lenguaje como fin y no como medio para el conocimiento: la identidad. Lo que importa de los experimentalismos es abandonarlos una vez practicados como desamordazamiento: salir ilesos del riesgo que comportan: como hace el propio Góngora después de tropezar, cegado por su fulgor culterano, con la *innecesariedad* del —valga el ejemplo como paradigma— hipérbaton como tropelía: "de cuantos pisan faunos la montaña").

6. Altazor es un texto que identifica la creación con la imposibilidad de conseguirla: y esta impotencia, lejos o además de herir al poeta, le otorga el honor de ser creador fracasado, pero creador (perdedor: a la manera, por ejemplo, del cortazariano "perseguidor"): ya lo he dicho e insisto: la derrota como victoria porque la poesía es, por definición, indefinible, inescribible, innombrable: inefable. La inefabilidad de la poesía —paradójicamente— concede legitimidad poética al poeta: su destino es el fracaso: pero intentar ser un prometeo irrestricto como un sísifo contumaz que acepta su castigo como un tántalo recalcitrante es conseguir la gloria de la rebeldía frente a la limitación del conformismo, perseguir la utopía a pesar de su imposibilidad: ésa es la esencia del malditismo. La soberbia como obstinación y salvación —redención— del orgullo descoyuntado. La afasia: pero también la soledad por incomunicación —por castración expresiva— del vate.

Tal vez esta reflexión sirvió de coartada para que un poema fragmentario, pergeñado, ambicioso, inconcluso como un túnel que ciega a quien cava buscando la luz en las tinieblas, pudiera presentarse como terminado: pero dejándolo —eufemísticamente— "abierto" (para posibles añadidos o inextricables interpretaciones): lo ignoto y hermético, lo gongorino y mallarmeano es también maldito: rimbaudiano. Es un "error" asumido como contumacia jánica: cuyo "otro" rostro "es" el de la auténtica verdad: no (se) quiere crear el mundo mediante el lenguaje, sino

suplantarlo con éste. Su creacionismo —el acto creador no sólo huidobriano— sería una —supuesta— impostura categorizada como verdadera identidad. La palabra, el verbo, como icono de las cosas aún inexistentes. Se propone el reverso: "el unipacio y el espaverso" se consolidan como la forma nueva —buscada, inencontrable— del otro mundo: en vez de la naturaleza primero y luego los nombres, al revés: la consecuencia inductora de la causa: en lugar de nombrar la naturaleza, crear una naturaleza para sus nombre. Es el sueño, la utopía de todo creador. Se pretende nombrar de nuevo el mundo para sacarlo del caos poético en el que lo han sumido el convencionalismo y academicismo de todas las tribus cretinistas y conformistas adoctrinadas y dogmatizadas en el "arte" de la simulación: así en la vida como en la poesía: pero tal tentativa y pretensión sumerge al autor en un caos más profundo: la dislexia grafémica: la esquizografía graforrea: el significante sin significado: porque —en este mundo— no se pueden crear primero las palabras y después el mundo al que aquéllas aluden —ésta es la suprema esperanza y deseo del creador y ahí el origen de su malditismo (luzbelismo) al saberse impotente—: crear un mundo poético cuyo referente sea ese mismo mundo poético u otro creado para él. Ese espíritu —el de "ser o no ser"— es el residuo o la presunta conquista que asoma a los cantos finales de "Altazor".

El "eterfinifrete" —la buscada Beatriz muerta en el camino solar tras haber conducido sólo ante el rostro del Enemigo: la Afasia— se convierte así —con su palindromía (círculo creativo-destructivo-impotente-afásico)— en el viaje de ida y vuelta a ninguna parte y desde parte ninguna: un solipsismo por el espacio sin fin y sin finalidad: la permutación es una movilidad sin movimiento: ilustra la inutilidad de la alteración de los factores respecto al producto: el "unipacio" y el "espaverso" siguen tan fútiles como su reverso. Y con esa permutación se muestra —además— la arbitrariedad del signo lingüístico. La vorágine iconoclasta como desorden ordenable es un vértigo translatorio igualmente anquilosante y anquilosable: la heterodoxia es otra ortodoxia.

Altazor ha realizado un viaje visionario —la concepción del poema como anagnórisis de sí mismo— por un espacio no geográfico, sino por un firmamento mental, trazando una cosmología poética que se inicia con el lenguaje como expresión convencional, continúa con la búsqueda de otras idoneidades expresivas y su rechazo —o fracaso— por insuficientes y acaba con el silencio como única palabra pronunciable. De modo que Altazor-Huidobro ejercita su viaje iniciático como un Dios creador —creacionista— que juega, inventa, ludifica, metamorfosea la lengua para darle esplendor y luz —y limpiarla, pero no fijarla—, quedando cegado por el lenguaje y acabando en el infierno de la afasia o el signo sin significado, útero sin feto ni parto. En suma: es la trayectoria de Luzbel. El flamigerio de un ángel buscador de un paraíso verbal que había pretendido reencarnarse en un adán de la palabra.

"Altazor" es, en fin, un malabarismo verbal que se burla —a su pesar— de los malabarismos vanguardistas que el propio Huidobro había protagonizado: porque no hay significante que pueda dar voz —pronunciar— la poesía. Es la culminación y la denostación —como *El Quijote* en su caso— del creacionismo y otras vanguardias en

nuestra lengua: no se puede hacer florecer una rosa en el poema porque el hombre no se comporta como la naturaleza cuando hace un árbol: el mundo no está hecho con palabras ni de ellas. Su *creación* es un descreimiento del hallazgo como creación y se encamina a ser —más que una construcción— una destrucción. Por eso va ensayando, esbozando y desechando escrituras, experimentando en la probeta de los recursos y teniendo como eje la permutación. Se juega con metátesis, combinaciones, jitanjáforas, correspondencias... —al fondo escucho el dodecafonismo—, para acabar aceptando que los juegos juegos son y que la vida —tampoco, por tanto, la poesía— no es un juego.

El tema de Altazor es el de la búsqueda y pérdida de la identidad de la poesía —que vale tanto como decir la vida— y su contiguidad o consustancialidad con el poeta —que equivale a decir el hombre—. (Porque escribir es no nombrar el nombre del hombre en vano). Pérdida aparente porque se identifica identidad con identificación —comunicación— entre los hombres: pero "las palabras de la tribu" ya no comunican entre sí a sus atribulados componentes: y el poeta ha reducido la tribu a la individualidad: las palabras para la tribu ya sólo son para sí mismo: se ha deslenguado el lenguaje y la lengua es nada más que una fonación unipersonal: proque frente a las otras artes la poesía es la más abstracta de todas: la música se representa en el pentagrama y se oye con el cuerpo, la pintura se ve en el lienzo: sus signos son representaciones de una tangibilidad: pero la palabra es un signo intangible que representa una intangibilidad: la mente: la incoercibilidad. A esa caverna —la soledad como único reducto de la mismidad: la única libertad— nos ha conducido la civilización inculta llamada sociedad. Qué lejos ha quedado la afirmación kantiana —"La cultura es el propósito final de la naturaleza"— de esta cultura incivilizada y socializadora —alienatoria— que Rousseau denunciaba: supongo que ése es el motivo que le obligó a escribir: "Heme, pues aquí, solo en la Tierra, sin más hermanos, amigos próximos, sociedad, que yo mismo".

CÉSAR VALLEJO

Siempre es sensato recordar al hombre y al poeta César Vallejo. Vallejo es el poeta del dolor de los hombres más allá de las guerras: de la guerra de la vida. Una lucha y una obra que empieza con el zarpazo angustiado de "Hay golpes en la vida tan fuertes... como del odio de Dios" y termina con la esperanza dolorida y obstinada de "Si España cae... salid, niños del mundo, id a buscarla".

En César Vallejo confluyen tres rasgos que difícilmente se amalgaman en otros poetas: 1) el compromiso, que no cae en la "poética de la berza" porque prevalece el compromiso con el hombre, no con el partido; 2) la búsqueda en el lenguaje, tan natural que lo que es búsqueda parece hallazgo, espontaneidad; 3) la inmensa ternura, nacida de una también inmensa tristeza, que se funde con las anteriores en una perfecta trinidad poética.

César Vallejo muestra que los grandes innovadores son los grandes vivenciadores, que la poesía es vida sentida y llevada hasta la médula del verso. Que el lenguaje es un reflejo de las sensaciones y que sólo se admite su rupturismo cuando sale manchado de la sangre de quien con él se expresa. Ya *Los heraldos negros* es un título premonitorio de la muerte como angustia y como semilla de la historia que le tocará vivir. Toda su metafísica dolorida está impresa en ese "yo no sé" con que se inicia su obra: la angustia existencial le viene al hombre precisamente de saberse abocado a un destino críptico y hostil que no entiende ni acepta. La vida es una pura hostilidad y el hecho mismo de vivir se convierte en una culpa porque esos golpes son "como del odio de dios". Luego, la guerra hará tangible con sangre física, convertirá en pura biología derramada, ese llanto que en sí es la existencia.

El hombre es, de este modo, un ser desamparado frente a un Dios que también es impotente para evitarle el dolor de haber nacido, la gran incógnita. Puro existencialismo. Este concepto del hombre dolorido es el que lo abocará más tarde, en *Poemas humanos*, a defender la causa del hombre para que no se sume a su dolor

el dolor de la miseria y el hambre. No será una poesía política o social, sino humanista, humanitaria. La perplejidad ante el dolor es lo que dota su verso de un lenguaje eficaz. Igual que el dolor rompe la lógica, el lenguaje se distorsiona al preguntar. *Trilce* es por ello una consecuencia inevitable. De esa experiencia de gritos en la mente nace el desgarro del discurso trilceano. La coincidencia con las vanguardias le permitiría a Vallejo su escritura, pero no se la enseñó. *Trilce* no es un libro de experimentos verbales, sino de libertad afectiva. La orfandad, el desengaño amoroso y la cárcel, como experiencias del autor, confirman ese grito de libertad que es *Trilce*, llanto desgarrado desde la cárcel del cuerpo que habita la vida en este mundo opresor y doliente. Cuanto más oprime la realidad inmediata más el poema se dispara sin respetar convenciones ni tradiciones. Y a ese lenguaje en libertad responde probablemente la ausencia de títulos en los 77 poemas y la anarquía semántica del libro: de la simbología de *Los heraldos negros* al indeterminismo poemático. El hermetismo resultante, en este caso, es también consecuencia de ese deseo de libertad para el lector. No precisar es también permitir que todo sea posible. La expresión descoyuntada y lejana de toda lógica convencional no implica gratuidad en la escritura. Más bien indica el entendimiento de la vida como azar. La dispersión semántica, sintáctica y verbal se deben muy probablemente al concepto de poema como un reflejo de la mente del poeta: son retratos psíquicos, escalofríos quiméricos, dolores fotografiados mientras se pergeñaban. *Trilce* es un mundo erizado y excéntrico lleno de aristas verbales y mentales en el que el miedo, el pánico, es un gran protagonista, un grito de histeria y libertad al mismo tiempo; pero también es un "cul de sac" irreversible.

Quizás por este motivo Vallejo no publicó más y cuanto escribió después lo conocemos como póstumo. Había llegado a una dislocación y negación del lenguaje y del mundo. Y tras esa experiencia, más extravagancia y alucinación que experimento o vanguardia, volverá a un lenguaje más sobrio, aunque conserve las obsesivas reiteraciones, repeticiones y leitmotivos. El verso se hace también más próximo a la tradición con una escritura más límpida, aunque sin que desaparezca la oscuridad.

Yo no creo que Vallejo sea un poeta hermético a la manera de Góngora, Mallarmé o Valery, buscadores y seguidores de culteranismo y hermetismos. A Vallejo se le impone el lenguaje como traducción o expresión del enigma del mundo. Su oscuridad es consecuencia de que la vivencia es "inefable", extraordinaria, alejada de la experiencia común. Por eso falta también un referente común desde el que explicarse o entenderla. Las palabras muestran una realidad mental oscura: y por eso son oscuras. Tal vez esos alaridos responden a que "La vida es implacablemente horrible", como dice en *Poemas humanos*. Y es que, como el dolor todo lo rompe y lo quebranta, rompe también la forma, el cuerpo y la palabra del poema.

Si *Trilce* es la expresión del dolor como determinismo, *Poemas humanos* es una letanía del dolor cotidiano. Toda una letanía y catálogo de desolaciones, vértigos y muertes resume estos libros en los que el tiempo parece detenerse y poblarse de cadáveres. Sólo cuando la realidad circunstancial más acuciante, la guerra, llama a su cora-

zón se despierta la esperanza que ya latía en *Los heraldos negros* y se introduce una temática de carácter social. Aunque Vallejo abandonará poco antes de morir sus ideologías, tanto religiosas como políticas y filosóficas, no deserta de su fe en que hay que cambiar el mundo. Esa esperanza y confianza le lleva a insistir en el hombre como proyecto de un futuro de igualdad. Será la guerra civil española la detonación que impulse este movimiento de su poesía, la que reúna sus obsesiones metafísicas en lo más concreto y cotidiano. *España, aparta de mí este cáliz* se convierte de esta manera en la búsqueda de la ciudad feliz y utópica. Por eso, después de haber sabido que hay "golpes tan fuertes" en la vida, de haber sufrido "no sólo como César Vallejo", haber considerado "en frío, imparcialmente, que el hombre es triste, tose" y sufre y que todos los muertos de la tierra son un cadáver que seguirá muriendo sin la ayuda de "todos los hombres de la tierra", termina exhortando para la búsqueda de lo que significa la madre España: "Salid, niños del mundo, id a buscarla". Porque la esperanza es la solidaridad.

Que España fuera en ese instante "la trinchera romántica de todos los hombres libres" sólo fue una ilusión que terminó en un apocalipsis. Pero César Vallejo, el césar de la desesperación y la esperanza, ya no pudo llorarla.

NOTAS SOBRE LOS CUENTOS DE BORGES

De las 2500 páginas que ocupan sus obras completas, Borges dice que "*mis mejores libros son "Ficciones" y "El Aleph"; mi mejor cuento, "El sur"; mi mejor poema, "El Golem*". Tal vez tenga razón; de lo que no tengo duda es de que hay una docena de cuentos de Borges imprescindibles. Yo voy a expresar algunas opiniones —aunque parezcan juicios— sobre algunos relatos. Porque yo no he venido aquí sino a razonar algunas cosas. Vaya de antemano mi agradecimiento a quienes me invitaron —acepté, una vez más, para vencer mi terca agorafobia verbal—, a ustedes por arriesgarse ante lo desconocido y, sobre todo, a Borges por haber escrito.

Dejando de lado que hay dos literaturas prescindibles para la Historia, como son la "de masas" y la de los profesionales de la erudición, me parece que la única válida y que salva el tiempo es aquella escrita por quien tiene necesidad de escribir y no puede evitarlo —creo que hay que distinguir entre "autor" y "escritor"—, y la ofrece, si es que piensa en alguien ajeno a sí mismo, al lector culto de buena voluntad de cualquier tiempo, olvidando o despreciando el éxito e incluso la gloria.

De cuantos hombres han utilizado la pluma siempre ha permanecido el hombre metafísico preocupado, trascendiendo su egoísmo o añorando el altruismo, por la humanidad. Por eso quedan los autores que incrustan en su pluma sangre del corazón emocionada y no superfluidades de la piel. La lección de los grandes creadores ha sido la de estar en este mundo para engendrarse en otros tan necesarios como éste. Esa es la buena ficción: la escritura humanista, la fundamentada en la ciencia de la experiencia personal y universal; la de quienes han observado su alrededor y el alrededor de la Historia para crear conclusiones válidas para cuantos al nacer quieren vivir menos erróneamente.

1.- Pero, ¿cómo contar? Texturas narrativas.- Todo autor tiene como dogma la originalidad en su sentido primigenio, que es la identidad, cuajada ésta en la materia de su arte, verbo, pintura, música. ¿Qué hilvanar y de qué forma para conseguirla? Por ejemplo: Wagner siente que no puede seguir el camino de la sinfonía porque Beethoven había agotado su manantial; así que necesita encontrar el agua en otras fuentes. Y se va hacia el poema teatral agitándolo en música, vislumbrando el arte absoluto. ¿Qué horizontes expresivos tenía ante sí un autor al comenzar este siglo?

Éste pudo ser el planteamiento de un narrador: ¿Escribir un relato que fuese como un espejo inmerso a lo largo del camino, como quería Sthendal? ¿La exposición de un mundo pleno de muchedumbres y algún protagonista que lucha contra ella o la redime? ¿Mostrar el contenido de una alforja en la que todo cabe, al modo de Baroja? ¿Luchar con la palabra y convertirla en el protagonista, según los vanguardismos? ¿Hacer épica, lírica contada? ¿Colocarle a la punta de la pluma un "yo" que se define deambulando y se sicoanaliza cada vez que se enfrenta con otros "yo" más conformistas, a la manera de Dostoiewski? ¿Un "él" observador y relator que observa su relato? ¿Seguir las huellas de Balzac o Goethe, quienes este año también cumplen años emblemáticos (200, 250)? Goethe había lanzado los caballos de las utopías hacia los sueños insatisfechos por los prados de una divina comedia con trágico destino, y Balzac mostraba las relaciones de los hombres entre sí. Balzac, mirando la comedia humana de su entorno, pudo decir: "*Llevo toda la sociedad en mi cabeza*"; y se dispuso a reflejarla. Galdós —como heredero, por ejemplo— fotografía la realidad cotidiana; la realidad era entonces un continente visible pero inexplorado e ininteligible, porque sólo entendemos de nosotros mismos lo que vemos ante el espejo, en la página. Hoy esa fotografía ya forma parte de nosotros y es innecesaria, lastrosa o inútil. El realismo y el costumbrismo son anacrónicos.

¿Qué queda en medio de las dos grandes miradas sobre la "realidad" —la "fantástica" y la "realista"— representadas, por ejemplo, por las "Mil y una noches" en una tendencia, y por Bocaccio, Stendhal, Balzac o Dickens en la otra? Después de Dostoiewski y Joyce quedan el dostoiewskismo, menor pero brioso, de Sábato, y los trapecismos estructurales de quienes entienden la escritura solamente como ludoterapia o ludoliteratura, por muy seria que ésta pretenda ser. No me interesa —a la larga, los siglos no la perdonan— la escritura compuesta para los eruditos contumaces y los insensatos bienintencionados. Y eso pasa con los yoicistas y similares. Y por eso me disgusta "Rayuela", un relato que se esfuerza en ser novela lúdico-trascendente y que tiene mucho cotilleo intelectualoide y bastante filfa experimental. Tampoco el tiempo deja de acibarar el desmedido azúcar que confunde fantasía con imaginación, como pasa con los "realismos mágicos" de los García Márquez. No trasciende la literatura que se dedica a jugar con la palabra, sino la que la utiliza como medio para subrayar lo esencial humano. Los únicos libros dignos son aquéllos que, al cabo de los tiempos, necesitamos releer, volver a ellos; los demás son matarratos.

Cuantos acabo de citar encarnan sendas —y similares— formas de fabular. Pero cabe preguntarse hasta qué punto es justificable una narración dilatada sobre lo coti-

diano, recorrer una extensa geografía para hallar un metro fértil. Porque al escritor le interesa escribir mucho; al autor, tachar lo que hay en él de escritor. Tal vez por eso, frente a ese realismo y narración dilatada, surge otra manera: Poe se interiorizaba, mostrando la relación del individuo consigo mismo. Poe, en concisos y precisos relatos, quiso domesticar el yo que se agitaba en su mente, matarle sus demonios. Tal condensación se puede afirmar también de Borges; incluso del Cortázar de los cuentos aprendidos en Poe y en Borges. No estoy hablando de un apocalipsis para la novela. Algunas novelas me han gustado a lo largo de mi vida; aunque no creo que sea ese el modelo narrativo idóneo de los autores que vendrán. (Me fascinó en su momento —un libro no es el mismo leído a los quince que a los treinta o los cincuenta— el "Gordon Pym", con su final sin término convertido en inmejorable acabamiento, como una deserción de la novela. Yo mantengo una extraña relación con la lectura. Soy un gran amante de la literatura, pero me gustan muy pocas obras. Soy un pésimo lector; hojeo mucho, pero apenas leo. Tengo la impresión de haber leído ya el libro que empiezo a leer. No sé si será porque ya sé algunas cosas o porque los demás siempre dicen la misma. Debe de ser lo segundo). En cualquier caso, creo que en esta sociedad en la que el ser racional racionalista ha desterrado al ser racional sensible, por considerar la sensibilidad como una forma de debilidad, se rechaza la poesía y se la busca clandestinamente, para conmoverse, no para lagri-mear con las seudolágrimas folletinescas, en esas breves páginas que sintetizan conceptos humanos, poéticos —no líricos— que son los cuentos esenciales. Por esa razón me gusta que Borges no escribiese novelas. La existencia tiene muchas vidas y nada más perdura la que encarna la esencialidad latente en una circunstancialidad repetitiva, el sema imperturbable en los embelecos que lo tangibilizan. ¿Cómo exponer esa esencialidad?

El único continente que queda por conocer es el de la mente. Y un cuento —que es una novela de la que se ha eliminado todo lo novelesco—, como un poema, es un átomo que contiene esencias *funda-mentales*. Los demás formatos son excesivos y energuménicos. Creo que un relato debe ser una sucesión de esencias, no un cúmulo de anécdotas intrascendentes, aunque se precise una que sustente aquéllas. Un relato debe contar una historia que puede prolongarse o crecer en la mente del lector, nunca ser estirada estérilmente por la pluma del autor. Dostoiewski construía historias irrenunciables porque todas sus anécdotas son esenciales; Chejov renunció a destruir sus relatos estirándolos. El cuento como novela escueta, como un "chip" prodigioso, como ágil firmamento: ése es el futuro de la literatura narrativa. Para mí no hay duda; sólo existen dos formas novelescas: los cuentos engarzados en un todo por el hábil arquitecto de "El Quijote" y las narraciones extraordinarias, partícipes de un mundo común, a la manera de Poe y Borges. "El Quijote" es una sucesión de situaciones emblemáticas, como los cuentos de Poe o Borges son paradigmas de abismos y esquirlas mentales. "El Quijote" es un cuento que va enciclopediando los saberes del hombre cotidiano, su experiencia realista trascendida; los relatos de Borges son la novela en la que se compendia el conocimiento histórico del hombre trascendente, su empirismo

fabuloso —no falso—, su intelectualidad, su realidad más coherente: la que acaba por convertirse en la única humanidad que se salva tras los siglos. La novela de Borges —la que escribió sin darle ese formato— es una saga de ideas.

2.- El cuento borgiano.- Entre tantos caminos, el Borges erudito, pensador, ensayista y antólogo de ficciones, decide este último; y, como un buen filósofo sin método que solamente ansía comprender y no filosofar, se agarra a las ideas y a los mitos, los engarza, los tuerce, se apropia de sus núcleos, les confiere una pequeña anécdota, los aprieta y condensa, los talla como un tiempo que convierte el carbón en un diamante. Diamantes: eso son sus historias. La indagación de su inteligencia lleva así a temas que bien pudieran considerarse aforismos enciclopédicos: y fabula esas esencias; lo que importa en Borges es que inventa historias paradigmáticas, no anécdotas triviales: Una historia del tiempo escrita por seres que no tienen edad o un individuo inmortal que ha vivido todas las mortalidades y es también todos los hombres (eso es "El inmortal"); la venganza perfecta que hace la humanidad con rostro femenino, en un crimen perfecto, del imperfecto hombre que rige la existencia (y eso es "Enma Zunz"); un punto que refleja el universo o el espacio que agrupa todos los espacios (y construye "El Aleph"); la visión de un instante en el que se contienen todos los instantes que marcan la identidad de una vida ("Biografía de Isidoro Tadeo Cruz"); un monstruoso minotauro que emblematiza todos los laberintos ("La casa de Asterión"); la predeterminación de la escritura porque un libro es la prueba de que todo está escrito aunque se escriba en el mañana o un libro que reproduce todos los libros o los contiene todos ("La biblioteca de Babel", "El libro de arena"); el universo como un caos impenetrable para la inteligencia humana ("La biblioteca de babel", de nuevo) y la creación, por la inteligencia humana, de un mundo donde sólo rige el orden ("Tlön, Uqbar, Orbis tertius"); el nombre de la divinidad y el universo oculto en el dibujo de los tigres ("La escritura del dios"), la constatación de que la interrogación sobre la Historia determina su repetición, o un Quijote que es el espejo perfeccionado del que se reconstruye ("Piérre Menard"); la malversación de la memoria, que vive más vidas de las que vivió conscientemente o un recuerdo convertido en memoria absoluta o infinita ("Funes el memorioso"); un mapa tan detallado de un territorio que contiene incluso el mapa —como en la memoria inabarcable de "Funes" al contenerse a sí misma— de ese territorio inabarcable, ilimitable ("Del rigor en la ciencia"); una moneda que es causa de todos los efectos ("El zahir"); el soñador soñado en un sueño inacabable ("Las ruinas circulares"); un hombre que, por ser todos los hombres, también es "el otro" que lo redime de su vida inhóspita en un cósmico instante de clarividencia azarosa y deseada ("El sur", "Biografía de Isidoro..."); un Borges que es otro Borges, forjados mutuamente ("El otro"); un poema de un solo verso o una sola palabra que enuncia el palacio del universo" ("Parábola del Palacio")... Esos títulos acotan, pero no agotan, la escritura de Borges. Y así, unas y otras, muchas fábulas en las que la magia se hace ostensible realidad para quienes creen que el nombre definitivo del hombre es el de Cultura.

¿Qué tienen en común esas ficciones? El concepto expreso en el "aleph" y sus sinónimos: que en un lugar limitado —espacial, temporal, intelectual— se hace ubicuo todo el tiempo, todo el universo, toda la filosofía; que todo lo que existe no es más que un palimpsesto cuyo incunable o manuscrito original permanece secreto (como la propia obra de Borges es un caudal de reverberaciones que hacen del plagio una indefectible originalidad).

Insisto: los cuentos de Borges constituyen, en mi opinión, los inmejorables capítulos de una de las mejores novelas que hayan podido escribirse (y cuyo tema es la síntesis del conocimiento). Y, a mi juicio, éste es el único método novelístico de la literatura que vendrá: el del autor que sabe que un buen cuento dura más, aunque tenga menos páginas, que una novela. La narración sujeta a una matemática sensible, como enseñó Poe. (Y acaso no sea casual que durante los mismos años en que Poe crea el relato moderno estén creando Schumann, Chopin, Liszt, o Mendelssohn una semejante escritura musical breve, plena de densidad y vigor expresivo, frente a las grandes masas orquestales —novelescas— que arreciarían en el último Romanticismo). Las otras narraciones —no todas, evidentemente—[oo] son tropezones del camino (Cela), malversaciones (Umbral), relámpagos ardientes (Rulfo), constelaciones fértiles (Carpentier)... aunque hay demasiada escritura que desconozco ...

3.- Literatura fantástica.- En esa búsqueda y hallazgo expresivos, Borges huye tanto del "realismo" como de la "ciencia-ficción", creando un universo aparentemente absurdo, adjetivo que aquí equivale a mágico. No le interesa el "costumbrismo" ni el "cientificismo", sino el culturalismo: su desvelamiento. Ya lo he dicho: un relato debe contar anécdotas de la humanidad, no de la sociedad sincrónica; y eso hace Borges: convertir, en pequeñas escrituras, lo singular en universal, singularizar la abstracción. Por ese camino llega a la literatura fantástica, no a la "ciencia ficción".

La "ciencia ficción" es aquélla que parte de una tecnología supuestamente ya inventada. La literatura fantástica nace del cuestionamiento de la realidad cotidiana como única realidad. Poe (nombro tanto a Poe porque creo que está en la base de todo autor moderno) y Borges no necesitan ningún instrumento nuevo, como Frankenstein; a ellos les basta llevar la racionalidad hasta sus últimas consecuencias matemáticas y lógicas, allí donde se duplica lo evidente en invisible, lo obvio en sorprendente, lo aceptado en incertidumbre, lo increíble en probable; lo inusual en admirativamente cotidiano. Borges compila y remueve su vasta cultura y esa aglomeración hace que en la realidad aparezca una grieta que fragmenta la racionalidad de modo que por sus fisuras aparece la irracionalidad. Vivimos en lo razonable, aunque la racionalidad se alimenta de lo irracional, porque necesitamos soñar. Esa visión conduce, entre otras, a la del "realismo mágico": la dimensión misteriosa de lo cotidiano, lo invisible que existe en lo visible. Y en la utilización de esa dimensión radica la deuda de Carpentier, Cortázar, García Márquez, Sábato, Onetti, Vargas Llosa ... "El realismo mágico" —sobre todo el de García Márquez— está más cerca de los "cuentos de hadas" que de lo

fantástico moderno. Pero hay demasiada magia trascendental en Borges para que no la vieran los demás (Léase esta afirmación de "Parábola del palacio": "*Lo real se confundía con lo soñado, o mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño*". Además de la obra borgiana, ¿no hay en esta aclaración una premisa teórica para "lo real maravilloso" de esos escritores?). Aunque el "realismo mágico" sólo es una técnica más, no una esencia, mientras que Borges —y Poe— convierten lo esencial en mágico.

La literatura fantástica, en este sentido, postula lo contrario del aserto de Hegel: "lo real es lo racional". Porque la razón sólo es una parcela de la racionalidad, en la que se debate la sinrazón por emerger para ampliar lo admisible y asumir lo "irracional"; olvidamos que el ser racional es también un animal irracional que reclama su vida. Borges no escribe ficción científica, sino ficción cultural; y con tal fortuna que lo que parece realidad insólita es una indescartable verosimilitud. Sus ficciones son fantasías probables, no imaginaciones imposibles.

¿Quién sino un ciego incrédulo, escéptico y aun nihilista podía ver el universo inabarcable en un rincón inesperado y buscar infinitamente una esperanza en una fe creada por el hombre? Por eso, diferentemente a Faulkner y tantos otros, en vez de crear un espacio donde ubicar sus andanzas, crea un lugar en el que, a fuerza de probabilidad, oferta credibilidad a sus aporías culturales, sus ensayos en forma de cuentos —o cuentos en forma de ensayos—, utopías realizables. Ese lugar es el centro mismo de la cultura: Tlöm. ¿Por qué no admitir que todas sus historias ocurren en Tlöm y que esa galaxia, en su expansión, nos ha invadido?

4.- ¿Qué decir? El método borgiano.- ¿Y qué método sigue Borges? Pocos han representado tan elocuentemente cuál es la finalidad de la sabiduría y la escritura: ponerle un rostro al universo y al hombre, identificar sus estructuras, comprender que el hombre es pasajero de un viaje por un mundo intemporal inaprensible: ésa es su razón narrativa. El fragmento de "El hacedor" ("*Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo ...*" y acaba dibujando su rostro) lo dilucida. En ello insiste en el poema "Arte poética": "*El arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara*". Ahora bien: para hallar respuestas es necesario hacer preguntas, encallar en el interrogatorio absoluto como método, hacerse policía del universo y de la mente, utilizar el detectivismo metafísico.

Detectivismo metafísico.- No conozco —no reconozco— más historias policiacas que "Crimen y castigo", "Los hermanos Karamazov", "El túnel", algunos relatos de Poe y Borges. Sus intrigas consisten en la búsqueda o desciframiento de un enigma trascendental inmerso en las vísceras mentales, no en el acoso de una insensatez huidiza por los arrabales de las periferias del hombre. (Las obras que tratan estos asuntos son, como su nombre indica, simples historias de rastreadores de salchichas, o sea, de "sabuesos": lo que no implica que el hombre lúdico no las necesite incluso para sobre-

vivir). Pero si se me apura, diré que sólo hay un enigma indescifrado al que merezca la pena dedicarle una vida, una novela de cuentos, una obra: el universo, la identidad. Esa ha sido la tarea fundamental del artista de cualquier tiempo y de Borges. Hay un solo ser, el universo, y muchas identidades para el mismo, las que cada hombre le ha buscado. Ninguna de ellas es verazmente definitiva. El universo es un desconocido y el hombre un mistificador, un escéptico que ansía creer e inventa sus creencias. La tarea de Borges parece haber sido la de, mediante el detectivismo metafísico, hacer converger, conciliar, ser el ecléctico de todas las hipótesis.

Como Dupin y Holmes (su Isidro Parodi procede de ellos), Borges deduce desde indicios y presunciones, no con pruebas materiales, construye conclusiones verosímiles porque cuando, según Conan Doyle, se ha eliminado lo imposible lo que queda es la verdad, por muy ilusoria que parezca. Y estamos tan necesitados de creer que admitimos sus hipótesis aun sabiendo que son filosofismas. Y diré una paradoja: Borges nos intriga porque soluciona enigmas, no porque los propone. En un presente en que se acumula información que pocas veces se comprende, que aturde y mata —y eso es lo que le ocurre a Funes, el memorioso—, descifrar es toda una novedad. Borges no hace preguntas, sino que da respuestas a las grandes preguntas de la cultura, es decir: del hombre. Sus "anécdotas" son "símbolos". Leer las primeras líneas de sus cuentos, como en Poe, es adentrarnos en un mundo inteligente y misterioso del que participamos y que tal vez desconocíamos —aunque lo sospechábamos inconscientemente. Muchos escritores que alcanzan un éxito efímero y aun duradero confunden la sorpresa con el descubrimiento: pero, al cabo, la sorpresa pasa y el descubrimiento permanece. Borges nos da descubrimientos: y por eso su escritura nos sorprende. (Hitchcock se detiene en lo contrario: intriga esperando sorprender, descubriendo que el misterio —la persecución del "macgufit"— es algo enraizado en el ser humano; Hitchcock crea para el "homo ludens" inteligente; Borges para el "homo sapiens" que convierte la inteligencia en un juego metafísico).

La razón narrativa.- Tal detectivismo es la razón narrativa de Borges: concluir lo inconcluso por el hombre. Decía Coleridge que se es aristotélico o platónico, como si dividiera al hombre en estas dos especies de seres racionales, los apasionados y los racionalistas. El ideal humano o artístico sería aunar en uno solo a ambos, unir —intersticiar— a Aristóteles y a Platón de forma que, híbridamente, la razón y la pasión fuesen interdependientes, anfibias una de otra. No se oponen pasión y razón. La inteligencia conduce la pasión para que aclare sus esencias, y ésta hace que la razón no se insensibilice. A la mente lógica le repugna el caos, por lo cual la razón le busca un orden al desorden; por eso la obra de Borges es una literatura de la clarificación. Su diáfana escritura es una consecuencia de su afán por diafanizar el universo: mente clara en verbo preclaro. Lucidez y nitidez son los signos de su lenguaje. Borges es una inteligencia que se derrama sobre el folio, una verbalidad científica que construye aporías asequibles. Sus ficciones tienen la estructura de silogismos que merecen ser

irrevocables por el atractivo de su ensoñación. El analítico Poe engendra o deviene el conclusivo Borges. Poe es un perseguidor de enigmas; Borges es su descifrador: al colocar la razón silogística sobre la razón pasional.

Borges parte del trascendentalismo: en un objeto están todos los objetos, cada vida es todas las vidas, todo el universo es una molécula. Convertir la razón en fantasías racionales, ése es su lema; utiliza la inteligencia para, tras comprender, explicar la existencia mediante parábolas metafísicas. Sus laberintos son luminosos y, lejos de intrincar, como los desasosegadores de Kafka, aclaran. Como el universo es un caos, todas sus manifestaciones son laberintos, incluso los propios cuentos de Borges, salvo uno en el que frente al caos —consecuencia de la divinidad o de la incomprensión o inexplicabilidad de ésta por el hombre— se propone un mundo sin ningún desorden en el que el laberinto no tiene existencia ("Tlön, Uqbar, Orbis tertius").

(Aunque entre paréntesis, debo decir que si sus relatos son inmensas concepciones poéticas, su razón narrativa, interdicta en su poesía, deslirifica ésta. Borges es un poeta en la concepción de la existencia y la literatura, no en la ejecución de sus poemas. Su poesía tiene mucho del tratado que no escribió en prosa; es en general silogística, casi sofismática. Como en Cervantes, otra vez, su poesía es muy inferior a su prosa).

5.-El tema Borgiano. Culturalismo. ¿Qué encuentra Borges con su detectivismo metafísico? ¿Piensa que la cultura es la panacea o, por el contrario, el presidio del hombre? Es falsa la anécdota —o es falsa la verdad que pretende colegir— de Picasso afirmando que él "no busca, encuentra". Quien no busca no encuentra, sino que tropieza con el azar. El mismo Picasso fue un incansable azacaneador. Y Borges es un buscador, un oteador de libros, esos innumerables laberintos que contienen la salida imprescindible. ¿Cuál es el tema de Borges? Poe mira dentro de sí y encuentra el tema de sus cuentos. Borges mira la cultura y la convierte en trama. El tema cardinal de Borges es el planteamiento de que la cultura, nacida para resolver la existencia del hombre, se convierte, se ha convertido, en la única existencia humana, pues no es la carne, sino el intelecto lo que vive realmente. Así que el nacimiento de la cultura es un artificio que transforma la existencia en otro artificio, a la manera de Calderón, Unamuno, Shakespeare. Don Quijote se lanza a los caminos para demostrar que las mentiras de los libros —de caballerías— dicen la verdad, son verificables, se convierten en hechos. Cervantes sueña que es Cide Hamete para que Alonso Quijano pueda ser Don Quijote; y todo lector sueña que si Don Quijote hubiera conseguido ser el Quijote con el que soñaba Cervantes la existencia dejaría de ser una sucesión de utopías. "*Que la historia copie a la historia ya es suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible*", escribe en "Tema del traidor y del héroe". Orson Welles, en "Una historia inmortal", transforma la leyenda en realidad. Borges escribe para demostrar que ya todo está escrito y sólo queda la leyenda de que aún se puede escribir. (Y su escritura aunadora lo demuestra: he ahí su originalidad). El mundo de Tlöm y la existencia de un libro que contiene todos los libros —es decir: toda la cultura— significaría el término de la búsqueda existencial, la catarsis

absoluta. La búsqueda del libro infinito y definitivo es también la búsqueda del nombre de Dios, cuyo hallazgo sería el descanso total, el sosiego infinito —o bien la hecatombe total: recuérdese el relato de Arthur C. Clarke "Los nueve mil millones de nombres de Dios"—. (Aunque Borges olvida que el cerebro es una máquina insaciable cuya máxima característica es su incapacidad para detenerse y dejar de computar, la imposibilidad de no triturar, tejer, crear cultura. O tal vez no quiere recordarlo y toda su obra es el esfuerzo de un Sísifo consciente de que queriendo ser un Tántalo no escéptico sólo consigue ser un torturado Prometeo).

Como en el buen culturalismo, la obra de Borges no es una literatura sobre la literatura, sino un pensamiento sobre lo que de auténtica vida y de respuestas a la vida hay en la literatura. Nada del Góngora que se refugia en la hermosura ni del Quevedo que huye de la fealdad. En Borges asistimos a la inmensa urdimbre o trabazón de un campo semántico formado, como un inmenso río, por el desembocamiento de innumerables flujos y torrentes, arroyuelos y océanos. En la obra de Borges todo resuena en todo, como los armónicos de un instrumento bien templado.

En "Los pasos perdidos" de Carpentier se pueden recorrer muchas culturas sucesivas transitando un continente, demostrando con ello que en nuestro siglo conviven, aunque ajenas, múltiples civilizaciones de la historia. En Borges, más que convivir, se concilian todas las filosofías de todos los tiempos. Por eso, el único personaje de Borges es la cultura. Y también el único paisaje, la única ambientación, la única ciudad. Solamente Enma Zunz tiene identidad humana además de ser una metáfora. Los demás nombres son atributos metafísicos, soledades. Borges el culturalista, aglutinador de ideas y de mitos, como Pound quiere recordarlo todo, amasarlo todo, aunque en lugar de injertos pone conclusiones. Forja Borges, así, su universo:

6.-El universo de Borges.- ¿Cómo dibuja el mundo Borges? Podría pensarse en Kafka; pero no es kafkiano, sino esclarecededor, como he dicho, porque sus laberintos no son oscuros, sino diáfanos. Kafka es un esclavo de su terror social, que le hace concebir precipicios y mazmorras; Borges, un liberador de los subterráneos metafísicos. Leer a Kafka es entrar en una prisión llena de elementos de tortura; leer a Borges es hallar la salida —falible— de un laberinto. Borges convierte la Historia en Destino, no en fatalidad, y el arte en geometría, no en casual causalidad. Para Kafka, que participa del horror de Poe, la sociedad es un caos inordenable y sórdido. Para Borges, un kafkiano salvado por la matemática de Poe, el mundo es un caos que la razón puede ordenar y cuyo desorden le repugna. Porque para la razón no hay cosas inexplicables, sino cosas inexplicadas.

La densidad narrativa aprendida en Poe, eliminatoria de todo lo anecdótico, unida a la intensidad del pensamiento construyen la obra de uno de los tres ciegos (los otros son Homero y Milton) que más diáfanamente ha visto el mundo y mejor ha especulado para descifrarlo. Como Shakespeare, como Poe, como Goya, como Welles, Borges es una cosmología, incluso una cosmogonía. De caracteres, miedos, imágenes, metafísicas. Los

personajes de Shakespeare siempre son personas; el terror de Poe es siempre una entelequia y, por eso, más monstruosa que la realidad; las imágenes de Welles siempre son vidas; las ideas de Borges son siempre emblemas, categorías. Creador de un mundo propio tan fortificado como los de los grandes autores, su obra es la creación de un universo mitológico en el que el tiempo se sucede a sí mismo mientras permite que los seres crean que tienen existencia. Siendo el hombre un ser soñado —unamuniano— por un Dios creador de un orbe imperfecto o caprichoso, ese Dios debe igualmente ser imperfecto o juguetón; así que Borges, como un dios, reinventa un universo imperfecto o incompleto inventado por hombres imperfectos que juegan a ordenar su desorden, su propia imperfección. Su universo, fundamentalmente, es el de Heráclito (*"ciertos hechos inducen a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten"*, afirma en "Tema del traidor y del héroe"). El tiempo es irrevocable e inexorable, tanto que Emma Zunz y el protagonista de "El jardín de senderos que se bifurcan", debiendo cometer una empresa atroz, no pueden dejar de cometerla porque lo que van a hacer ya está hecho. (Tal vez la "voluntad cósmica" de Schopenhauer determine la nula voluntad individual). Como también es cierto que *"postulado un plazo infinito... lo imposible es no componer de nuevo "La Odisea"* ("El inmortal"). Por eso, como todo retorna espejeante, en cualquier lugar y tiempo hay otro como yo, otro como tú, otro Quijote, un resquicio por el que mirar bullente el universo. El laberinto resultante no es más que la soledad ante la inmensurable infinitud, de la que no se sabe salir si no es huyendo hacia la creación de un universo propio en el que la imaginación, como una paráfrasis de Dios, rige, ordena, perpetra, se salva y se condena.

El empirismo acumula verdades vividas y saca conclusiones que coloca como premisas para la ciencia ulterior. Pero el experimentador es un intérprete de su experimento, lo que lleva a considerar que la ciencia no es más que una perspectiva que pretende eliminar el azar y la subjetividad. ¿Tiene, entonces, algo que ver un principio científico con la realidad que pretende representar o es la conclusión de un razonamiento al que todavía no se le han encontrado fisuras? ¿Representa la mente lo que dicta sobre la realidad o se representa a sí misma, sus ineludibles invenciones? ¿Lo material es irreal, sólo es una representación que la mente ansía comprender y cuyo intento de compresión es la cultura, auténtica realidad para el ser racional? ¿Hay en la palabra un objeto real o solamente mental? ¿La ciencia —la cultura— descubre o inventa? Tal vez la ciencia no sea más que un cúmulo de mentiras que no hemos sabido desenmascarar. ¿La cultura es un artificio necesario para la supervivencia, como alternativa a la naturaleza inexpugnable, o un fingimiento creativo que el primer motor inmóvil, el cerebro, se obstina en madejar y, penélopemente, en desmadejar, en tejer y destejer?

Borges es un embustero que dice la verdad: no existe otra certeza sino el escepticismo, no existe más verdad que la imagen que trazamos de la verdad. Sólo hay una aventura: la de la inteligencia persiguiendo la solución de los enigmas incontables. El esfuerzo del hombre consiste en desmontar la frase de Shakespeare *"la historia es una*

fábula contada por un necio" —inteligente, habría que añadir—. Entre la realidad de la naturaleza y su interpretación que es la cultura el hombre es un minotauro preso de sus laberintos mentales que busca, agotado, la puerta de la comprensión y, por ella, del sosiego. El hombre, en la soledad de su prehistoria, para entender el mundo, inventó la cultura. Borges se dedica a entender la cultura, entendimiento que significaría comprender lo primigenio, el gran secreto, el mundo indescifrado, el propio hombre, el inventor de esa supervivencia o superchería metafísica que es la civilización. La literatura soluciona enigmas, pero no la realidad, a menos que aceptemos que nuestra realidad es la cultura. Que Dupin o Holmes descubran mediante silogismos al asesino no evita que los hombres sigan siendo asesinados impunemente. No obstante, sólo existe lo que la cultura nos dice que existe. Por tanto, sólo existe la cultura. (Por eso el universo es una biblioteca. Y así como el universo está contenido en un aleph, toda la biblioteca, que contiene todos los libros, está contenida en un solo libro, aunque no haya dos libros idénticos. Ese libro infinito, eterno e indescifrable es un alterego de Dios: igual que todo está predeterminado por un dios, todo está ya escrito.) La cultura —y el arte más concretamente, y, más aún, la literatura— nace para comprender el mundo y acaba suplantándolo y siendo el único mundo en el que el hombre se desenvuelve. Si esto es así y así se basta el hombre, ¿por qué renegar de lo que le ha hecho más feliz que la naturaleza física?

Borges, en sus ficciones, es un poeta que quiere ser filósofo; pero no cae en el tedio de escribir filosofía, y menos compilarla en un tratado o un sistema. Sus historias no son de fantasía ficticia o espúrea, sino de imaginación intelectualizada, hipótesis, postulados, raciocinios, especulaciones, nunca gratuidades. Borges ha conseguido convertir en cuentos los grandes problemas de la filosofía —es decir: del hombre— sin caer en el tratado filosófico ni falsificar la narrativa. Es más: sus ficciones demuestran cómo la buena literatura es la mejor filosofía. Sus cuentos-ensayos son la búsqueda onírica del elixir de la comprensión del universo. Borges colecciona fragmentos de la identidad del cosmos, y en ellos —lo he dicho antes— siempre hay un solo y gran personaje: la soledad de quien ha necesitado sumergirse en la cultura para olvidar la otra soledad de hallarse vivo y sin fe en la existencia. Por eso Borges no crea caracteres, sino mundos, paradigmas intelectuales. Borges crea un mundo en el que la catarsis y ataraxia absolutas son —serían— posibles por el entendimiento de la cultura. Entendimiento inalcanzable: razón por la cual el hombre, el minotauro —ese ente con el cuerpo de hombre y la cabeza engendrada por las invenciones de la cultura—, el personaje envuelto en el laberinto de "La casa de Asterión", ve la muerte como la única redención.

7.- El idioma de Borges.- Y todo esto, ¿cómo lo expresa Borges? ¿Cuál es su secreto? De las dos clases de obras que importan, las que identifican al hombre y le permiten comprenderse mediante la exposición de sus atributos, buenos o malos (Shakespeare) y las que urdimbran un universo autónomo y alternativo en el que el hombre sería

autosuficiente, Borges conjuga ambas inmejorablemente. Ahora bien: hay autores y épocas sedentarios y otros que cabalgan con brío y sin perder el equilibrio ni la justeza del avance. El Quijote compendia el saber anterior y lo proyecta hasta nosotros. Otro tanto hace Borges. Eso vuelven a tener en común estas dos obras. Reducen la complejidad predecesora al atender a lo esencial, desbrozando lo complicado de la suma de los elementos circunstanciales; analizan, tamizan y empujan cuanto les precedió.

Se adivina que, antes de la escritura, en algún proceso voluntarioso y ya mecánico, Borges acosa la idea, la atenaza, la asedia, corta sus suministros y ramificaciones tangenciales que puedan permitir su expansión verbal inaprensible, hasta que, reducido al sema, sólo queda su prístina expresión. Conciliar la trama que se desea contar con la palabra en que se cuenta, ése es el logro de Borges: porque una historia es la manera en que se cuenta; si no, Avellaneda sería superior a Cervantes. Todo lo que en un texto es aclaración subordinada de lo ya dicho acaba por entorpecer la escritura, por muy novedosa que parezca. Lo exacto es lo único imprescindible. La textura, el asociacionismo, lo lacónico, el vigor, el avance silogístico, la narración escueta simultaneadora de divagación erudita o cultural hermanan, de nuevo, a Poe con Borges. Como Anton Webern, que hace que el silencio se integre como música en la música de su brevísima "opus", Borges es un eliminador de lo superfluo. (Personalmente, me resulta extraño que Borges no sea sensible —o no lo manifieste— a la pintura, tampoco a la música —excepcional es el "Deutsche requiem", que mantiene el título de Brahms, músico contenido a quien vuelve a citar en "Funes"—. Su mundo es libresco, no artístico). Si hubiera de definir su "manera", bastaría esta frase de "Funes": "*me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles*". Ese poema de un solo verso o una sola palabra que escribe el poeta de "Parábola del palacio" es el símbolo de la necesidad expresiva de Borges: la concisión, la precisión, decirlo todo sin apenas palabras.

Borges no es complicado, sino complejo. Su complejidad resulta de su capacidad para aclarar en cuatro páginas lo que la mayoría no puede resolver sino en muchas, y a veces mal. Es complejo porque es denso, y parece complicado porque incardina conceptos sin esfuerzo verbal. Me refiero al Borges de las ficciones metafísicas, donde la condensación síquica ha creado su verbo intenso y no extenso, pleno de significaciones y no repleto de anécdotas. Porque Borges no empezó siendo ya Borges. Ahí están sus primeros textos, más pegados al "realismo" y la circunstancia, y mucha de su poesía. A mí, al menos, no me gusta ese Borges anterior al Borges cosmológico. El gran Borges es el que sitúa la civilización en un punto de la cultura, el que refleja la experiencia intelectual, no la cotidiana. La obra de un autor siempre es acumulativa: cada nuevo título avanza sobre el anterior y lo contiene, igual que cada época contiene las anteriores y las supera. La tradición es eso. (Es lógico que los primeros títulos de un autor sean aprendizajes y premoniciones y que los últimos caigan en la reiteración o el autoplagio. Por eso yo leo un título nuclear y paso a otro autor, porque ya nada esencialmente distinto va a decir. El estudio de cualesquiera "Obras completas" es para los

curriculantes). La complejidad a la que me refiero nace, primariamente, de que Borges busca o necesita complicidad con el lector, incapaz de entrar en su materia, o recibirla, si lee esperando hallar en el propio cuento la referencia para bien interpretarlo, cuando lo cierto es que tal referencia está anclada en el corazón de la cultura filosófica, científica y literaria.

El equilibrio de Borges, la exacta basculación entre pasión y razón, le viene del distanciamiento con que mira sus círculos, de la objetividad con que están tratados sus asuntos. El narrador se comporta como un extranjero al que la materia narrativa le resulta ajena; y al no implicarse, todo fluye como un río de agua serena y limpia que, no obstante, se convierte en manantial apasionado para el lector —lo que constata el gran amor, el entusiasmo sin orgía, vehemente y callado, que Borges siente por sus inefables entelequias—.

Pero, ¿no se implica Borges? ¿Hay frialdad, vehemencia en Borges? He aquí un ejemplo. Dice el Borges racionalista: "*Me puse a hojear el libro y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones, sino de Uqbar, Tlön y Orbis Tertius.*" Como se ve, el narrador rechaza toda inmiscusión en su materia narrativa. Pero las palabras inmediatamente siguientes son éstas: "*En una noche del Islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que en esa tarde sentí*". El mismo narrador que se impone callar sus emociones se ve asaltado y "traicionado" por ellas. Esa mezcla o alternancia de racionalidad, objetividad y emotividad, de distanciamiento erudito y estremecimiento gozoso por la cultura, de pasión y contención, de simbiosis del otro y el mismo Borges, es su atractivo, lo que hace "humana" su inteligencia, aparentemente empeñada en ser robótica. De Borges se puede afirmar lo que él dijo de Valery: "*El héroe de la lucidez que organiza... un hombre que prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento, la secreta aventura del orden*".

Una obra es real —no realista— y perenne cuando trata de asuntos que conciernen a las personas, no a sus personajes. Borges no es un esteta sino un metafísico; por eso su rechazo a la confidencia y al esteticismo; pero todo lo metafísico capaz de ser concretado desde su abstracción es bello, nos importa porque el corazón es un universo nunca emancipado y de ocultas constelaciones. Y por eso lo metafísico —y por eso Borges— nos emociona a través del intelecto. Porque la comprensión —el entendimiento— es la hermosura perfecta.

El mundo en que vivimos no es apto para que el ciudadano se ejercite en pensar; pero el cerebro es una máquina incansable que computa los datos que ingresan a través de sus sentidos aunque la voluntad no lo disponga. Y por este motivo sé ahora por qué Borges interesa al lector: porque propone postulados o hipótesis como soluciones a los grandes problemas de la vida metafísica, no premisas para que el otro se cuestione el mundo; al ciudadano le supone demasiado esfuerzo colocarse en actitud de reflexión, pero quiere saber: y nada le cuesta asimilar lo masticado. Borges da al lector el cono-

cimiento, las respuestas, no las preguntas que embarazan su mente adormecida. En muchas, pero sobre todo en media docena, una docena, de títulos tan breves como grandes.

Y aunque se agotó el tiempo, no quiero acabar sin añadir tres notas sobre los

8.- Orígenes, originalidad y trascendencia de Borges.- Fabulación inmensa la de Borges, resuelta como en círculos concéntricos de los que sus relatos son diestras "razzias", escaramuzas mágicas, escorzos sucesivos. Y sin embargo esa labor paciente que supone décadas de lecturas y continua escritura se desvela en un solo segundo como una estratagema pergeñada desde una simple línea. Borges, que siempre ha confesado, para alejarlas, sus fuentes —además de, quiero creer, para cultivar la ludoliteratura y la terapia literaria—, repite una y otra vez su devoción por Chesterton, Kipling, Schopenhauer, Stevenson, Withman... y tal vez haya mencionado en sus epílogos a Galileo y Voltaire. Si hay una causal casualidad más allá de la voluntaria estrategia de una escritura sentida y pensada para ser la condensación de muchas escrituras, ésa está en algunos nombres que he ido repitiendo. Ahora traigo aquí tres citas que evidencian una similitud conceptual y aun estilística. La primera: "*La filosofía está escrita en ese grandioso libro permanentemente abierto a nuestros ojos que es el Universo y que no puede entenderse si no aprendemos los caracteres y la lengua en que está escrito. Sin conocer esa lengua matemática y esos caracteres geométricos erraremos inútilmente por un oscuro laberinto*". Todo el pensamiento de Borges se contiene en esta afirmación: ahí está el mundo como un libro de libros, la escritura indescifrable de la naturaleza a menos que se posean unas claves, el tema del laberinto inextricable... La segunda: "*Durante cuarenta años he estudiado y han sido años perdidos. Enseño a los demás, pero lo ignoro todo: tanto me desazona y me humilla esta situación que vivir me resulta insoportable. Vivo en el tiempo, aunque no sé qué es el tiempo; me encuentro en un punto entre dos eternidades, como dicen los sabios, si bien es cierto que yo no sé qué cosa es la eternidad*". Y la tercera: "*Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba hace trescientos años pensará de mí lo que quiera; pero locura más extraña es pensar que fundamentalmente es otro*". Es decir: el individuo es de algún modo la especie.

¿Suenan a Borges estas palabras? Pues bien: estas tres citas, tan borgianas en concepto y estilo, no proceden de la obra de Borges: la primera la he copiado libremente de Galileo; la segunda la traduzco, tal vez borgianamente, del comienzo del breve cuento "Historia del buen brahmán", de Voltaire; la tercera pertenece a Schopenhauer.

¿Acaso pretendo reducir a Borges a un plagiario? Quien plagia no hace olvidar sus fuentes. Y Borges, hijo de toda la cultura, es una cultura en sí mismo. Como el propio Borges afirma, en su ensayo sobre Kafka, "todo escritor crea a sus predecesores": quizá sin la obra de Borges esas citas carecerían de interés. Pero sirven de ejemplos para mostrar que la mayoría de las concepciones narrativas borgianas se sustentan

o parten de conceptos filosóficos, como puede observarse leyendo no ya a los filósofos sino las citas y alusiones que Borges hace de ellos en sus ensayos e inquisiciones. En nada menoscaba a Borges la intuición de William Blake de que el orbe cabe en un grano de arena o que el aleph sea la primera letra de la escritura sagrada de la Kábala y signifique el lugar privilegiado desde el que todo se vislumbra. Los sentimientos y conceptos no sirven en literatura más que cuando construyen indestructibles edificios literarios. Los sentimientos, los conceptos, los temas. las palabras para contenerlos son bienes mostrencos, pero si no se es capaz de forjar un mundo propio, uno no es nadie. Lo primordial en un artista es la creación de un orbe inteligente y singular; después podrá compartirse o rechazarse porque la originalidad y el plagio son fronterizos y limítrofes.

En cuanto a los recursos, señalaré uno: Siendo la mente voraz y abarcadora de cuanto más puede para trizarlo en su molino y ecuacionarlo o categorizarlo en su mirada conclusiva, parece lógico que sea la enumeración caótica uno de los resortes a los que Borges recurre para aflorar muchos de sus efectos expresivos: véanse en "El Aleph" y "La Biblioteca" dos ejemplos; del primero, la larga tirada de visualizaciones anafóricas y paralelísticas con que inunda al lector ante la contemplación del lugar infinito: Carlos Argentino encadena una serie oracional encabezada por el témino "*Vi...*" Pues bien; obsérvese: en un instante inefable igualmente, cuando Ulises baja a los infiernos (en la Rapsodia XI de "La Odisea") también su asombro ante la concitación de tanto personaje viene expreso en similares términos: "*Vi...*"); lo que ha hecho Borges es concentrar las estrofas —los "párrafos"— de Homero en frases, proyectando a los ojos del lector un mayor alud de elementos meteóricos, acosándolo con el vértigo de la visión de una totalidad innumerable. (Al mismo anafórico "vi" recurre cuando de nuevo observa el universo en el tigre de "La escritura del dios"). Esa acumulación caótica vuelve a repetirse en el instante en el que pretende enumerarse el contenido de la Biblioteca: "*La historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles...*". Y en "El zahir", y en "Funes". En fin: como el tiempo y el espacio se acumulan en un punto y un instante, así la acumulación vertiginosa de elementos se adensa en unos párrafos, confluencia que se presenta como catártica salida del laberinto indescifrable al suponer la posesión del conocimiento.

Si es cierta esa afirmación —que "todo escritor crea sus propios precursores"—, todos los escritores son precursores semánticos de Borges y sólo Borges es, con ayuda de ellos, nadie más que Borges. Es tan alta y tan extraordinaria su estatura y su materia que no creo que ningún autor pueda decir que Borges fue su precursor, aunque muchos habrán de confesar su magisterio.

Sin menoscabar a nadie, pongo unos breves y acaso intrascendentes ejemplos de ese magisterio sobre otro maestro, Cortázar. Dice Borges al describir el aleph: "*Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es*". ¿Es gratuito pensar que el recurso de presentar tres historias simultáneas, en un momento de "Rayuela" acudiendo a ubicar cada línea narrativa de una tras la siguiente

es una caprichosa forma de solucionar esa limitación del lenguaje? ¿Es un espejismo relacionar la invención del glíglico cortazariano —en medio, Huidobro— con el idioma inventado por Borges para Tlöm? ¿Son demasiadas dioptrías las que utilizo cuando prefiguro la estructura de "Rayuela" en estas líneas de "El jardín de senderos...": *"No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente?* ¿Es casual que "Los reyes" desarrolle el mismo tema que "La casa de Asterión"? Probablemente no son más que coincidencias, espectros demasiado inmersos ya en el inconsciente universal de la cultura. Pero ahí los dejo.

Borges ha enseñado las correspondencias metafísicas —no las sinestésicas de Baudelaire—, los túneles que unifican las trascendencias mentales, en la más alta categoría de lo lúdico, el gran juego. Y prueba de ello es Cortázar. Esas obras maestras que son "Todos los fuegos el fuego" y "La noche boca arriba" descienden directamente del Borges más ludópata, el que juega con los dados de Mallarmé lanzados al tapete del espacio o la escritura. Al fondo se ve otra cosa; pero Cortázar mira a través del mismo prisma que Borges: la transmutación de la realidad, no el "realismo mágico". En estos dos cuentos que acabo de citar, Cortázar, siendo él mismo, moja la pluma en Borges.

Alguna vez, García Márquez y Vargas Llosa acusaron a Borges de estar poco concienciado (como si la auténtica conciencia no fuese la del ser humano y no la del "zoom politicom"), y ser poco argentino y poco latinoamericano. Afortunadamente, porque es universal. Las patrias han tenido y tal vez tengan fronteras geográficas e ideológicas. La literatura, el arte, no. De esa misma ceguera o estrabismo participó la Academia Sueca, que durante tantos años postergó a Borges, postergación mayor si se piensa que premió a superfluidades como Echegaray y Cela.

En fin: La inteligencia siempre es admirable. Porque uno vive esperando respetar algo en este mundo de mediocridades. Por eso vuelvo a agradecer a Borges que escribiera. Eso es todo.

UN SICOGRAMA PARA JUAN GIL-ALBERT

"todo lo que anhelé y que no he vivido".
"un alto muro a veces me separa del mundo".

I. Una poética para JGA

La actividad literaria de JGA nace de su inactividad social. Su radiografía mental puede ser ésta: 1) se reconoce distinto (clase social, cultura, sensibilidad sexual...); 2) se aísla por ello; 3) tal aislamiento es una defensa, coraza frente a los otros —lo ajeno—; 4) pero también es una automarginación; 5) que conduce a una marginación condenatoria del mundo; 6) y que encuentra una reciprocidad marginatoria; 7) el autoexilio, el enclaustramiento, la contemplación son las consecuencias; 8) la aceptación del paraíso perdido, la literatura como mundo sustitutorio de la realidad huida y la muerte considerada como reciclamiento de otra vida, son los resultados; 9) el autocontemplativismo y la contemplación de "lo otro", que no existe más que cuando entra en el ámbito de su mirada, conforman su identidad.

El ocio es una consecuencia del desahucio interior, precisado de una liberación mediante la escritura, a través de la cual el ocio se convierte en la única tarea y también en la premisa reflexiva de que la primavera juvenil es el único edén y la vejez un acabamiento de la vida al tiempo que una preparación para otra existencia. La misteriosa presencia de lo irreal fascinador deviene las transformaciones a que la vida, como meta-física, está sujeta. Porque la vida se muere: la juventud es un tránsito y una belleza que hay que renovar; por eso la vejez, más que una senilidad, es la antesala de la palingenesia, y la muerte su bautismo. La muerte es *"esa sombra / de un mortal ya dichoso"* (La fidelidad, VI). El amor inicial a la vida —abortado— germina el *"Amor, amor, amor, amor, amor"* (Anacreonte o el enamorado) y concluye en el quevedesco *"polvo amoroso, olvido eterno"* (Balada). La aceptación y celebración de la vejez (como plenitud y desciframiento de la identidad) es paralela a la del enciclopedista, cabalista del verbo y creador de universos literarios, Borges el memorioso: "La vejez

(tal es el nombre que los otros le dan) / puede ser el tiempo de nuestra dicha... Pronto sabré quien soy". Y el amor redentor, más poderoso que la muerte, está presente en Salinas: "Por ti creo / en la resurrección, más que en la muerte".

Convaleciente de ilusiones ha sido siempre JGA. El ocio es un descanso del desencanto, y el lujo de la escritura una serenidad en el desasosiego. Al saberse apartado del mundo, decide apartarse de él. Rehuyó el mundanal ruido porque se acomodó, después de la consideración del fraude de la existencia y de la primera fuga en busca del acomodo de la soledad como refugio ante el adverso mundo, a una estabilidad que podía ser perturbada por cualquier seísmo emocional o brisa exterior. Porque cuando escondemos el espejo —los otros— podemos creer que somos como nos sentimos, no como nos reflejamos. Así que el mundo queda para mirarlo, no para que nos mire: de las ideas o pasiones ajenas sólo toma como compañía la de los libros, que se pueden cerrar cuando perturban. Pero esa decisión voluntaria e inconscientemente asumida conlleva la deserción de lo más preciado y que, no obstante, ciegos en la huida del fracaso, despreciamos o abandonamos: la misma vida —cuya negación imposible, o su reverso, se persigue en la página, la partitura, el lienzo—. Esclarecedora es una frase dicha en conversación a J.C. Rovira (Fuentes de la Constancia, Cátedra, p. 28): *"viví sin que nadie me molestara"*. Y en "Crónica General" (I, 183): *"Vivir ha sido para mí recibir sensaciones"*. Igualmente en la Introducción a F.C.: *"Reintegrado a mi tierra, y más que nunca en diálogo silencioso con ella, no con sus hombres..."*. Apartamiento, pasividad. Porque su íntima esencia es la de *"una incierta / vocación de vivir ensimismado / dejando hacer al tiempo"* (Concertar es amor, XLV). Difícil es, así, no caer en el autismo torremarfilista. El mundo no existe en Gil-Albert más que como en la caverna platónica: lo que ocurre fuera no le interesa. Con el tiempo, el inicial egocentrismo defensivo será una egolatría autoestimativa, y el individualismo insolidario una fraternidad intelectualizada. Había partido de una concepción —mejor: percepción— catastrofista inductora de la misantropía: y acaba, huyendo de los hombres por temor a cada uno en concreto, hallando y amando —deseando, necesitando— al hombre como abstracción. Refugiado en su mismidad, atrincherado en su mente, recuerda que será sólo un recuerdo cuando muera; y se acuerda entonces de aquellos que lo recordarán: *"sola está el alma sola en su proceso / de vida y muerte... pero cómo olvidar / lo que es más dulce, acaso, que la vida: / la humana convivencia"* (Lo póstumo).

Su realidad, que percibe como verdad incuestionable, no existe más que en su mente. Su evocación es la de un tiempo ido, no vivido, sino observado; y el presente tampoco lo vive: lo escribe. Para lo mismo acontecer mañana. Ha dedicado su vida a contar su vida no vivida: a no vivirla más que en palabras. (Algo semejante le ocurre a la mayoría de los poetas creadores: pero no sustituyen la vida, sino que la complementan con su verbo). Ha dedicado su vida a contarse para cantarse. Y, como Narciso, ha caído en la página en la que se miraba: no para permanecer levitante, sino devorado por ella. Es el instante en el que la palingenesia se cruza en su camino como salvación, por continuidad,

de la existencia como inmortalidad después de la vida mortal concluyente en la muerte: *"siente la muerte / como una inevitable trascendencia"* (Omnímodo). *"Todo avanza lentamente / hacia trasformaciones infinitas..."* (Las transformaciones): esa continuidad en la disolución, tal materialización de lo que se inmaterializa, la reencarnación de lo que prevalece entre las muertes sucesivas constituye la esperanza: lo que se es y lo que se fluye conjuntados (Parménides y Heráclito hermanados en la moneda —el óbolo— de la existencia) son la clave de la inmortalidad. Es la diversidad de la esencialidad, el estar en el ser (el ser en el estar), lo que fluyendo vario permanece como fluido estático: *"Esta congregación que se disgrega..."* (Las transformaciones).

Porque a pesar del timbre odesco e himnico, la "joie de vivre" de JGA es —o me parece— una sonrisa de las que quedan cuando la alquimia del cerebro acaba su engañoso elixir de la alegría. Lo que realmente hay en esa euforia es una *"mortal ilusión"* (Cincuentenario). Tras la mueca jovial hay un rostro severo que considera rostro la jovialidad y que se engaña cada vez, lentamente, menos. *"Ser un hombre, / un hombre escuetamente aunque vencido"* (El amor propio), *"Esta zona clemente del espacio / donde la enfermedad se llama vida"* (Los átomos): la existencia sentida como tragicidad, con algún *"trastorno de placidez"*, es la exaltación eufórica de quien descansa de un dolor unamuniano más que un júbilo vitalista, un reposo en el tedio más que una cima de la alegría. El tiempo es una melancolía; aunque el instante pueda ser un optimismo. Como Quevedo ("sólo lo fugitivo permanece y dura") *"sabe que sólo vive lo fugaz"* (Omnímodo). Así se entiende sin exasperación que sea un lujo estar ocioso: sereno, olvidada la agonía de estar vivo. Estar ocioso es estar libre para poder mirar: y entonces el contemplativismo es una profesión de fe que tiene como plegaria y exorcismo la escritura. En lo que se refiere a su exaltacionismo vitalista, Gil-Albert se comporta como un galanteador de la naturaleza que coquetea con la grecolatinidad para piropear la mediterraneidad: lejos de ser un activista, como Hernández, es un pasivista. Se comporta con la vida como un amante que, ante la sensualidad de la amada, la requiebra y corteja con palabras sin actos temiendo herir su honestidad, que es lo que la dama quiere evitar precisamente porque la carne no se sacia con piropos sino con el tacto de otra carne. Su actitud me recuerda la anécdota de Neruda en la que cuenta cómo, en medio de la noctambulia y bacanal, García Lorca permanecía ajeno, entre místico y cándido, con los ojos beatíficos y puros.

Apartado del mundo por distintos motivos, desde el alejamiento y la soledad ejercita una misantropía a veces clandestina, a veces manifiesta. *"Cuando veo a los hombres sepultados / unos en sus trabajos y tormentos, / otros en sus riquezas, infelices... / Qué solo el hombre / se siente en esta selva indescifrable / con el nombre pomposo de cultura"* (El pecado original), *"La gran ciudad es selva y sólo selva"* (Panorama), *"La tierra es un ruido, el cielo calla"* (Alegoría). Versos significativos. Esa "selva" es la que le lleva a reivindicar el ocio como sinónimo de fuga de la contaminación social, como un infierno: para buscar el lujo de la autenticidad, un paraíso, en un mundo en el que todos *"fingimos urbanamente al menos"* (Tres cantos, II). El autoostracismo (el

refugio en el rincón horaciano-luisiano) es la consecuencia de la identificación del hombre social como *"un ser ponzoñoso"* (Bíblica). ¿Es el ocio una paz y por eso un lujo? ¿Es ese sosiego el que sintió de niño en los lugares donde nadie le contrincaba la serenidad? ¿Por eso la casa de campo y su homónimo griego, el monasterio, es su nostalgia y su melancolía, su proustiana "recherche"?

Tales consideraciones le inducen a un particular "menosprecio de corte y alabanza de aldea". La corte es la cultura espúrea (la civilización persecutora del dinero); la aldea, la inocencia, la primigenieidad (asible en el enclaustramiento). La aldea sabia, no contaminada en su pureza, es Grecia, el solar infantil, la infancia. En estos tres espacios mentales perdura la inocencia, la genuinidad, como una ociosa inercia que deviene un paraíso, un "lujo" de serenidad y ensoñación. Los cantos del "carretero que cantaba", el "monasterio griego", la casa nostalgiada y elegiada, el arado que el joven cabalgó... son voces que emergen desde ese paraíso perdido. Y Quirón es la utopía inevitable: el conocimiento, la sabiduría. Los pájaros, la siesta bajo el árbol en verano, el gorjeo de la naturaleza, todo es un "beatus illae" mental, un luisismo implícito (que se trasluce, p.e., en "Mi nostalgia". De "Elegía a una casa de campo" dice que es *"mi voz"* (OPC, I, 11); del poema "A un monasterio griego" que es *"mi retrato más feliz"* (OPC, II, 13). Dos lugares señoriales, dos paraísos perdidos, dos cunas: del autor y de nuestra (su) cultura. Escribe en el segundo: *"Volver quiero al lugar donde es posible / mecerse en el ascético deleite / de la hermosura; allí quiero entonarte / mundo de mi pasión, como una siesta / que he de dormir en pleno mediodía"*. La siesta, tantas veces presente en su poesía, es sentida como un sueño, un dormitar relajante; el sueño como un olvido o paréntesis de esta vida. ("Olvido manso" dijo Quevedo del sueño; pero también: "a más honroso / sueño entregó los ojos, no la mente").

Del lujo así considerado surgen los aciertos, los errores: el ansia de crear y la —en mi opinión— contumaz estética. La creación es un lujo paradójico: el ocio del esfuerzo. La lectura, la meditación, la contemplación desembocan en la escritura, que es refugio, trinchera y panacea —también exorcismo, porque evoca la pureza de lo que aconteció— frente a la "tregua pavorosa" de la existencia: *"Sólo el hombre sentado ante su mesa / con sus libros abiertos y el lucero / brillándole a través de su ventana / parece dominar con su sonrisa / la tregua pavorosa"* (Omnímodo).

Como digo, estar ocioso es estar libre de sufrimiento o tedio (Meléndez, Valdés: "Doquiera vuelvo los nublados ojos / nada miro, nada hallo que que me cause / sino agudo dolor o tedio amargo"; Bécquer: "Hoy como ayer, mañana como hoy...) para poder mirar: y entonces "contemplar" equilibra la vocación vitalista: el pájaro que canta, el arriero nostalgiador, el *"pétalo encendido"* sobre el libro... significan vidas vívidas con las que olvidar o iluminar la propia vida gris desencantada. El luisismo horaciano y el pindárico himno son lógicos entonces. Y se entiende que el oxímoron o la paradoja sean frecuentes: *"Brota de la fuente / de los placeres... un algo amargo"* (La ilustre pobreza), "estar enfermo es dulce" (Nocturno nº 1), *"lamento gozoso"* (Y sin embargo), "una maravillosa pena oscura" (A un carretero que cantaba), *"vivir es*

más dulce que las mieles más amargas" (El paso permanente), *"sentimos cuerpo, / leve y larga caricia dolorosa"* (Sensación de siesta), *"y de ese gozo / sube a mi faz con débiles destellos / una espléndida sombra de tristeza"* (Canto a la felicidad). Y se acepta el homenaje admirativo por quienes lucharon contra el destino adverso, la náusea sartriana o la abulia existencial, aquellos que encontraron placer entre el dolor mediante la escritura o el arte: Proust, Cervantes, Unamuno, Chopin, Mozart... Muchos poemas se apoyan en la evocación de sujetos heridos (condecorados) de melancolismo: *"Una sonrisa / pon en tu labio triste y oye el golpe / de su júbilo herirnos las entrañas / ¿Se puede ser más dulce que esa muerte?"* (El corazón de Chopin): con lo cual el sentimiento evocado se trasiega a la evocación que es el poema (y aquí una causa del culturalismo; otra: la apoyatura referencial en la literatura ajena como embarazo y parto del texto propio). Porque existe la *"melancolía estimulante, ornato de su especie"* (Lo que cambia).

Los poemas de JGA no suelen exponer emociones directamente, sino a través de una anécdota: es un narrador sin historia que contar o un poeta cuyos sentimientos quieren mostrar la historia de la que nacen. Ese contar sin cuento, ese deambular desde la introspección, es lo que facilita al lector de la alta poesía la lectura, porque encuentra un apoyo concreto en la abstracción que es todo lirismo. La música de la lírica nace de la melodía interior, de la idea fluyente que no emerge como filosofía, sino como vibrante chispa. Porque la poesía es la conclusión de una filosofía liberada del silogismo. No obstante, la poesía gilalbértica se detiene demasiado a menudo en retóricas plúmbeas, organiza meandros expresivos, se vetusta en un léxico anodino, se quebranta en hipérbatos tortuosos, en melismas afónicos, en enclitismos viejos.

Conceptualmente, es una poesía de la confidencia, de la experiencia íntima, que es tanto como decir lectora —pero lectólatra—, porque ésta determina la rememoración y expresión de aquélla. El poeta cerca con su verbo un episodio de su mente y lo expone ante sí y, por ello, al lector. En este sentido es una poesía —de intención— moderna porque conecta con la de siempre. Estilísticamente, es la experiencia libresca en su acepción verbal —la versolatría, la rapsodofagia— la que acosa la pluma y le dicta un lenguaje demasiado cercano a otros instantes literarios del pasado como para no parecer decadentista. La dicción parece surgida de otro tiempo, un frankenstein hecho con retazos modernistas, románticos, neoclásicos. Decadentismo que a veces se asume o se identifica involuntariamente con la vetustez. Tiene Gil-Albert el ojo prustiano, la boca neoclásica.

Aunque hay muchos ejes conceptuales (amor, nostalgia, exilio, belleza, ensimismamiento...) el tema principal de su poesía es la mirada sobre sí mismo y su escritura, de uno a través de la otra y al revés; es decir: su vida es una poética de la pasividad y la observación, y su poética literaria es una vida con la que pretende justificar, suplantar o sustituir la primera. Otea, observa el escaso movimiento de su vida y el anclaje de su pluma, y contempla, se autocontempla: de ahí el contemplativismo (muchas veces un musarañasismo) como inductor o primer motor inmóvil, tan cercano y lejano al de

Unamuno, porque no es crítico, rebelde, revelador, creador, sino conformista. Ha vivido el tiempo suficiente para revivirse y escribirse como poética "a posteriori", aunque la fuese derramando "in medias res", nunca "a priori".

El paso de JGA, como tantos otros, de la lectura a la escritura lo expone bien Cadalso (quien, humildemente, llamó a sus "obrecillas" "Ocios"): "Por remedio a mi tristeza / de Ovidio y Garcilaso la terneza / leí mil veces... Huyendo de los hombres y su trato / cuántas horas pasé con los sentidos / en tan sabrosos metros embebidos / Mi tristeza en consuelo convertía / y mis males yo mismo celebraba / por la delicia que en su cura hallaba... Así los tristes versos que leía / templaban mi fatal melancolía".

¿Por qué lo que otro dice nos consuela?, escribe en "El cajista de imprenta". Porque la escritura puede ser —es— una solidaridad íntima. Y, tal vez, en ello encuentra una justificación para su ociosa escritura: *"Un ser puede / con sólo abrir sus labios encantados, / hacer brotar de sí la dicha ajena"* (Canto a la felicidad). No obstante JGA, puesto a decir, olvida que (Cándido María Trigueros): "todo lo que es exceso es pernicioso".

II. La estética —sin ética poética— de JGA

Quizá ningún poema tan representativo del credo estético de Juan Gil-Albert como el largo texto titulado "La siesta". Usual es en JGA la exaltación del ocio como un lujo desde el que crear. A pesar de lo dicho más arriba, yo no sé si tal tesis es más un postulado justificatorio que una verdad (también pudiera ser que haya fingido en su vida que el ocio de su obra es la obra —el esfuerzo, el trabajo— de su vida). Ahora quiero recordarlo sólo como uno de los textos que más claramente me parecen nacidos de ese ocio en el que el musarañasismo encomendó a su autor la escritura de un poema extraño en este tiempo por su contextura y característico —lógico—, por compulsivo, en su autor.

Son muchos los autores que han intentado crear poemas abarcadores del mundo en su variedad, diversidad y unidad —también su contingencia—. Hesiodo, Ovidio, Lucrecio, con "Los trabajos y los días", "Metamorfosis" y "Sobre la naturaleza", se inscribieron en la historia de la poesía. Las visiones de El Bosco y la Sixtina de Miguel Ángel hicieron lo propio en la pintura. Y La Tretralogía de Wagner supone el mayor logro musical.

Tras esos hitos artísticos, otros muchos autores han querido condensar el mundo en un poema: las "Soledades" de Góngora, "Una jugada de dados" de Mallarmé, "El cementerio marino" de Valery..., son algunos ejemplos líricos. Como rasgo común, no imprescindible, tienen tales pretensiones poéticas la extensión verbal y la intención globalizadora. Y poemas extensos y de alcurnia, no todos con esa mirada, dejaron Lope ("El Isidro"), Goethe ("Fausto"), Hugo ("La leyenda de los siglos"), Huidobro ("Altazor"), Unamuno ("Teresa"), Salinas ("El contemplado"), J.R.J. ("Espacio"), Neruda ("Canto General"), Paz ("Piedra de sol")... por no citar a Homero, a Horacio, a Virgilio, Dante, Milton... Y sin detenerme en las gestas medievales ni en los Ercillas españoles y extranjeros.

Los poemas comprendedores del mundo, como digo, suelen ser largos; pero algunos lo son sólo en el talle, al confundir sus autores el gran poema con el poema grande. Es el caso catastrófico de Campoamor y Núñez de Arce (de quien algo queda en Gil-Albert: véase el moralismo didactizante de "La duda", p.e.). Incluso Espronceda, en mi opinión, erró con "El diablo mundo", recordado porque contiene el "Canto a Teresa". Y apurando la imprescindibilidad, tampoco Quevedo perdería nada si hubiese roto su "Poema heroico a Cristo resucitado".

Con este bagaje y otras muchas alforjas, emprende Gil-Albert la escritura de "La siesta", incluido en el tercero de los volúmenes de la Obra Poética Completa. Tal vez no sea casual que coincida en el tiempo con el mencionado texto de Neruda y el de Rosales ("La casa encendida"): tal vez el recién devuelto a España quiso mostrar su valía en álgidas empresas. En otros textos alude a ese sopor que alucina la mente y encasquilla la pluma. "La siesta" fue calificado por el propio autor de "ensayo de epopeya" y contiene muchas de las virtudes defectuosas (otros dirán defectos virtuosos) de Gil-Albert. Es el tipo de poema que muestra la estatura del deseo poético y las fuerzas de quien se ejercita en su ejecución. Los títulos citados anteriormente ejemplifican los logros y fracasos de empresas semejantes. El proyecto de JGA se adivina cosmovisionario y concluye pretencioso. En él ensaya una trayectoria del pensamiento con singladuras y escalas por algunos momentos estelares de la humanidad. El recorrido es como el de los viajes programados a mil piastras el minuto: se circula por muchos lugares y no se ve ninguno; lo que importa es hacer kilómetros —o versos—. El Hombre, en el autobús de la facundia métrica, tras contemplar, pasa, sin ver, por Persia, India, Grecia, Roma, Provenza... aquellos espacios temporales que configuran la idolatría cultural del autor, quien no puede evitar su tendencia al filosofismo. He aquí un ejemplo de la densidad de su pensamiento: "*...cosa curiosa / es que cuando los lazos de la sangre / se relajan y el hombre va a ser libre / de aquella sujeción, en otra parte / busca nueva tutela y nuevas bridas / que lo conduzcan tal si como niño / un terror instintivo lo indujera / a guarecerse...*" ("La siesta" - El sol). Trascendentalizar lo obvio, rasgo distintivo de la musa gilalbértica, tendría interés si la nobleza de la expresión se lo otorgara. Pero, en general, Gil-Albert se empecina en una escritura aprendida solamente en la lectura, olvidando que los libros, incluso los mejores, son hablas pasadas que pueden ser caducas como materia desde la que engendrar: y ensarta sus comodines y muletillas —las ruinas que otrora fueron pompa y circunstancia— por doquier. El arado del endecasílabo traza su surco, pero no para sembrar, sino para estragar sintaxis, léxico, conceptos y demás contertulios poemoides. Él mismo escribe: "*el Espíritu escapa a quien presume / de apresar lo mejor*" ("La siesta" - Roma).

A pesar de ser un poema no improvisado (Gil-Albert siempre presumió de espontaneidad y faciloneidad), porque no proviene de una inspiración sin planificación (más de dos mil versos), adolece de los descuidos, desdenes o desaires unamunianos, pero sin ser Unamuno (Unamuno quería ser recordado como poeta y despreció la forma de la poesía, con lo cual no la apreciaba totalmente, porque en poesía —en arte— no hay

metonimia entre fondo y forma). Es éste uno de los pocos poemas, quizá el único, que confiesa haber escrito con premeditación (y por los resultados, con alevosía), aunque se coloque a sí mismo en cuarentena: *"me impuse acometer la empresa al correr de la pluma y sin correcciones... téngase ello presente"* (OPC, III, 185). ¿Por qué afirmar displicencia o neglicencia (no sé por qué habría de admitirse como disculpa) sobre un poema si ya se autoafirmó como peculiaridad de toda una obra? O no cree lo que dice o descree de lo que crea el lector. O este poemazo no es un "improntu" inesperado o los otros tampoco son tan "improntus". Pero el valor de una obra no radica en cómo se logró. Lo efímero de la inspiración o la musa trabajada sólo son caminos que para nada ensalzan o menoscaban la meta. "La siesta" es emblemático de los laureles a que se ha acogido Gil-Albert a lo largo de su obra. Por su carácter de intocado o virginal, sirve para conocer, si alguna duda hubiera, el íntimo talante de su autor, el arcaísmo estético que es la poética gilalbertiana, al margen de que con ella o a pesar de ella consiga algún buen poema. De la lírica noble sólo se impone *"el rigor del endecasílabo"* (OPC, III, 185), casi único sendero de su verbo; pero entendiéndolo sólo como en la afirmación de Núñez de Arce: "suprimir el ritmo, el metro y la rima sería tanto como matar a traición la poesía".

No obstante, como a Miguel Hernández la guerra le exigió salir de sí y de su lectolatría áurea, al ser "La siesta" un poema expositivo-narrativo de ideas y no de emociones, hace que su autor abandone las bagatelas del alma y la expresión ebúrnea de las mismas... "La siesta" sirve de catalizador y sus mejores poemas posteriores son consecuencia de la limpieza de parásitos retóricos que en ella se incineran. La voz de los improntus y homenajes, ya experimentada en algunas de las "ilusiones", se configura y define aquí. JGA aprende a silenciar lo efímero, lo suprefluo, lo versolarístico.

En las últimas décadas otros han intentado la aventura del poemazo con mala o peor fortuna. A. García Calvo y J.A. Alegre Cudós ensayan cierta disentería verbal, y la consiguen, con "Sermón de ser y no ser" y "El canto del siglo". Antonio Colinas ensarta unos buenos fragmentos con "Sepulcro en Tarquinia". L. Mª Panero se infanticidó en "El canto del llanero solitario". Más pretencioso en todos los sentidos es el "Cantico cósmico" de Ernesto Cardenal, encrucijada, enredo y ambición... Qué diferente su actitud de la de ese gran tachador de lo improvisado que fue Ezra Pound, autor de "Los Cantos" y cuya mejor obra, el poeta Eliot, produjo, después de que aquél le tachase la mitad de sus versos, ese otro gran poema excelso que es "La tierra baldía".

III. Una poemática desde JGA

Todo autor es una búsqueda del hito expresivo cuyo hallazgo consigue a veces en unos pocos textos de interés o importancia; el resto son esbozos preparatorios o cenizas del fuego hallado. Gil-Albert escribe en la madurez de su vida algunos poemas liberados de sus pertinacias literaturescas y de su filosofismo. Algún "homenaje" dignifica sus errores —lo que yo considero errores—.

Si su poesía se redujera a la antología *Fuentes de la constancia*, podría espigarse algún poema entre los de un manierista perdidizo. Lástima que las voces de quienes gritaban a su favor le hicieran creer que era algo más que un eco. Así, la poesía de Gil-Albert, hasta que los últimos años la depuran, parece un reneoclasicismo empedrado con posromanticistas modernismos. Su estilo es más un amaneramiento como su presencia en las fotografías es más una "ausencia", una pose; nunca mira a la cámara: se exhibe para que la cámara lo mire. Pues así es su escritura. Es un voyeur porque es un exhibicionista. Un narcisista que se da en verso (y en prosa) lo que se niega en vida.

Mucho tiene de la voz epistolar del XVIII: léanse "Mi paseo solitario en primavera" (Cienfuegos) o "A Jovino: El melancólico" (Meléndez Valdés)... y obsérvense los semantemas y estilemas remorosos. Su anclaje en un pasado sin presente que lo futurice lo declara, con la intención contraria, en esta frase: *"Siracusa tiene para mí una dosis de evocación infinitamente superior a Nueva York"* (OPC, II, 321). Y refiriéndose a "Los mitos": *"Ay quién pudiera / con su soplo alentar tales prodigios / y devolver la vida con su canto"*, quedando, tras una reflexión nostálgica y ante la imposibilidad del deseo, convertido en *"criatura inconsolable"*. Es esa inconsolabilidad la que lo encarcela en un mundo ausente del mundo, en una página ya escrita que se obstina en volver a escribir. Y sabe o intuye que su alimento es el engaño consolador, lo dice en "Las mentiras": *"No puedo sino amaros / (...) porque ¿de qué otra cosa podría vivir?"*.

Teniendo lo anterior como premisa, su práctica, la poética estética, a mi juicio, resulta un arcaísmo. JGA ingresa, no aporta. Degenera, no genera. Anquilosa. El molino de su mente es rumiante, no creador. De las lecturas ha aprendido la "imitatio", no la "creatio". Es verbófago, no verbífugo. Desde la catapulta de su erudición no transgrede el nivel de la paráfrasis para crear su propio mundo de palabras, el universo lírico que transforma al juglar en autor.

¿Cuáles son los prefijos semánticos de su decadentismo? Primeramente la aceptación de que la poesía es un don divino, una donación desde la divinidad: como consecuencia, lo dictado por la musa es poco menos que sagrado y, por ello, intocable: de ahí la renuencia a la reescritura, la anuencia a lo inspirado como forma definitiva: la escritura es un acto de revelación y de inalterabilidad: porque ¿quién es el hombre para modificar lo divino? La asunción de lo improvisado es la lógica concepción de que el acto creativo es una inspiración: *""Ese momento es puro, es verdadero, es sagrado"* (OPC, II, 318), *"El arma más galana / de la conciencia, un don: la poesía"* ("La siesta" - Provenza). *"Un poema es un todo cerrado que nos prohíbe el modificar una sola palabra de su rastro... Pues que no se trata de perfeccionarlo, sino de respetar su vivencia de trozo inesperado..."* (OPC, III, 23). Tal filosofía poética, nacida de una forma de vida, afecta a la propia vida: justifica la existencia contemplativa, la pasividad dedicada a la meditación y a la espera de la inspiración: *"El poeta tiene vida, no suele tener anécdota. Por un Byron, cuántos Leopardis"* (OPC, II, 318).

¿Qué pensar de quien tiene a gala decir que *"no ha sido sustituido un solo vocablo"* (OPC, III, 185) sino que es, más que poeta, un vate, un poseso de los dioses y sus

musas? Tan nombrador de la música y no entendió que los improntus de Chopin y Schubert o las miniaturas de Schumann no son arrebatos, sino contención arrebatada. Sólo circunstancias extraliterarias, en mi opininón, muy diversas a las tópicas, pero típicas de un tiempo de confusión en el que la excepción, mala o buena, se convierte en regla para mal del bien que suplanta, han encumbrado su nombre a un efímero olimpo.

Casi toda la escritura musical de Ravel pertenece al acervo cultural, cuando menos, del siglo XX; no obstante, el músico se lamenta de lo mismo que se vanagloria Gil-Albert: "He fracasado en mi vida... no estoy entre los grandes... he escrito relativamente poco... y lo que he creado me costó una enorme dificultad...". No es este lamento una virtud en la poética gilalbértica. Sus logros me decido a calificarlos con estas palabras de Debussy (distanciando las salvas autorrecriminatorias): "Por cada compás que escribo con cierta soltura, hay otros veinte que se ahogan bajo el peso de una tradición única, cuya influencia hipócrita y perezosa advierto". Aunque Gil-Albert no se recrimina, sino que se refocila en esa tradición. Y la cifra en la que naufragan sus aciertos es mucho mayor. Coqueteos del alma son muchos de sus poemas. Parte de una concepción formalista de la poesía que le lleva a verter conceptos prosiformes en poemoides que son más tiradas de versos que poemas, oncesilabismo más que endecasílabos, emociones rituales más que sentimientos, filosofismas más que pensamientos. De la excelsitud de Fray Luis sólo tiene que sus obras sí parecen "obrecillas", y no caídas de las manos por descuido, sino con perpetración. Comparte con Unamuno que "todo se justifica, hasta el ripio". Él, tan ceremonioso, no es capaz de apreciar o practicar el buril poemático, la estrategia de la belleza hecha verso imprescindible y esencializado.

Aceptar su poética es asumir una convención sobre otra: que la poesía es una huida de la naturaleza verbal. Ha creído que, como el tiempo es heraclitiano, hay que decir con palabras ya dichas. Ha sustituido sensitividad por sensibilidad para plasmarla. Ha considerado que es lo mismo eternizar lo fugaz que temporalizar lo efímero. Gil-Albert se comporta como un pequeño filósofo del siglo XVIII que, admirado por las formas compactas de la lírica clásica, se empeña en imitarlas pero sólo las plagia. Parte de la premisa de que escribe poesía para no poetizar su prosa. Pero de la poesía escoge lo más externo, el verso. Y de éste el más excelso, el endecasílabo. Y de él sólo las once sílabas. Y no escribe una sílaba tras otra para poetizar, sino para prosificar en cómputo, para seguir contándose. Porque nunca la anécdota emocional, el eslabón anímico (su desvivida vida), aunque a veces se diluya, desaparece ("Alguien me dijo un día, era en verano..." —La ambición—; *"Una vez siendo niño, era el verano..."* —Lamento de un joven arador—). JGA es, una y otra vez, su único tema: pero no como Montaigne cuando afirma "yo soy la única materia de mi obra" y se toma a sí mismo como experiencia para deducir postulados universales; porque Gil-Albert, en tal sentido, es bastante superfluo. No ha sabido —o querido saber— que lo que importa es cómo se dice, que se convierte en qué se ha dicho: que el matiz de lo esencial es otra esencia y que repetir a los demás es usurpar el tiempo del lector al estorbarle leer lo

originario, lo genuino. Que las palabras de otro son ajenas por mucho que se reciten como propias. Que el tiempo se repite, pero que el hombre no puede permitirse ese lujo a menos que haga ociosa su tarea como testimonio temporal. Que lo importante no es decir cosas definitivas (la mente progresa y crea mundos indefinidos), sino decirlas definitivamente. Lo que importa es tallar la locución precisa: lo que queda es el hito expresivo.

Necesaria es (superfluo resulta) la lectura de "A la poesía" para entender los arbotantes teóricos y prácticos de su estética o poética: la poesía y el poeta son vistos como un mester ingenuo y una melifluidad. La melosidad de sus conceptos es adúltera de la autenticidad y un vástago de la artificiosidad; hay versos, a veces, anómalos de ritmo, encabalgamientos continuos como fluencia del discurso, recurrencia a la exclamación e interrogación para generar el texto, hipérbatos ritmantes y anacrónicos, nexos comparativos como abalorio y proliferio textual que actúan de comodines y como descansillos en el fluir de la idea o la anécdota mientras se regresa del anacoluto (crispante resulta la andadura gangrenosa del "que" en la frase inicial, de 26 versos, de "A las páginas manuscritas de Proust"), usurpación de otros autores, decadentismo léxico y sintáctico, métrica obtusa, discursivismo verborreico y digresivo, metafísica de la obviedad, moralidad didascálica, enclitismo obstinado, ripios conceptuales, epítetos inútiles (para nada recuerda que Huidobro ya dijo que "el adjetivo, cuando no da vida, mata")... El inicio de "El nacimiento del poeta" es toda una declaración de principios: *"Cual ósculo de fuego, así los padres / del poeta enlazados como amantes / reciben ese rayo vengativo / de la divinidad"*. Arcaísmo verbal y divinización conceptual. *"Sagrado es el poeta / y sagrada su boca"*, insiste en "El oráculo". Paradójicamente, y como he dicho más arriba, esa porfiada sinrazón justifica su intención de buena voluntad: *"Un ser puede / con sólo abrir sus labios encantados, / hacer brotar de sí la dicha ajena"* ("Canto a la felicidad").

El descuido, la dejadez o la incapacidad (la contumacia, incluso: "fauce", "andaste" - "Al Cristo") se deben, quizá, a que escribe más un diario sentimental en verso que libros de poemas. Y a la poemática métrica del endecasílabo y cierra España. El peligro del verso en un mal poeta o versolari es que el acento rítmico reclama la palabra que cumpla con su música: y a menudo el sonido melódico suplanta la semántica precisa: de ahí los meandros y arrabales del concepto. Sobre todo en los primeros sonetos, el lector avanza asido a la sensación de una múltiple errata sofismática. A veces los versos fluyen sin esfuerzo, pero sin autocrítica. Vienen a la página desde un canon forzado por la ripioclasicidad y, por asumido, el forzamiento amanerado parece naturalidad, cuando sólo es espontaneidad. Ese espontaneísmo es la asunción de un manierismo. Al identificarse o ecuacionarse estética con espontaneidad, el amaneramiento se percibe como naturalidad. Y entonces se repudia la reescritura pulimentadora. Es la atávica dicotomía inspiración-recreación: la escritura como hálito superior incuestionable o como reescritura pulimentatoria. Nacen, como digo, los versos sin esfuerzo; pero también sin que el autor se esfuerce por evitar la facilidad. Y lo que queda

no es un concepto troquelado o una emoción biselada en la métrica, sino una expresión versal ausente de conceptos y de lírica. (Más de una vez ha recordado JGA —incluso en el espacio emitido por TVE con el título de "Crónica general"— con orgullo su "cargo" de recitador en tiempos escolares. Y la persistencia o el eco de la recitación, que exige una fluencia continua del ritmo verbal, aunque no haya fluidez musical ni conceptual, no me parece ajena, como causa, a la construcción del verso y el poema).

¿Qué puede concluirse de quien considera poesía este aspaviento: *"como una misteriosa materia anonadadora"* (Los viajeros), sino que la materia nadadora del ano es una fétida orondez? ¿Qué pensar de este ejemplo de su numen? Este vocablo no es casual en su léxico: Gil-Albert mantiene una actitud de asombro ante la vida que es más una ingenuidad, literaria tal vez. El asombro ante lo obvio impide crear porque la obviedad implica un lugar común que ciega para vislumbrar la originalidad. La existencia es para él la posibilidad continua de una eclosión misteriosa, jubilosa, versificosa: de ahí la constante presencia de palabras como "arcano", "misterio" (*"secreto terrible"* —A un carretero que cantaba—, *"secreto pacto amenazante"* —Los valses a bordo—, "secreto irresistible" —A las páginas...—), la contumaz indefinición de sus expresiones (*"en no se sabe qué divino aliento"* —Las estrellas—, *"promesa de no se sabe qué"* —Oda—, *"no sé qué deliciosos abandonos de voluntad"* —Sensación de siesta—, *"a no sé qué dulces juegos"*, *"no sé qué adversidad"* —La siesta—), el inconcreto *"algún"* (*"la vida de algún ser"* —Himno a las nubes— *"algún anciano adusto"* —Los pastores—), compulsivos desde Yepes (*"un no sé qué que quedan balbuciendo"*), y la retahíla de versos computados como comparaciones (*"cual..."*, *"como..."*) panaceas de lo indefinible, lo intangible: soslayando precisamente lo inefable, que es la identidad de la poesía, y que actúan como nexos proliferadores de texto. En el colmo de su asombro ante la perfecta primavera de la vida y su hímnico estro, llega a decir de "Las granadas" que *"no se sabe qué vinieron a hacer sobre la tierra"*; y de "Los naranjos" que *"cómo tales glorias existen"*. Con razón, cuando estaba en "La higuera", afirma: *"mis alas son las palabras / y sin ellas caigo desvanecido en un torpe sueño"*. Es tal lectólatra y verbólatra del pasado que su autismo arcaizón le impide ver los ridiculieznos: *"surgías toda tú / cual un árbol silenciosa"* (Himno a al vida), dice emulando, sin pretensión emulatriz, el poemilla burlesco: "Qué bella está Rosalía / toda vestida de blanco, / toda sentada en un banco, / toda llena de melanco / lía". Tal vez la más estridente de sus rémoras sea la de los inefables, impolutos, modernos y pordoquierentes *"cual"*, *"foscos"*, *"gracia"*, el enojoso enclitismo y la caprichuda diéresis: la lengua utilizada como fue escrita y leída, al margen de como se habla (curioso que otro clasicista actual, Antonio Colinas, utilice igualmente la diéresis —y con la misma fijación por *"violetas"*—).

Sé que la literatura es una invención sobre la vida de alguien que no sabe vivirla y la crea sobre la espúrea realidad de la palabra. Pero admitido el fingimiento primigenio como parte de la propia impotencia de estar vivo y sin vida que vivir más que la ansiada, mentir con la palabra, vivir la vida de otros, robarles su creación de una existencia

como si fuese un juego y no una vida, me parece un delito, el mayor crimen lírico. Por eso, y considerando que autor es el que crea y no quien se recrea, la única definición de Gil-Albert, su identidad estéril en la poesía y para la poesía, es la del impostor. Cuantas veces he vuelto a su poesía para desterrar el rechazo que me provoca, he fracasado en mi deseo de aceptar la impostación que me parece su escritura. No he conseguido tras ninguna lectura descreer de que es un impostor tan investido de impostura que ésta es su piel, su verdad (Cuando un hombre se cree posesor de la verdad ninguna otra mentira puede disuadirle de su engaño: y tal vez eso le ocurrió o me ocurre). Ya no es la impostación de la literatura sino, al menos en su obra poética, de la misma literaturización. Desde el engolamiento inicial de los sonetos hasta el inicio de nudismo final en los "Impromptus". (Quevedo: "yo no escribo con plumajes, sino con pluma"). En el soneto II de "Concertar es amor" dice de los poetas que son *"gentiles embusteros"*. Y la definición le cuadra. (Pero no porque el poeta sea un "fingidor" desde los trovadores).

Lo único que ha interesado a Gil-Albert —con todos los derechos del mundo, claro está— es la belleza: encontrarla dentro de sí mismo, en lo que fue o pudo haber sido. Quirón, Juan Apolo Español, Griego o Universal, no simplemente Juan. Pero una belleza literaria, apolínea, de museo, que poco tiene que ver con la verdad como identidad del ser humano. (Pretende hacer belleza literaria cuanto le rodea o necesita rodearse de objetos literarios para sentirse acompañado: de ahí excelsitudes líricas como el soneto a "El resfriado"). Por eso la rememoración (no la historización) es su atributo. Y por eso su lectura aleja al lector que observa esa impostación. En su fuero interior, nada debiera haberle distraído de esa búsqueda del ocio aristocrático en donde el lujo de no hacer se convierte en tarea de hacerse uno a sí mismo. Y, aunque parezca una blasfemia contra la honradez del pensamiento, y demasiado simplista, parece incluso que la guerra civil le molestó en tanto que le obstaculizaba el cultivo de lo bello (de García Lorca dice, en el segundo de los "Dos sonetos" que le dedica, que lo mataron *"Los hombres que repudian la belleza"*). Eso y no otra cosa se desprende de "Y la belleza sin embargo", y ése es su íntimo candente horror cuando afirma que *"no puede ser, cuando se oyen desgarrarse las sombras, / que la belleza exista seduciéndome"*. Su infortunio consiste en que el mundo sufriente existe, privándole con ello de gozarse a sí mismo en la plenitud de serse en éxtasis y en Juan: *"yo te conozco, extraño mundo; / tu horror y tu delicia en el recuerdo / no me dejan gozar en mis alturas / el reposo anhelado"* (A mis manos). Mucho debió de esforzarse para condenar el oficio del vate: *"¿A qué error lamentable te abandonas, poeta, / y a qué olvido obedecen tus acentos extraños"* (La hija de Demeter). Se culpa, tal vez, de tal inclinación esteticista en momentos en los que el único lujo era seguir viviendo. Y, tal vez igualmente, se toma la escritura de una poesía "comprometida" como una terapia literaria a fin de que no se politizara su prosa como tampoco quiso que se poetizara. Por eso y porque escribir así en aquel instante era un tributo de todo intelectual que se preciase. No es gratuito lo que digo, lo dice él mismo: *"En un mundo adverso, el arte sustituye para algunos con*

creces la pasión de la vida"; y también: *"Olvidar que todos somos, en cuanto a lo social, poetas de transición, es olvidar demasiado"*. Y tiene razón. Pero lo malo es que su poesía nunca llegó, tampoco, a poetizarse de nobleza lírica. Y los momentos poéticos que le arranca a su musa, ciertamente los menoscaba, como lectura, el omnipresente narcisismo. En aquel trance los poetas fueron sociales porque eran intelectuales, lo que demuestra una vez más, contra el desprecio de quienes la detestan porque buscan el poder, que la cultura es la llave que abre los espacios para la libertad. Todos los poetas abandonaron sus estéticas para sumarse, mal que bien, a la ética de la libertad y la cultura. Defendieron más la razón que la exaltación, una actitud humanística más que política. Antepusieron la razón humana a la razón poética. De ahí el tono sereno de la Ponencia Colectiva del II Congreso, firmada por autores de tan diversas "facciones"estéticas.

Todo autor es una búsqueda de sí mismo a través de los otros, primero, y de los propios senderos que aún no son caminos, después: de los libros ajenos y de sí mismo como probable libro. Hay quien se encuentra y quien se pierde en las bifurcaciones y las tentativas, sisifeando por la empinada senda hacia uno mismo. Bueno es deambular para encontrarse y malo es reincidir si nos perdemos. Debussy, que tanto halló y tanto dudó entre sus creaciones porque buscaba descubrir, repitió que "es un completo fracaso repetirse uno mismo". Ojalá Gil-Albert hubiese amado ardientemente al músico francés. Porque su pluma es una caja de Pandora de la que escapan demasiados afluentes de la esencia y pocos ríos.

Y vuelvo al principio y recapitulo: ya que he citado a Debussy, retomo su palabra: "He de deciros que lo que aumenta dentro de mí cada día no es la genialidad, sino la incertidumbre y la ociosidad".

Quizá no exagero si digo que leyendo a Gil-Albert se tiene la impresión de estar oyendo una voz fantasmal: una escritura vagabunda del pasado, errante en el presente y desnortada de futuro. Sólo algunos poemas consiguen liberarse de los parasitismos remorosos y decir con un habla próximo a la auténtica clasicidad. Lo repito: considerando que autor es el que crea y no el que se recrea, resulta exasperante tal pertinacia. Todo artista debería saber que la única palingenesia segura es la del arte.

Hay autores sin los cuales es difícil que la tradición se renueve y progrese. Gil-Albert no es uno de ellos. Pero yo sólo soy un lector. Y leo en "A un monasterio griego": *"vetustas / ramas de cenicientos esplendores"*.

MIGUEL HERNÁNDEZ: EL NOMBRE DEL AMOR

"Sólo una vez se ama; y es al hijo".

Consustancial es al hombre la búsqueda y hallazgo del rincón de la mente donde levita la paz que el mito del edén ha despertado en la conciencia universal. Ese lugar interior lo llaman unos dios y otros lo llaman diosa, todos amor, ausencia de dolor. En esa zona erótica caben tanto la sublimación del trovador como la divinización del asceta. Iguales desasosiegos del júbilo gozoso encarnan los éxtasis del corazón, presuntos en el *"muero porque no muero"* (Teresa de Cepeda, Juan de Yepes), la *"muerte que das vida"* (Luis de León) o la *"blanda muerte"* de Celestina: todos son túneles que desembocan o trasiegan el *"Amor dulce"* melibeico: más lejos, pero igualmente cerca en el concepto, Shakespeare, por boca de Romeo, afirma la esencial contradicción del amor: *"hiel que endulza y almíbar que amarga"* (Acto I, 1ª). Nada sorprende que el amor "divino" sea sentido con la misma desazón que el "humano", porque son jánicos latidos de un mismo corazón. La diferencia entre el amor "profano" y el "divino" estriba en que el primero puede saciarse en el ser amado, la otra persona semejante a quien ama, y en el segundo el amante se esquizofreniza en la proyección de sí mismo sin identidad tangible. Esa creación del hombre utópico provoca la paranoia de un Tú supremo que alcanza su frenesí en el misticismo y el trovadorismo.

El Amor como perpetuación

Parece indudable que el interiorismo lírico de los años de cárcel de Hernández está determinado, además de por la nerudización del petrarquismo, por su tangencia con la mística. Aherrojado en la ausencia, empujado hacia dentro de sí mismo, Hernández otea los paisajes mentales, diluye los objetos, disuelve en sentimientos la libertad que ansía el cuerpo, desmaterializa la materia carnal hasta una esencia próxima a la mística para integrar de nuevo ese viaje interior en el cuerpo soñado, arrebatado. Enjaulado el animal erótico que fue Miguel Hernández, sentiría en aquella soledad

la *"mordedura de una punta de seno duro y largo"* y la *"picuda y deslumbrante pena"* (*El rayo que no cesa*, 4) de su ausencia. La lava sensual precisa derramarse: y Hernández proyecta la concupiscencia del acto sexual al hecho paternal, fructificando la energía amorosa en la materia grávida de la esposa y el hijo. El interiorismo hernandiano es una introspección amorosa, un "misticismo" sin divinización. El proceso es como la "ascesis": el vacío interior de quien todo lo ha perdido (*"Ausencia en todo siento, / ausencia, ausencia, ausencia"; "A mi lecho de ausente me echo como a una cruz"*. *Cancionero*, 29; "Orillas de tu vientre") es semejante al de quien se ha liberado de las pasiones: *"Niega tus deseos y hallarás lo que desea tu corazón"*, afirma Juan de Yepes (Avisos, 15). Y el hueco abierto por esa renuncia se llena con sueños, recuerdos, dioses, personas. La cárcel, al impedirle andar por los caminos del cuerpo, hace volar a Hernández hacia adentro por los paisajes sin fronteras de la esperanza. En el poderoso poema "Antes del odio" se reúnen las conclusiones de las constantes y recurrencias de tantos autores que han creído en la salvación por el amor y en el amor como redención. Desde que Dante se sobrevivió en Beatriz, Petrarca en Laura, Rojas en Melibea, Cervantes inventando a Dulcinea, Lope garcilaseando a tanta Dorotea, Beethoven soñando con la Amada Lejana, Hölderlin ensimismándose en Suzette, Schumann reciclándose en Clara, Wagner trascendiéndose en Isolda, incluso Leonardo transfigurándose en Gioconda... Esas mujeres, hechas de sueño y arte, fueron la panacea mental de sus creadores. Y Miguel Hernández se inscribe, superándola al carnalizarla, en esa tradición. No otra cosa respiran —a través del Quevedo de "Amor más poderoso que la muerte"—, devolviendo la temática a su origen, muchos de sus últimos poemas.

De Quevedo procede la eternificación del amor como esencial y pura biología: si en éste el amor ha ardido en las "medulas", en Hernández hay *"una revolución dentro de un hueso"* (*El rayo...*, 20), y si aquél sigue enamorado en su muerte, es decir, si Quevedo siente que será una ceniza sintiente, una muerte enamorada, Hernández no perdona *"a la muerte enamorada"*, esto es, al amor que perdura en la muerte o tras ella. He aquí algunas expresiones del gran misógino a su pesar (porque, enamorado del amor, odia el ser —la mujer— que no entraña la estatura erótica que ansía): *"La llama de mi amor / ... / ni mengua en sombras ni se ve eclipsada"*, *"Llama que a la inmortal vida trasciende, / ni teme con el cuerpo sepultura, / ni el tiempo la marchita ni la ofende"*, *"Señas me da mi ardor de fuego eterno"*, *"Y siempre en el sepulcro estaré ardiendo"*... Afirmaciones que tienen ilustres valedores: en Lope, porque *"Amor que todo es alma será eterno"* (*La Dorotea*, V), y en Carrillo y Sotomayor, pues los efectos del amor, como *"hijos del alma son, son inmortales"* (*"Hambriento desear..."*). Ya Garcilaso había anhelosamente escrito que iría hasta Isabel, puesto que *"muerte, prisión no pueden, ni embarazos, / quitarme de ir a veros, como quiera, / desnudo espíritu u hombre en carne y hueso"* (soneto IV).

La ceniza sintiente —el *"polvo enamorado"*— engendra el *"polvo liviano"* de *"los enamorados y unidos hasta siempre"* que *"aventados se vieron, / pero siempre abrazados"* ("Vals"), como en la "Balada" de Gil-Albert será *"polvo amoroso"*. "Has-

ta siempre" porque la boca amante ya es una boca inmensa y succionante (como "La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas destilado", del otro cortesano nemoroso que fue Góngora), y ya su amor es un *"beso que viene rodando / desde el primer cementerio / hasta los últimos astros"* ("La boca"). Pues si un hombre es todos los hombres, como en un punto del universo se concentra todo el universo, una boca es todas las bocas y un beso todos los besos. El amor es, de este modo, una energía renovándose, indestructibilizándose, reviviéndose en cada pareja, como un ejército de amantes que avanza desde la prehistoria hasta el futuro. Por eso, cuando *"he poblado tu vientre de amor y sementera, / he prolongado el eco de sangre a que respondo"*. ("Canción del esposo...").

Reconstrucción del amor

Arraigadamente perdura entre los coetáneos hernandianos la negatividad amorosa, consecuencia de una prevaricación del erotismo: la Belleza provoca una invasión de los sentidos que sumerge al sentidor en ansias de inacababilidad del sentimiento sensitivizado. Tal detenimiento y apropiamiento del instante y tal dulce agresión rememoran el "locus amoenus" más entreverado en el inconsciente individual y colectivo: el paraíso edénico, el gozo de la paz ilimitada e indesaparecible. Adquiere —y lo ambiciona— el rostro de la intemporalidad y la divinidad. No es extraño que J.R.J. sinonimizase la Belleza con un dios deseado y deseante, en intercambio mutuo de jubilosa identidad y posesión. La belleza física es sinestéstica de la emoción síquica, y ambas despiertan la voluptosidad de cuerpo y alma, del juglar y del místico. Así, Dámaso Alonso sonetiza una "Oración por la belleza de una muchacha" y plantea la dicotomía —el dilema— mortalidad, inmortalidad (carnalidad, espiritualidad): *"Mortal belleza eternidad reclama. / ¡Dale la eternidad que le has negado!"*. Es la misma perentoria necesidad trascendentalizadora, y de la estirpe quevedesca arriba recordada, de A. Machado cuando pregunta en sus *Soledades*: *"¿Y ha de morir contigo el mundo mago / ... / Los yunques y crisoles de tu alma / trabajan para el polvo y para el viento?"*. La contemplación de la hermosura inspira a Alonso un pálpito que desea inacabable. Y quizá por la dolorosa decepción ante la imposibilidad de tal deseo es por lo que su concepción del erotismo carnal (precisamente porque lo siente como antagonista del erotismo místico) se estanca en una *Oscura noticia* del amor, puesto que lo continúa entendiendo como *"monstruo fugaz, espanto de mi vida, / rayo sin luz... / amor, amor, principio de la muerte"* ("Amor"). Similar expresión hay en G. Lorca: *"Amor de mis entrañas, viva muerte"* ("El poeta pide a su amor que le escriba"). También Cernuda, por los distintos caminos de *Los placeres prohibidos*, llega al mismo punto de tragedia: *"Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman..."*. Y Salinas: *"Amor, amor, catástrofe. / Vamos, / a fuerza de besar, / inventando las ruinas / del mundo, / por entre el gran fracaso..."* (*La voz a ti debida*). La personalidad regeneradora de Hernández y su diferente resolución del tema erótico se constatan al contrastarlo con Aleixandre, quien en "Unidad en ella" permanece, inserto entre los "topoi" con-

ceptuales, en la claustrofobia trovadórica del amor como autodestrucción: *"Muero porque me arrojo, porque quiero morir... / quiero amor o la muerte, / quiero ser tú"*. Ese "tú" aleixandrino es aún muerte, no vida, no es la renovación, sino la contumacia del dolor del desamor entendido como amor (entendimiento que tanto ha maculado la conciencia de la cultura occidental, y que aún persiste en *El rayo*).

Contrariamente a ese fatalismo ancestral, me parece "Antes del odio" uno de los textos más esperanzados —más vivos— de cuantos se hayan escrito: un hombre encarcelado descree de la cárcel y afirma la libertad como su identidad. En esa cárcel física, y *"roto casi el navío"* de la vida, Hernández sentiría como propia la clara voz luisiana: *"Un día puro, alegre, libre quiero"*, parece respirar palimpsésticamente bajo el verso *"alto, alegre, libre soy"*. La sustancia amorosa le hace sentirse parte sustancial del amor (la tesis de Quevedo; no en vano Machado recuerda presocráticamente, en "Rosa de fuego": *"Tejidos sois de primavera, amantes, / de tierra y agua y viento y sol tejidos"*), concebido como un todo del que la amada es la otra parte. De modo que, al estar el todo en cada parte, en cada parte (más allá de los sofismas eleáticos, porque en la mente, tanto o más que en el universo expansivo, caben la materia y la antimateria) está el todo: Hernández es un ser libre porque la amada es libre: *"en tus brazos donde late / la libertad de los dos"*. Y por eso, la risa del hijo, fruto del amor, mantenedor y levitante de sus atributos, *"hace libre"* y *"arranca cárcel"* a Hernández, y el planto alegre de las "Nanas" ya no es una jaculatoria sonriente y desgarrada, sino una densa metafísica. Y por lo mismo igualmente, quien dijera *"Para qué quiero la luz / si tropiezo con tinieblas"* ("Guerra"), concluye que hay *"un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida"* ("Eterna sombra"). Sólo por amor. Admirable victoria sobre sí mismo de quien se había asediado en el pozo de amargura que es el *Cancionero*.

Así, el *"polvo enamorado"* vencedor de la muerte engendra una "muerte reducida a besos" ("La boca"): la muerte es otro amor esperando ser resucitado en otras bocas de otros cuerpos de otros amantes de otros tiempos; y siempre: *"Proyectamos los cuerpos más allá de la vida / y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada"* ("Muerte nupcial"); *"Te quiero en tu ascendencia / y en cuanto de tu vientre descenderá mañana"* ("Hijo de la luz y de la sombra"). En cada pareja coexiste y se revive la humanidad. En cada beso resucitan y se suman, además de las bocas —los labios besadores— de los amantes, todos los besos de cuantos han amado, como una bola de nieve rodando por la historia y engarzándola, como un ejército de salvación por el amor, como una carta que el hijo interminablemente reescribe y refunde con su vida heredada y legadora: la esperanza. El *"Beso soy"* con que comienza "Antes del odio" ya es un gigantesco beso cósmico. La abstracción independentista del beso (*"Ayer te besé en los labios... / Hoy estoy besando un beso"*, *La voz...*) de Salinas ha tejido su fruto. Por ese beso, amor purificado en puro amor, el mismo Salinas podrá decir: *"Por ti creo / en la resurrección, más que en la muerte"* (*Largo lamento*). Al fin y al cabo, la sabiduría del pueblo ya lo había descubierto: en el anónimo romance de "El enamora-

do y la muerte" aquél, queriendo mitigar ésta, busca a su amada y le dice: *"la Muerte me está buscando, / junto a ti vida sería"*. Es decir: que la amada, porque es la concreción del Amor (y éste es más poderoso que la muerte), puede convertir la muerte en vida.

La inextinguibilidad del amor forma parte de la conciencia universal. Tolstoi escribe en *Infancia, adolescencia, juventud*: *"Sé que mi alma existirá siempre porque este amor tan intenso no habría nacido si hubiera de cesar alguna vez"*. Y Unamuno: *"Tú no puedes morir aunque me muera; / tú eres, Teresa, mi parte inmortal. / ... / Es que viviste en mí / y así entraste en la edad del corazón"* (*Teresa*, 48). Sobre la identificación de los enamorados baste recordar el *Tristán* wagneriano (tal vez el mayor hito amoroso, porque la música es la única poesía capaz de verbalizar la inefabilidad), en el que los amantes se definen con el nombre —la sustancia— del otro, transustanciándose las identidades: *"Tristán: "Yo soy Isolda, ya nunca más Tristán". Isolda: "Yo soy Tristán, nunca jamás Isolda""* (II, 3ª). Incluso el misántropo Beethoven, en un carta "A la Amada Inmortal", escribe ejemplificando esa dualidad unificatoria universal: *"Amor mío, mi yo"*. Y antes, Juan de Yepes: *"Amada en el amado transformada"* ("Noche oscura"). Y después, Aleixandre: *"Quiero ser tú"* ("Unidad en ella"). Pero ese universalismo del amor inmortal y solidario no menoscaba la originalidad hernandiana: es Hernández (con el magisterio inmediato del genesíaco Neruda) quien se evade del trovadorismo para incrustar en él la vida, quien concreta en una mujer hecha de carne y hueso la abstracción de la amada, quien confía en el hijo la permanencia del amor. Ama a la mujer, no sólo su intelección sublimatoria. Ama la realidad cotidiana a pesar del desengaño quevedesco. Se libera del paradisíaco infierno artificial en el que se amamantó. Se sobrepone, con su humanización, a toda una legislación literaria sobre el amor promulgado como dolor, lamento, automoribundia, que en su propio verso se verbaliza como "pena". Se sobrepone a la cadena existencial que cosmogonizó el amor como un "planto", ya que nacer era empezar a morir, porque la vida tenía su cuna en la sepultura. Se sobrepone a la concepción del amor como una parafernalia luctuosa, premisa necesaria para constituirse en energía poética. Se libera de la "pena" trabajada y recreada con tanto ingenio, masoquismo —y contumacia— por Manrique (*"el placer en que hay dolor"*), Melibea (*"agradable llaga"*), Herrera (*"la dulce perdición"*), Yepes (*"regalada llaga"*), Lope (*"divino basilisco"*), Góngora (*"Ángel fieramente humano"* que destila *"dulcísimo veneno"*), Quevedo (*"herida que duele y no se siente"*), Villamediana (*"lisonjera pena", "alivio que castiga"*), Gerardo Lobo (*"mezclar fúnebre queja y dulce canto"*)... hasta categorizarse —la pena amorosa— como existencialismo en Meléndez Valdés (*"Doquiera vuelvo los nublados ojos / nada miro, nada hallo que me cause / sino agudo dolor y tedio amargo / y este fastidio universal que encuentra / en todo el corazón perenne causa*) y que aún recoge Pérez de Ayala cuando ante una "Amada muerta", se dice a sí mismo: *"¿A qué buscar sentido al universo / y perseguir vereda si ando a oscuras?"*. Premonición, refundición y deformación esos ejemplos del *"dolorido sentir"* de Garcilaso. A todos se

sobrepone Hernández cuando siente a la mujer como un arco desde el que lanzar como una flecha al hijo y con él el *"beso soy"*, el anagrama del amor (más poderoso que la muerte) en que se ha convertido.

El hijo como reencarnación

Para Hernández cada hombre es una gota en el manar continuo, y es inmortal porque siempre habrá un hombre vivo en el flujo de la vida. La madre es un útero que reintegra la existencia desde el útero cósmico, como la esposa es, sobre todo, la mujer dispuesta para la maternidad; y el hijo es la prolongación y constatación del devenir del río vivífico. La vida —el amor— es un *"Beso que viene rodando / desde el principio del mundo... / beso que va al porvenir"* ("El último rincón"). Por eso —porque el beso es el cónclave de la humanidad—, *"besándonos tú y yo se besan nuestros muertos, / se besan los primeros pobladores del mundo"*; y, por lo mismo, *"seguiremos besándonos en el hijo profundo"*: el hijo es engendrado, por lo tanto, también por todos los hombres agrupados en un hombre, todas las mujeres resurrectas en una mujer. Semejantes palabras utiliza Borges hablando "Al hijo": *"No soy yo quien te engendra. Son los muertos. / Siento su multitud. Somos nosotros / y, entre nosotros, tú y los venideros / hijos que has de engendrar... / Soy esos otros / también"*. De esta manera, la vida nunca muere, y lo emblemático de la existencia, lo que potencia su creación, su recreación constante, que es el amor, es imperecedero. La intuición hernandiana consiste en que, si en un instante se concentra la totalidad del tiempo y en un solo lugar se hace ubicuo el espacio, toda la humanidad corporal y temporal se da cita, a través de los cuerpos de los amantes y en el momento de la fecundación, en *"el rincón de tu vientre, / el callejón de tu carne"* ("El último rincón"), para regenerarse todo ello en el hijo: tiempo, espacio, hombre, mujer, vida, amor, energía fluyente. El éxtasis de la carne engendra la contemplación y advenimiento del hijo. La cópula es la vía unitiva entre pasado, presente y futuro, la comunión y solidaridad de todos los hombres. El acto amoroso-sexual (Neruda: *"Mi cuerpo de labriego salvaje te socava / y hace brotar al hijo del fondo de la tierra"*. *20 Poemas*, 1) se convierte en un acto creador semejante al de Dios, puesto que crea desde la nada el hombre al fundirse con la mujer: y así, el amor es lo más divino de los hombres, lo más humano de los dioses en que se convierten el hombre y la mujer en el instante de la fecundación: *"Pero no moriremos... / Somos plena simiente. / Y la muerte ha quedado con los dos fecundada"* ("Muerte nupcial"). Espiritualidad y carnalidad son interdependientes. ¿No viene a ser una transcripción del *"Amada en el amado transformada"* la afirmación *"Cuanto más se miraban más se hallaban... más hondos / se veían, más en uno fundidos?"* ("Muerte nupcial"). Si es así, la cópula es el éxtasis (*"¡Qué absoluto portento! / ¡Qué total fue la dicha de mirarse abrazados!"*) que proporciona la visión contemplativa de la fe en el hombre: el hijo, la vida que renace y perpetúa, el único amor más poderoso que la muerte (*"Porvenir de mis huesos / y de mi amor"*, dicen las "Nanas"). Lejos de la tradición inculpatoria de la sexualidad, el sexo alumbrador viene a ser la culminación

de la redención por el amor, la auténtica transustanciación: la contemplación del hijo, síntesis sinóptica de la existencia, es para Hernández como la visión de Dios para el místico. En "Vida solar", al hijo, *"fruto del cegador acoplamiento"*, exhorta como un ruego imperativo y redentor: *"Ilumina el abismo donde lloro. / Fúndete con la sombra que atesoro / hasta que en transparencias te consumas"*: no es sólo el espíritu, sino la carne unitiva la que origina la continuidad de la existencia, la salvación de la individualidad en la perennidad filial: el hijo es como un advenimiento, la total palingenesia: y por eso duele más su muerte, porque no muere sólo el hijo, sino de nuevo el padre en él: *"Se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces"* ("El niño de la noche").

Trascendencia

Construye Hernández otra historia de amor: la natural, después de atravesar los laberintos de los trovadores y los místicos. Abre una mirada a otros autores que se inscriben en ese nuevo flujo conceptual en el que una mujer y un hombre son dos seres humanos y las palabras tienen menos tinta de verso que sangre cotidiana, sin abandonar por eso la poesía. Ángel González ya no quiere ser el sufriente propietario de una dama inefable ni el feudal hacedor de la amada sublime, sino el compartidor de la realidad más próxima a la piel: *"Si yo fuese Dios / y tuviese el secreto, / haría / un ser exacto a ti... / Existes. Creo en ti. Eres. Me basta"*. ("Me basta así"). Lejana queda la Guiomar machadiana, todavía semblanza de la "midoms" provenzal. Si es cierto que *"no prueba nada, / contra el amor, que la amada / no haya existido jamás"*, sí prueba sobre la verdadera sustancia amorosa que la amada existe y da amor sin que el hombre poeta haya de inventarlo como una vida que quisiera no tener que inventar. *"Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí, / a ti en esta hora húmeda evoco y hago canto"*, había dictado Neruda en la "Canción desesperada". Y es en esa corporalización del sueño inmaterial, en esa hernandización del nerudismo, en donde Carlos Sahagún encuentra la compañera de carne y no sólo de verso, explícita en "Dedicatoria": *"Mi corazón te debe / haber hallado juntos la verdad más humana..."*). Pues la amada, definitivamente, es *"Tú, mi esperanza cuando no hay consuelo"* ("Tiempo de amar"). Y el hijo es *"este niño que llega de mí mismo, / vencedor de mi tiempo"* ("El hijo"). Los hombres apoyados en lo humano y no en la divinal cosmogonía del "eterno femenino" sin mujer. Y es que ya pasó el tiempo del hombre y el juglar inmersos en su corazón y en su poema, de espaldas a la vida: el amor ya no puede ser un paraíso o una tortura autistas, porque *"nada tiene / sentido en soledad"* ("La casa").

SOBRE LA "ELEGÍA"

Anotación

¿Qué sensibiliza al hombre de cualquier tiempo? Su yo más íntimo, no el circunstancial. Las circunstancias cambian; la esencia permanece. ¿Y qué pervive de la esencialidad? Cuantas cosas atañen a su origen: la concupiscencia amorososexual, la fuerza genesíaca, la energía engendradora y, por tanto, el rechazo de cuanto la extingue. Es decir: lo que tiende a la vida y va contra la muerte.

Por eso cualquier lector se identifica con un limpio poema de amor y se desasosiega frente al que lo aboca hacia la tumba. Amor y muerte son los temas esenciales. El tiempo como constatación, contemplación y transfiguración de la existencia. De ahí que sus circunstancias (ausencia amorosa, juventud vivificante, la belleza como plenitud, la fugacidad de la sustancia humana, el gozo del instante, el acorde místico, la inmortalidad, la resurrección o reencarnación...) sean las únicas esencias del hombre y de las artes. Y por ello los "tempus fugit", "carpe diem", "ubi sunt", "memento moris" y otros clichés dictivos son los tópicos —los temas— inevitables de la literatura y cualquier arte.

¿No constituyen esos temas y modelos expresivos reiteraciones e insistencias a lo largo de los siglos? Pocos poemas amorosos como los de Garcilaso, Quevedo, Donne, Neruda; y pocos moribularios como "Las coplas" de Manrique, las "Noche lúgubres" de Cadalso, o las "Noches" de Novalis; escasos los sublimes instantes eviternos de Luis de León, Juan de la Cruz, Holderlin, "Gioconda", "Noche transfigurada" de Schoemberg, "Cuarteto nº 13" de Beethoven, el nº 8 de Shostakovich, el "Parsifal" de Wagner... La vida puede ser un dolor; pero la muerte es siempre un misterio doloroso: por eso la elegía, conceptualizadora de la vida como una premuerte y de la muerte como una insoportable inexistencia, es, tal vez, la encarnación poética que más nos incardina.

Toda la cultura y la poesía se reparten entre los conceptos agrupados en el "ubi sunt?", por un lado, y el "carpe diem", por otro; el llanto por el pasado irrecuperable y

el ansia de perpetuar el presente: dos hipérboles. Son dos filosofías enfrentadas: una ha hundido al hombre en el dolor y la servidumbre, la pleitesía ante los mensajeros de las divinidades; otra lo ha privado de su metafísica al trivializar la existencia. De la sabia simbiosis de ambas nacerá el gran poema, la vida fecundada, la salvación humana. Cuando el hombre se queda solo consigo mismo sólo se acuerda de sí y repudia cuanto le separa de su esencia: anécdotas fugaces, ludismo intrascendente, afluentes de su río: verbosidad, metáforas, piruetas, túneles que oscurecen y no alumbran. Sólo quiere el espejo claro y limpio que le muestre como es, sin embelecos, sin joyas, sin senderos: la palabra fecunda, sabia, diáfana. El corazón necesita el cerebro para iluminarse, no para ser suplantado por él.

La expresión de esos emblemas, paradigmas o símbolos halla su idoneidad en el silencio fecundante de materia verbal o sustancias afines: ¿Qué busca el corazón sino la paz, mientras ama el amor y ansía ser amado por él, y rehúye la muerte regeneradora de la vida? Por lo tanto, el texto imprescindible es consecuencia de la serenidad que proporciona el equilibrio de la dicción fecunda, huidora de la asepsia tanto como de la euforia. La palabra serena, el verbo fértil, la voz que dice enigmas sin arcanos.

Vienen estas palabras a revelar el porqué de la gloria de algunas obras (no todas sin excesos): la fúnebre esmeralda de Van Gogh en sus autorretratos, o sus cuervos ansiosos; el crisantemo roto del "Sic transit gloria mundi..."; el amarraje de la vida que supone el "Réquiem" mozartiano; el "Canto a Teresa" de Espronceda; el "Llanto" de Lorca; la "Marcha fúnebre" de Chopin; "El séptimo sello" de Bergman; la "Elegía" de Hernández...: conmueven al lector, oyente, espectador, tanto por sus riquezas artísticas como porque conmocionan la esencia del hombre que ejerce la lectura, la escucha o la contemplación. Un cadáver presente muestra una vida ausente; y a través de esa ausencia se muestra la presencia de nuestra vida propia y nuestra propia muerte: el poema —o cualquier otro texto— comparece ante nosotros como el espejo cierto de nuestra mismidad más absoluta, terrible y emotiva. Nos incita a vivir, a amar, nos conduce a la oda. Y ésa es la causa de que cuando amor y muerte se unen en un texto, su autor sea un paradigma de la existencia, pues ésta es erotismo y óbito, vorágine de esperma y de ceniza. He ahí por qué Propercio, Catulo, Petrarca, Dante, Goethe, y sus gemelos, renuevan su vigencia: sus páginas nos dicen la razón de la vida, la sinrazón de la muerte. Perviven porque son mucho más que literatura. La vida es un dolor, porque se acaba; la muerte es un misterio que nos mira; sólo el amor redime la existencia. La pérdida, la búsqueda, la resurrección a través de la palabra. La vida que se renueva en el amor y es hostigada por la muerte. No hay más esencias en el ser humano: y quien no distingue que sus matices son sólo circunstancias prevarica tanto al hombre como al arte. ¿A quién le importa la *literhartura* sino a aquéllos que tienen vocación de analfabetos de la vida?

Orígenes de un llanto

En enero de 1936 fecha Miguel Hernández uno de sus poemas más conocidos: el que expresa su dolor por la muerte de Ramón Sijé. Hernández atraviesa en esos tiem-

pos una crisis de melancolía, como muestran las cartas de esas fechas, a la que se suma la autoinculpación, de la que quiere exonerarse con el poema como satisfacción al amigo, cuestión natural para quien vive en un mundo donde el libro y la escritura son la vida y la vida es solamente otro libro. Algunas expresiones de la "Elegía" están presentes en su correspondencia: porque, como digo, el poema nace en buena medida de la culpa necesitada de una penitencia: *"Yo estoy muy dolorido de haberme conducido injustamente con él en estos últimos tiempos. He llorado a lágrima viva y me he desesperado por no* besar su frente *antes de que entrara en el cementerio... Se* disputaban *los muchachos amigos nuestros el atáud"*, escribe en enero de 1936. Obsérvese en el párrafo (más allá de que sean expresiones cotidianas de esas circunstancias) "besar su frente", paralelo a "besarte la noble calavera", y "disputaban", contiguo a "disputarán tu novia y las abejas" de la "Elegía" [1].

De la imbuición hernandiana de trovadorismo da cuenta la "Elegía", incluida por eso, más que por la coyuntura y premura de homenajear al amigo muerto, en *El rayo que no cesa*. La dolorización del placer y la placenterización del dolor son rasgos elementales y consustanciales al trovadorismo —y a su vertiente complementaria y paralela, el misticismo—: la "Elegía", al liberarse del esquema rígido de la amada inalcanzable y sustituirlo —más exacto sería el verbo suplantar— por el amigo imponderable (al ubicar la muerte como el único rival ante el que no avergonzarse al reconocer los propios celos y la victoria ajena en la pugna amorosa) se concede la libertad de masculinizar un sentimiento —en esto está muy próxima al "Llanto" de Lorca— que la tradición había feminizado: de ahí la simbiosis de virilidad y debilidad, ira y ternura de sus versos. La dulcificación petrarquista (azumbrada en la "Égloga" y abandonada en "El ahogado del Tajo") alcanza igualmente a las otras elegías hernandianas coetáneas, las dedicadas a Garcilaso y Bécquer, tan alejadas de la vertiente violenta —cultivada en el tremendismo y el nerudismo— que sacude esta etapa en "Sino sangriento" y sus afines [2], precursores, una vez difuminada la barroquización, en aras de

1 Miguel Hernández atravesaba una crisis de melancolía que se evidencia en sus cartas, aunque éstas adolezcan de literaturización (o quizá el regodeo y la hipérbole del sufrimiento que implican tal literaturismo insiste en el proceso depresivo): "esta vida que vale la pena sufrir" (agosto, 1935), escribe a Carmen Conde y Antonio Oliver. "Estoy pasando un tiempo de tristeza para mí. Me angustia seguir haciendo biografías de toreros sin importancia, y tengo ganas de que me suceda algo *muy grave* o *muy* dichoso... (mi vida) está ocupada por toda la melancolía del otoño, sobre todo al crepúsculo. No veo casi a nadie, no me interesa casi nada. ¿En qué acabará todo esto?" (18-X-35), les confiesa, sin duda desengañado, como indica ese verbo "seguir", por no haber triunfado en la corte. En ese estado de tedio, abulia, existencialismo personal, viene la circunstancia de la muerte del amigo y aparece la culpa: "Yo estoy muy dolorido de haberme conducido injustamente con él en estos últimos tiempos", dice a Juan Guerrero Ruiz, a quien acaba pidiéndole: "Escríbeme, ayúdame, abrázame. Me encuentro cada día más solo y desconsolado" (enero, 1936).

2 No sé hasta qué punto se ha estudiado la relación de Hernández con Boscán: léanse, como ejemplo de la misma, y en su vertiente tremendista, los sonetos de éste *"¿Qué estrella fue por donde yo caí..."* o *"Aun bien no fue salido de la cuna..."*

la popularización, de la cólera de *Viento del pueblo*. La circunstancia poética es la misma en la "Elegía" que en el resto de los poemas del libro al que se integró: el yo hernandiano, el tú causante de la pena de amor, el dolor consecuente. Igual que se desea recuperar el amor de la amada (en "El rayo..." y en sus antecedentes áureos y románticos), se empeña en resucitar el amor del amigo; lo mismo que la pena amorosa provoca un cataclismo existencial, el dolor amistoso empuja a un seísmo emocional; de igual modo que se espera la recuperación del amor, se cita el espíritu de la amistad. No creo que Hernández considerase íntimamente que la "Elegía" pertenecía a otro registro sentimental y estético: por eso no es sólo un añadido final a su libro. Lo que quedaba tras su lectura era la tragedia de las ausencias (que culminarían en la vibración más honda de sus poemas últimos). La materia inicial es semejante, y se escribe en el timbre acorde con los sonetos quevedianos y la furia residencial de Neruda.

En la "Elegía" se repite el esquema temático del amado y la amada unidos —escandidos— por la ausencia. En el poema hay ahora un triángulo amoroso: el amigo muerto (la amada inconseguible) resucitable, el enamorado de "avariciosa voz" resucitante, la "muerte enamorada" y vencedora en el lance amoroso. En el espacio mental determinista y elegiaco de *"El rayo"* en el que había enamoramiento, hay amistad, y donde ausencia, muerte: el inconsciente hernandiano traduce la presunción abstracta del destino doliente del trovadorismo —la amada desamadora— como su ejecutación y concreción en la persona de Sijé —el amigo desamado, pero amador, y vuelto a amar—: el fatalismo síquico y literario se concreta en una realidad física literaturizada, la persona amada es perdida y reclamada por la persona amante. Sijé es disputado por dos enamorados: la muerte, que lo ha raptado al lecho del infierno, y Hernández, quien, como un encendido y nuevo Orfeo, pretende rescatarlo. La "Elegía" es, así, la culminación emocional y estética del mundo poético hernandiano de este tramo de su obra (así como "Sonreídme" inicia el definitivo instante de liberación eclesiástica), el más maduro texto de *"El rayo que no cesa"*, quizá por esa adulteración de la continuidad trovadorista (pero también porque lo sitúa frente a una ausencia real y no sólo literaria). Lo cual se evidencia en los sustratos versales de otros autores que impregnaron la doloriferia literaria en la que se alimentó.

Reminiscencias

Persisten, fundidos, confundidos, refundidos, los segmentos temáticos del "amor cortés" y de la tradición elegiaca: la pérdida del ser amado y su dolor gemelo o inherente; el cultivo histérico del llanto como consecuencia y patentización del sufrimiento; la ira ante la injusticia de la muerte, conclusión de una vida —la del amado— y causa de la pena de uno de los amantes, puesto que el otro, al prosopopeyizarse como Muerte raptora e "intrépida" del beso definitivo, y siendo posesora absoluta, por "enamorada", del amado, resulta ser artífice causal de todo el embeleco; el diálogo soliloquial con el difunto; el desamordazamiento, es decir, la pretensión de su resurrección; la ternura en la que deviene la cólera inicial...

Muchos ejemplos hay sobre el amor captor y la muerte robadora y enamorada que propiciaron algunas expresiones; basten dos muy allegados a Hernández: Góngora: *"el mentido robador de Europa"*; Novalis: *"he estado a punto de enamorarme de la fácil muerte"* (Gabriel Sijé recoge el verso en uno de sus cuentos); el romance tradicional de *"El enamorado y la muerte"*. Sobre el desamordazamiento, el retorno, la recuperación del difunto y la conversación junto a la tumba, supongo que "desamordazarte" aparece en el texto, además de como liberación del embozo o mordaza impuesto a cualquier raptado (en *"El silbo vulnerado"*, 5, había escrito: *"donde me amordazaron tus amores"*), también como adherencia de la costumbre de sujetar las mandíbulas del difunto con un lazo embozador para que la lasitud del cadáver no amueque la boca en un gesto degradante. También en el poema de Neruda "El desenterrado. Homenaje al conde de Villamediana", como en la "Elegía", se pretende reintegrar al muerto: *"y a sus dos agujeros sus ojos retornando"*, que suena paralelo en el concepto a "regresarte". (¿Será casualidad que, en la "Oda a Neruda", Hernández escriba "resucitando condes, desenterrando amadas"?) Mucho más claramente, Gabriela Mistral, en los "Sonetos de la muerte", había pretendido el desenterramiento (*"Del nicho helado donde los hombres te pusieron / te bajaré a la tierra humilde y soleada"*) y la conversación sobre tantos asuntos más callados —incluso a través y a costa de la propia muerte y enterramiento— (*"Sentirás que a tu lado cavan briosamente / ... / Esperaré que me hayan cubierto totalmente... / ¡y después hablaremos toda una eternidad!"*). Y antes, Cadalso había propuesto el desentumbamiento de la amada en sus "Noches lúgubres". Incluso el Hamlet tropezador del entierro de Ofelia y conversador con la calavera del bufón, episodio recreado por Valle-Inclán en "Luces de bohemia", tiene el sabor del anticipo y de la profecía. Esta plática del amigo con el amigo muerto está definida, asimismo, en el "Romance de la muerte de Durandarte": *"Muerto yace Durandarte / debajo una verde haya, / llorábalo Montesinos / que a la su muerte se hallara; / la huesa le estaba haciendo / con una pequeña daga... / su rostro al del muerto junta, / mojábale con sus lágrimas: / Durandarte, Durandarte, / Dios perdone la tu alma, / que según queda la mía / presto le dará compaña"*. El amigo junto a la tumba, hortelano con sus lágrimas, riega a Sijé desde Garcilaso: *"Yo hago con mis ojos, / crecer, lloviendo, el fruto miserable"* (Égioga I), *"Aquí veréis mi muerte / regando con mis ojos este llano"* (Elegía I), *"O convertido en agua aquí llorando"* (Soneto XII); y desde Quevedo: *"Los que ciego me ven de haber llorado / admiran de que en fuentes dividido / o en lluvias, ya no corra derramado"*. En el inconformismo ante la pérdida es donde Hernández se desgaja de la tradición y aporta la originalidad, o la insistencia, de la "resurrección", aunque Garcilaso también hubiese dicho *"Ondas, tornadme ya mi dulce hermano"*, en la Elegía I. Pero obsérvese la proximidad —casi identificación— de estos versos del soneto "Anhelos", de Francisco Rodríguez Marín: *"Y después para siempre poseerte; / tierra quisiera ser y disputarte / celoso a la codicia de la muerte"*.

Hernández, hábil cultivador de los clásicos y recolector de sus cosechas, manipula todos esos sustratos hasta hacerlos semilla propia y sabia. Si bien, la "Elegía" es aún

un accidente en su poética de la desmesura. Lo que importa no es la procedencia de los ingredientes de una ensalada o los arbotantes de una arquitectura, sino la idoneidad a que se somete su combinación. Gratuitos o no, ahí quedan esos pocos referentes que insisten en la oriundez del pensamiento amoroso —elegiaco— hernandiano.

Dicho lo anterior, y confeso mi respeto por la obra de Hernández, añadiré que la "Elegía" no me parece el gran poema que tantos encomiastas creen ver confundiendo emoción prepoemática con ejecución poética, soslayando la facilonería y trampa emocional y lírica. Toda mitifación es una malversación de la verdad, y sólo eso avala la intención de cuanto paso a decir, aun a costa de repetir o desdecir algunas cosas: 1) parte el texto del plañiderismo tópico que predica la necesaria demostración excesiva del dolor: *"quiero ser llorando"*. El verso de Quevedo *"de llorar solamente quiero hartarme"* resume, y es paradigmático de ello, esa hipérbole ante la pérdida del ser querido. 2) A continuación, es Garcilaso quien dicta el oficio de "hortelano" lacrimoso: *"yo hago con mis ojos / crecer lloviendo el fruto"*. 3) El poeta anuda su llanto a la lluvia para que la naturaleza cumpla el ciclo consistente en que la muerte sea semilla de la vida: y así, el amigo "estercola" la tierra y nutre las "amapolas". El "dolor sin instrumento" o es un ripio —hiperbólico— sinonímico de desenfreno, o remite al Góngora de la *"Soledad primera"*: en similar sufriente trance, el náufrado gongorino gime y exhibe su *"segundo de Arión dulce instrumento"*; Hernández parece decir que no hay musical sonido que iguale su dolor o lo acompañe. 4) El dolor que se "agrupa" en el costado, además de al corazón doliente jesucrístico, recuerda los "montes agrupados" del "Alma ausente" —elegía en la que también aparecen las caracolas— de García Lorca (en "Eterna sombra", Hernández escribirá *"más que las manos / los montes se estrechan"*, con lo que completa el sintagma lorquiano); y el "aliento" dolorido, a más de ripioso y halitósico (de nuevo G. Lorca: *"Por tu amor me duele el aire, el corazón y el sombrero"*), cabalga hacia la hipérbole que sigue, la reformulación del tremendismo. Se entrañan los tercetos siguientes en el regodeo dolorífero de la España ancestral y profunda de la que tampoco Lorca se libró, ésa que se respira sobre todo en *"La casa de Bernarda Alba"*. Si el lector se esfuerza en pensar lo que lee, y no sólo en sentirlo, observará que lo que parece vigor expresivo es retórica injustificable, y que la "extensión" grande, los "conjuntos", los "rastrojos" y los "asuntos" son carne de cañón verbal para la endecasilabimetría y rimación, lo mismo que, luego, "a la nada" y "calientes". Lo de "madrugó la madrugada" no deja de ser un ludismo al estilo de la "noche nochera" o el "limonero limonado". Más que dolor, esos versos demuestran verborrea. 5) Cuando el espíritu estridente de Cadalso y sus *"Noches lúgubres"* se difumina, el poema se crece. La "muerte enamorada" de Novalis —y no crujiente como en el Románico— dulcifica la voz al dictar el retorno del cadáver hasta el "enamorado", vocablo inteligible plenamente en el contexto de que la "Elegía" la escribe la misma mano trovadoresca que el resto de "El rayo que no cesa".

"Esto quitado, cierto que es bonito", que dixo Barahona de Soto.

SEMBLANZA DE PASCUAL PLA Y BELTRÁN

"Ya que mi espalda está torcida,
mis versos deben ser rectos".
POPE

Cuando Plascual Pla y Beltrán decide sumarse a la larga defenestración del exilio —llega a Caracas el 1 de octubre de 1955— ya ha escrito casi la totalidad de su obra poética y narrativa. Cierto que en Caracas continúa publicando breves relatos y poemas en periódicos y revistas, que consigue tres premios de narrativa —uno de ellos el de la Asociación de Escritores Venezolanos— y que edita dos libros. Pero Caracas significa para Pla, a la vez que la recuperación de la libertad y un comedido reconocimiento de sus valores literarios y personales —los mencionados Premios, la visita de Neruda, el encuentro con otros exiliados...— un encadenamiento a la pluma, al artículo alimenticio en los diferentes diarios en los que colaboraba. Su "voluntario" destierro le supuso una progresiva renuncia a la creación. Procuró no apartarse de la literatura artística animando tertulias. —"En esta Caracas que no tiene peñas literarias, Pascual Pla y Beltrán fue una peña viva"[1]— dirigiendo suplementos literarios, consiguiendo ser "Redactor-Jefe" del Boletín de la Biblioteca Nacional... Pero su obsesión de estos años fue la constante anábasis de la miseria y el hambre padecidas, sobre todo, durante sus 15 años de exilio interior en Valencia. El centro de su vida fue su hija Yolanda y por ella luchó con las armas del cotidiano artículo, la crítica de libros, el recordatorio de los escritores atravesados por el tiempo, su modesto empleo en la Biblioteca. Por su hija se venezolanizó: quería darle una patria sin presiones ni pobreza. Sus amigos Casto Fulgencio y el sevillano Antonio Aparicio lo comprendieron bien cuando leyeron sus exequias el día de su muerte (24-II-1961): "¡Ya soy venezolano, querido —me

1 Luciano Cruz: *La intelligenza perdió a Pla y Beltrán.* "Páginas". Caracas, febrero de 1961.

decía levantando sus papeles de ciudadanía—; y ya sabes que, según vuestras leyes, son venezolanos los hijos de los venezolanos nacidos en el extranjero!"[2].

La obra de Pla y Beltrán gira alrededor de varios temas que pueden agruparse en dos bloques: 1) la recuperación de la infancia, la reflexión sobre la existencia, la desolación de la propia vida, el sueño de la gloria literaria y su frustración, la especulación sobre el porvenir del hombre; 2) el compromiso del hombre para consigo mismo y para con los demás, la actitud revolucionaria frente a una sociedad injusta. Aunque con excepciones, el primer bloque temático, lo que podríamos llamar la mirada interior, adquiere su desarrollo en los cuentos y relatos, y el segundo bloque o mirada exterior toma cuerpo de palabra en el poema.

Pla y Beltrán vivió una infancia desarraigada y una adolescencia tortuosa. Había nacido en Ibi (10-XI-1908), y, tras la separación de sus padres, hacia los once años pasa a vivir a Alcoy con su madre y hermanas. Allí, siempre masticando miseria y trashumante de oficios, trabaja durante ocho años en una fábrica de hilados que ayudan a que su cuerpo adquiera una espalda dromedaria y su mente una furiosa rebeldía: "Las filaturas alcoyanas aplastaron mi corazón y mi cerebro. Mi columna vertebral se dobló en un tres arbitrario que me estigmatiza la existencia", confiesa en una *Nota autobiográfica*[3]. Fue un tiempo de dolor. No es extraño que todavía 30 años después recuerde horrorizado aquella erupción volcánica en sus huesos y escriba a su amigo Rafael Mengual desde Caracas: "¿Te acuerdas de cuando trabajábamos juntos, siendo muchachos, en aquella endiablada fábrica? Me entran escalofríos sólo de pensarlo" (22-XI-59). No se conforma con su condición de analfabeto y acude a escuelas nocturnas, lee, estudia, abandona el trabajo, marcha a Valencia hacia 1928. "Dieciséis horas diarias de biblioteca me parecían poco". Y entre el dolor del cuerpo y el sueño de la mente escribe y publica sus dos primeros libros, *La cruz de los crisantemos* (1929) — "eran unos versos románticos y anarquizantes— y *Huso de eternidad* (1930) —"un tránsito hacia lo puro"—. Al primero pertenece esta autodefinición:

> Sabed que en la noche voy
> siempre soñando en la gloria.

Estos sueños nacidos de la huida de su propia realidad se marchitan, ya en Valencia, al contacto con la realidad de los otros, y, durante casi una década, Pla cambia el verso soñador y purista por el verso guerrillero. No obstante, al término de la guerra, preso en la soledad de las calles, rabiosamente perseguido bajo el estigma de "rojo", encarcelado en su paradójico ostracismo valenciano —aunque con fugitivas y temerosas presencias en las tertulias de los cafés "Gorila" y "Noel", en donde se juntaba con Pedro Caba, José Hierro, Alejandro y Vicente Gaos, María Beneyto, Emilio Fornet...—,

2 Casto Fulgencio López: *Pascual Pla y Beltrán*. "El Universal". Caracas, marzo de 1961.

3 Colocada al frente de *Hogueras en el sur* (1935).

recuperará el "sueño" que clandestinamente ha conservado y lo transformará en una íntima desesperanza, en una indagación en el tiempo, en una introspección memorística que coagulan en dos libros publicados con el seudónimo de Pablo Herrera: *Poesía* (1947), en el que "hay que buscar lo mejor suyo" según la opinión de Max Aub[4], y *Cuando mi tío me enseñaba a volar* (1948), compuesto por ocho narraciones con las que puede hilvanarse toda una metafísica existencial fragmentada. Semejante significación cabe encontrar en sus otras dos publicaciones caraqueñas, ambas de 1960: *Habrá en algun lugar más claridad* —siete relatos, dos ya publicados anteriormente— y *Caballo*. En *Poesía* escribe

Cárcel del hombre, el hombre.
Misteriosa aguaviva.
Los huesos inmortales
atestiguan la espiga.
...
Como el molino abraza
las formas huidizas,
el hombre así se muele
su soledad cautiva.

Y en Caballo: "Todos vivimos más o menos entre barrotes —dijo Juan Pablo—. Cierto —asintió el doctor—; pero muy pocos humanos lo saben". El perfil autobiográfico —toda obra es un impulso de descifrar la propia biografía interior y exterior— es evidente. Entre barrotes vivió siempre Pascual Pla y Beltrán. En los de su cuerpo, en los de la cárcel de Valencia, en los del campo de concentración de Albatera —hasta donde fue empujado, desde el puerto de Alicante, por las tropas italianas de Gambara—, en los de los años en que la cárcel era España, en los de la pluma galeote de los diarios de Caracas —aunque estos fueron unos barrotes aceptados—. Barrotes, rejas que, al recordar, convierten la mente en un calabozo en el que todavía sigue sonando, en poemas como "País bombardeado" o "Ciudad sin nadie", el horror, la metralla y la ruina:

Desordenadas, turbulentas furias,
retamas, polvo y sombras confundiendo,
cuerpo de piedra, muros de ceniza,
cadáveres de encinas, cauces secos
y la fingida Luna. Sólo sombras,
secas raíces calcinando huesos.
No sometida estatua, patria hermosa.
Aquí habitaba el hombre. Esto fue un pueblo.

4 Max Aub: *Manual de Historia de la Literatura Española*. Madrid. Akal Editor, 1974. Pág. 548.

Pero si desde una perspectiva estrictamente estética lo mejor de su obra hay que buscarlo en algunos de los títulos mencionados, la importancia y el mérito históricos de Pla y Beltrán se encuentran en su actitud de hombre rebelde y poeta revolucionario. Afincado definitivamente en Valencia a partir de 1930, pronto entra en contacto con escritores, pintores, libreros, círculos culturales y conspiratorios. Lenin y Maiakovsky dejan una profunda huella. Ingresa en las Juventudes Comunistas. Saluda con un poema el advenimiento de la República[5]. Funda, con Rafael Duyós y Ramón Descalzo, la revista "Murta", en la que colaboran Aleixandre, Cernuda, Garfias. Entra en la Unión de Escritores y Artistas Proletarios y se une a Juan y José Renaú, Ángel Gaos, Gil-Albert, Max Aub, casi todos "pequeñoburgueses" que intentaban sustituir un "arte burgués" por un "arte proletario" cercano al realismo socialista. Sus actividades lo llevan a la cárcel a principios de 1932 y ese mismo año aparece *Narja. Poemas proletarios*, libro con el que se rompe "el fuego de la poesía revolucionaria en España"[6]. Torrente Ballester, de paso entonces por Valencia, recoge la impresión que estos poemas causaron en los lectores: "Por el librero Miguel Juan, en su tienda seguramente, había conocido a algunos jóvenes escritores locales. La historia nacional los había partido ya en comunistas y anti. Entre los comunistas había uno, Pla i Beltrán (no sé qué habrá sido de él), especialmente atacado por los otros, y no sin motivo, porque acababa de publicar un libro de poemas resueltamente blasfemos..."[7]. Las blasfemias consistían en un exabrupto jupiterino y en una escritura furiosa, agitadora y propagandística. "¡Que no me exploten más, que no me exploten!", grita en el poema 13. Y esa defensa del explotado en la fábrica, en el campo, en la mina, va a ser una constante temática:

Todos los días
la muerte borra nombres proletarios.
(Narja, 2)

Hemos de unirnos
y hacer de nuestros pechos bayonetas.
(Narja, 6)

En adelante su actividad personal y poética no hará más que crecer siguiendo esta línea de "compromiso". Colabora en "Horizontes", de tendencia blasquista, en "Noreste", en "Nueva Cultura"... En el número 4-5 de "Octubre", en un escrito de adhesión de la U.E.A.P. de Valencia, firmado por Pla y Beltrán en representación "del Co-

5 El poema apareció el 2-5-1931 en "El Faro" de Alcoy. Es, con otra disposición, el nº 14 de *Narja* (1932).

6 En la citada nota autobiográfica —véase[3]–.

7 G. Torrente Ballester: Prólogo a su *Obra Completa*. Tomo I, pág. 34. Ediciones Destino. Barcelona, 1977.

mité", se lee que "estamos alerta y dispuestos a cambiar la pluma por el fusil en la primera ocasión". La U.E.A.P. edita sus cuatro libros siguientes, todos ellos reflejo de la realidad histórica del momento. Los sucesos de Casas Viejas y Castilblanco forman parte de *Epopeyas de Sangre. Poemas revolucionarios* (1933); el latifundismo andaluz y la rebelión de Asturias engendran respectivamente *Hogueras en el sur. Poemas campesinos* y *Voz de la tierra. Poema en rebelión*, los dos de 1935.

¡Vosotros,
los sorprendidos por el sueño insondable,
los que avanzasteis con paso firme hasta aplastar al enemigo,
los que al lado de un muro encontrasteis la muerte sin lágrima de angustia!

¡Vosotros, camaradas!
¡Vosostros sois vosotros!
Podréis estar doblados, pero nunca vencidos!
¿Me oís?
¡Una voz de venganza ilumina la tierra!

(Hogueras en el sur)

Su "Romance de Casas Viejas" (de *Epopeyas de sangre*), que Rafael Alberti incluyó en su repertorio y "lo recitó por toda España"[8], lo convierte en una "tragedia campesina", "Seisdedos", publicada y representada en 1934 en el teatro de La Libertad de Valencia por el Teatro Proletario[9]. Ricardo de Val, que asistió a la representación, dice de ella que contiene "demasiada hiperestesia y proselitismo sin más"[10]. Por el contrario, Manuel Altolaguirre no duda en incluir el nombre de Pla en una lista de "nuevos autores dramáticos (...) notable por su calidad y número: Rafael Alberti, Sender, Arconada, Garfias, Prados, Porras, Herrera Petere, Pla y Beltrán, Miguel Hernández"[11]. Lo que es innegable es que *Seisdedos* debe mucho a la escenificación que "La Barraca" hizo de "Fuenteovejuna" y que responde a los intereses del teatro de urgencia.

En 1936, antes de que estalle la contienda, todavía verán la luz *Camarada. Poema del amor y la angustia* y, en Ediciones Nueva Cultura, Poesía revolucionaria (Antología 1932-36). Durante la guerra civil la actividad de Pla se acentúa. José Bergamín lo

8 César Lizardo: *Pla y Beltrán y su poesía*. "El Universal", Caracas, 12-6-56.

9 "Seisdedos fue representada por el Teatro Proletario, cuyo repertorio era, principalmente, de obras revolucionarias y antiimperialistas extranjeras, aunque en una de sus sesiones presentó la pieza de Pla y Beltrán sobre Casas Viejas". (Víctor Fuentes: *La marcha al pueblo en las letras españolas*, págs. 134-5. Ediciones de La Torre. Madrid, 1980).

10 Ricardo de Val: *Memoria del poeta Pla y Beltrán*. "Idealidad", nº 140-1.

11 Manuel Altolaguirre: *Nuestro teatro*. En "Hora de España", nº 9.

lleva a Madrid. Alberti lo alberga en la Alianza, en un cuarto contiguo al que ocupaba Miguel Hernández[12]. Continuas tertulias, debates sobre poesía y política, reuniones con intelectuales venidos de todas partes. El mismo Pla recuerda el angustioso término de una de ellas: "Madrid. Hotel Victoria. Verano de 1937. Cerca, en la noche, oíase el estruendo de los cañones y el estrépito de la fusilería. Formaban en un grupo Julián Benda, Louis Aragón, Tristán Tzarà, René Blec, Cristu Belec, Bergamín... En otro, Anderson Nexo, César Vallejo, Marinello, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier (...) Irrumpe en el hall Pablo Neruda. Dice: la Plaza Mayor está en llamas. Madrid arde por sus cuatro costados"[13].

Las actividades de los intelectuales republicanos van cuajando en revistas, libros: "El mono azul", "Hora de España", "Romancero General de la Guerra de España". En todas ellas figuran textos de Pla y Beltrán, que, por otra parte, sigue de cerca los acontecimientos bélicos: "Uno de los tragos más amargos de mi vida lo pasé en Toledo. Me hallaba allí en misión de cultura. Las legiones moras habían roto el frente y la ciudad iba a ser abandonada. Pero, ¿cómo salir de Toledo?"[14]. Juan Gil-Albert, en su *Memorabilia*, responde a esta pregunta: "Un día acompañé a los Alberti a Toledo (...) Pascual Pla y Beltrán, salido de mi mismo rincón alicantino, venía con nosotros (...) Se percibía lo esbelto que hubiera debido ser de no haberlo impedido el enredo de su joroba (...). María Teresa León me instaba a regresar a Valencia antes de que las comunicaciones con el litoral dejasen de ofrecerse expeditas (...). Así pues me embarqué con Concha Méndez (...) Pla y Beltrán venía también conmigo (...) en aquel vagón mal alumbrado"[15].

Ya en Valencia, inmediatamente después del II Congreso Internacional de Escritores, visita en Rocafort a Antonio Machado, del que, años más tarde, escribirá, recordando esta entrevista, una semblanza en Cuadernos Americanos[16]. En diciembre está en Moscú y allí fecha su poema "Salud, Moscú".

---

12 Pla y Beltrán: *Mi trato con Alberti*. "El Mundo". Caracas, febrero 1960.

13 P y B: *Una anécdota de Pablo Neruda*. "El Mundo". Caracas, 12-XII-58.

14 P y B: *Mi trato con Alberti*.

15 Juan Gil-Albert: *Memorabilia*, pág. 217-9. Tusquets Editor. Barcelona, 1975. Cuadernos Marginales, nº 43.

16 P y B: *Mi entrevista con Antonio Machado*. En "Cuadernos Americanos". Méjico, Enero-febrero 1954.

Roja Moscú, ciudad de la alegría.
...
Un mundo oscuro te forjó en su entraña;
Fuiste igual a un torrente desbocado
forjado entre la muerte y como España
mitad obrero y la mitad soldado[17].

En el camino de regreso llega a Helsinki en enero de 1938. Con Cristu Belec y el futuro premio Nobel Haldor Kiljian Laxness viaja durante dos meses por Armenia y Azerbayán. De vuelta en Finlandia marcha a Estocolmo y Copenhague[18] y, pasando por París, donde recibe un homenaje de los escritores franceses, a Valencia. Tras un breve descanso en Ibi y Alcoy, el 2 de mayo está en Alicante en "un recital de versos" en el Teatro Principal, y el 27 de abril anterior "en la misma ciudad, en un acto para la formación de compañías de voluntarios"[19], junto a Gafías y Perelló. La A.I.D.C. edita el relato *Uno de blindados. Confesiones de un combatiente*, fechado en el "Frente de Levante, mayo de 1938", de estirpe panfletaria. El propio Pla indica otros títulos de estos años *(Madre española, Canción arrebatada, Vencedor de la muerte, La muerte o el recuerdo)* —prologado este último por Ilya Erhemburg— para mí desconocidos. Asimismo, escribe poemillas que son musicados por Lan Adomian —compositor venido en las Brigadas Internacionales— y Carlos Palacio:

Madrid noble; tus calles, un fortín;
Ya nadie pasará
tus trincheras.
¿A quién tienes
en tu defensa?
¡Tienes al general Miaja!

Pero Madrid, la trinchera romántica de todos los hombres libres, cae el 28 de marzo de 1939. Unos 500.000 republicanos consiguieron escapar "a cuestas con su España fatalmente", como observa el verso de Jorge Guillén[20]. Pero la SERE no pudo evitar que a otros casi tantos se les impidiera "hacer camino al andar". En un radio de mil metros, junto a los campos de almendros próximos al puerto de Alicante, se hallaban "sucios, hambrientos, desesperanzados, millares de hombres de auténtica y ex-

17 "Hora de España" nº 16.

18 P y B: *Haldor Kiljian Laxness*. "Revista de Intercambio Cultural". Noviembre, 1955. Méjico D. F.

19 Serge Salaum: *La poesía de la guerra en España*, pág. 116. Castalia, 1985.

20 Jorge Guillén: *Mientras el aire es nuestro*, pág. 412. Cátedra, 1978.

traordinaria valía"[21]. Entre ellos Pascual Pla y Beltrán, uno de los 271.000 presos políticos de la recién inaugurada España franquista. Poco después la marginación, la persecución, la clandestinidad, el transterramiento.

Dado su carácter disperso, la obra de Pla y Beltrán ha permanecido fuera del alcance del lector y por tanto ajena a las antologías y a los estudios críticos[22]. No obstante, algunos juicios se han emitido, al menos sobre su poesía del "compromiso". El mismo poeta descreía de su propia obra y así lo manifestó en varias ocasiones.

Él mismo fue su crítico más duro. En un breve escrito, *Hablo de mí mismo*, colocado al frente de su relato *Caballo* (1960), dice: "¿Qué he dado yo? Nada (...) He escrito tres o cuatro poemas medianamente aceptables, algún relato corto... nada. Mis libros no cuentan. Y esto, sinceramente, me angustia. Porque si "lleva quien deja", ¿qué dejo yo para llevarme nada? ¿Qué dirán de mí los hombres futuros? Soy previsor. Me preocupo del futuro. Es más, me gustaría que los poetas del futuro me recordasen. ¡Puerca y mezquina vanidad!".

Cierto que Pla no es un autor imprescindible —en realidad, hay tan pocos—; pero tampoco es merecedor del olvido. En su obra hay más de "tres o cuatro" poemas dignos de ser rescatados. Y la función desencadenante que ejerció en un momento crítico también debe ser tenida en cuenta. Si su mejor libro es *Poesía* es sin duda porque está escrito desde el corazón y no desde una consigna política. Es decir: los poemas brotan sin la premura de la urgencia exterior, surgen desde la supuración lenta de la herida que es el hombre. Poemas como "Elegía a Aída Lafuente", "Yo entrego mi esperanza", "Cárcel del hombre", "Pensando en mi pequeña hija Yolanda"[23], por citar sólo tres o cuatro, son más que medianamente aceptables. La poesía del "compromiso" tiende a carecer de interés cuando la circunstancia que la motivó desaparece. A menos que su autor haya elevado a metafísico lo que en principio era sólo efímero. A menos que haya convertido la miseria de lo concreto en la tragedia de lo absoluto. Un ejemplo claro, a mi entender, lo constituye el primer poema mencionado:

ELEGÍA A AÍDA LAFUENTE

Cuando el río golpeaba en las calles con impaciencia;
cuando las balas eran heridas por el sordo disparo de la pólvora;
cuando Oviedo era un pájaro o un cadáver abandonado;

---

21 Jorge Campos: *El otro exilio*. En "El exilio español de 1939", VI, pág. 228. Taurus, 1978.

22 Una aproximación a su poesía, narrativa y teatro, así como algunos textos, doy en mi libro *Pascual Pla y Beltrán. Vida y Obra*. Instituto de Estudios Alicantinos. Diputación Provincial. Alicante, 1984. Un mayor acercamiento a su poesía lo realiza Manuel Aznar: Pascual Pla y Beltrán. Antología poética. Ayuntamiento de Valencia. 1985.

23 Los cuatro poemas aparecen, respectivamente, en "Nueva Cultura", nº 11, marzo-abril 1936; Enrique Azcoaga: *Panorama de la poesía moderna española*. Buenos Aires, 1958; Poesía (1947); "El Nacional", Caracas, 31-X-57.

entonces fue.
Cuando sobre una acera quedó aplastado un arroyo de sangre recientemente
[derribada;
cuando el odio se encaramó en las vallas, subió a las torres, rugió en las minas;
cuando la muerte acechó impasible, con su pico de acero, en las esquinas y en
[los tejados;
fue entonces.
Escuchadme.
Eras viento presente con tu sonrisa y con tu mano, yo lo recuerdo.
Ibas, venías con un agua en la boca, con un aliento en la mirada.
Eras aire, cabello, rosa o estallante explosivo.
Eras algo que hierve. Corazón o presencia.
Escuchadme, escuchadme; yo lo sé y os lo digo.
Dominabas las balas y alejabas la muerte.
Le vendabas la herida, le apagabas la sed, le cerrabas los párpados al muerto
[sobre la tierra removida con la cintura reventada,
cuando la fría mano del enemigo arañaba la última piel de un pecho tumefacto
[que se hundía,
de un horroroso mundo detenido en la noche como un crimen.
Podéis creerme.
Nadie gritó más fuerte la injusticia del universo, la alegría de otra existencia.
Aún las calles de Oviedo se estremecen bajo tu voz ensangrentada.
Aída Lafuente, camarada,
los obreros de España te proclamamos nuestra madre.

En su discurso ajustado ha desaparecido la consigna colectiva para dejar paso al dolor personal, dolor que no se ha "teatralizado" ni "poetizado" de antemano para sensibilizar al lector. (Compárese con el romance a Lina Odena[24] y se observará, además de las reminiscencias lorquianas, lo artificioso —todo poema es un artificio, pero a veces el artificio es superior a su ingeniero— de sus ingredientes, lo melodramático de su apriorismo, la estrategia —todo poema es una estrategia, pero a veces ésta es superior y se independiza de su estratega— tópica de sus convencionales elementos líricos). Aquí no hay imprecación ni dogmatismo. Y precisamente la ausencia de todo prefabricado utillaje o preconcebida retórica de agitación devienen al poema la presencia agitadora del espíritu revolucionario. Porque el lamento noble ante un cuerpo muerto arranca más sentimiento —a veces, sentimentalismo— que una arenga por una idea viva, sobre todo si el anterior cuerpo se convirtió en cadáver al luchar por la vida de una idea. Y el primer receptor de estas sensaciones es el propio poeta, que transmite así a su poema y a través de él al lector, una emoción no libresca ni presentida, una experiencia dolorosa y, por lo mismo, concebida como una verdad real, corpórea, tangible, y no sólo una verdad ideológica, una realidad verdadera, sin cuerpo deseable, deseada, pero, al fin, futurible. El

24 "A Lina Odena, muerta entre Guadix y Granada". *El mono azul*, octubre-36.

más indigno cadáver —si existe alguno— puede engendrar más adeptos que la más elevada filosofía. Porque un cuerpo muerto no es una metáfora, es una presencia a la que no hay que preguntarle por su significado. Y porque todos morimos y ante el cadáver contemplamos nuestra muerte. Todos tenemos la misma muerte. Pero no todos tenemos los mismos sueños ni soñamos con la misma vida. El mérito de Pla consiste en hacernos ver, donde no lo hay —una página—, un cadáver que luchó por una forma de vida. El mérito consiste en hacernos creer que el poema es un muerto muriéndose. Si el lector admite esta metamorfosis, el poema permanecerá.

Obsérvese cómo el lenguaje no abandona sus atributos —no podría—. El lamento se sostiene sobre términos anafóricos, simetría y progresiones semánticas, paralelismos, apelaciones, incluso imágenes de corte visionario. Sin embargo todo aparece como nacido por sí mismo, como una espontaneidad dolórica resuelta en verso, equilibrada en un poema casi invisible, tanto el objeto del poema como su múltiple destinatario. El hombre-poeta ha recibido una emoción elegíaca —aunque se califica de Elegía, el texto no se ajusta a los cánones del género— que se le ha incrustado en el fragor de una masa caótica de sentimientos y pensamientos revolucionarios. Ha recibido una especie de dinamita emocionada que convierte el dolor en una metralla sensibilizadora del receptor: la furia y la impotencia ante la muerte agitan el corazón y lo empujan a defender la vida; la vida —y aquí está la "clandestina" propaganda— tal y como la concibió la camarada madre de todos "los obreros de España", quienes, inexorablemente, se ven implicados, como "hijos", en la defensa de lo que la "madre" defendió hasta morir.

Pero, excepciones aparte, Pla no supo aunar revolución y poesía y frecuentemente sus poemas revolucionarios son gritos, imprecaciones, instancias a la insurrección y a la venganza, sobre todo en *Narja*, que, por ser el primer libro de su condición, no encuentra más que el horizonte de la desorientación poético-política. Así lo considera José Carlos Mainer[25]: "José María Morón y Pascual Pla y Beltrán comparten el honor de ser los primeros autores decididos de "poesía social", pero tanto uno como otro son testimonios —cierto que menores— de dos lógicas hipotecas: manejar unas herramientas artísticas que no son ajenas a la tradición inmediata y situar su propia conversión, su angustiado descubrimiento de dolor colectivo, en el centro de la expresión poética, por más que este umbral haya de ser obligadamente traspasado al encuentro de certezas solidarias". Y Víctor Fuentes[26], tras afirmar que es "nuestro auténtico representante de la poesía proletaria o bolchevique", recoge una similar consideración del mejicano José Mancisidor, que en plena guerra escribe que "ningún poeta con más arraigo entre la gran masa de explotados españoles que Pla y Beltrán. Ni Alberti. Ni García Lorca".

25 José Carlos Mainer: *La Edad de Plata*, pág. 323. Cátedra, 1981.

26 Obra citada, pág. 157-8.

Pla y Beltrán quería despertar, empujar, poner en el disparadero de la insurrección, y su poesía es un verso furioso, de una violencia rudimentaria y primitiva, que dibuja un grito de alguien que de repente encuentra un hueco por el que vociferar la represión que sufre. Pero ese grito construye no sólo una tragedia personal, sino que forja un exhortatorio colectivo y es una instancia para la rebelión. Ricardo Blasco[27] ha dicho que esta poesía fue escrita "con desdén de la preceptiva académica" y que su autor no vacilaba "en emplear vocablos tenidos por impuros si servían a la expresividad de su pensamiento". Aunque otras veces, cuando se trata de "narrar" o "presentar" personajes o hechos bélicos, utiliza sobre todo el romance, casi siempre aprendido en García Lorca. Sobre esto último Víctor Fuentes[28] opina que el romance de "Casas Viejas es uno de los mayores logros, en aquel período, de combinar la forma popular con la elaboración culta y la epopeya revolucionaria".

Ya he dicho que la poesía de urgencia conlleva el riesgo de interesar sólo en el momento en que se escribe, condicionada como está por la circunstancia motivante y por el destinatario. No todos saben escribir para muchos y para siempre. Ramón Gaya lo expresó con claridad: "todos nosotros —aparte, claro, de querer la desaparición de la miseria y de la injusticia— soñamos con un mundo, con un estado de cosas en que además de pintarse el lienzo de Las hilanderas, además de poder brotar esta obra, pueda Velázquez mostrarla a esas mismas obreras que él ha pintado con tanta ternura, con tanta poesía, con tanta bondad"[29]. Gaya piensa en el Arte con mayúsculas. Porque una cosa es introducir el Arte en el mundo y otra interiorizar el Mundo en el arte. Lo deseable es que Mundo y Arte compatibilizasen sus altas categorías en el acto creador sin que ninguna de ellas se hipotecase por la otra. (Con frecuencia se olvidan unas palabras del I Congreso de Escritores Soviéticos: "El Gobierno, el Partido, acuerda todos los derechos a los escritores, salvo el de escribir mal"). Ahora bien; el mismo Ramón Gaya afirma que "la verdadera creación sólo puede surgir de la nada, y la nada únicamente quiere acercársenos cuando estamos absolutamente solos"[30]. Bien entendidas estas palabras, creo que explican por qué "lo mejor" de Pla y Beltrán hay que buscarlo en *Poesía*, libro escrito cuando el poeta se encontraba terrible y absolutamente solo, rodeado de su nada, es decir, en el centro de su individualidad, con el mundo convertido en la abstracción de su mismidad sin opresiones y el único impulso creador venía no desde una consigna sino desde un estímulo profundamente interior que no se llamaba "urgencia" sino que se apellidaba, sencillamente, *necesidad*.

---

27 Ricardo Blasco: *"Los poemas de Pla y Beltrán eran gritos"*. En "Pueblo", 13-III-1984.

28 Obra citada, pág. 158.

29 Ramón Gaya: Carta a Juan Gil-Albert. "Hora de España", nº 6.

30 Obra citada.

UNA ESCENIFICACIÓN DE CASAS VIEJAS: "SEISDEDOS", DE PASCUAL PLA Y BELTRÁN

El levantamiento de Casas Viejas en enero de 1933 tiene una reacción inmediata en Pascual Pla y Beltrán (Ibi, 1908 - Caracas, 1961). Escribe un *Romance de Casas Viejas*, incluido en su libro "Epopeyas de sangre" (1933), que Rafael Alberti populariza en sus recitales por toda España, y, después, una "tragedia campesina", *"Seisdedos"*, que la Unión de Escritores y Artistas Proletarios edita en Valencia en julio de 1934. *"Seisdedos"* es llevada a escena en octubre del mismo año, coincidiendo con otro levantamiento, el de Asturias, que también encontrará, a su vez, eco dramático en "Los hijos de la piedra", de otro alicantino, Miguel Hernández.

I. El desarrollo de "Seisdedos", dividido en "Cuatro cuadros en poesía", es el siguiente:

Primer Cuadro: En el local del Sindicato de Casas Viejas, mientras anochece el día diez de enero, los campesinos se reúnen en espera del "día en que seremos fuertes" (verso 78). Se recibe una octavilla en la que se comunica que el día ya ha llegado y los campesinos, en Asamblea presidida por *"Seisdedos"*, deciden, hartos de "desfallecer en lentísima agonía / sin campos que labrar" (vs. 148-9), declararse en huelga, sembrar la tierra y proclamar "el comunismo en Casas Viejas" (241). "Seisdedos" propone no derramar sangre si no es preciso y se acepta hablar con el alcalde para que "convenza a los civiles / y los amos" (209-10).

Cuadro Segundo: Plaza del pueblo. En un ambiente bucólico, en el alba. El alcalde, no obstante considerar que "es mejor sufrir el peso de la tierra / que levantarse en armas" (273-5), sale a parlamentar. Pronto "dos disparos de fusil y dos estampidos de escopeta" (acotación) muestran el fracaso del alcalde y el inicio inevitable de la lucha: "si nos matan, tendremos que matarles" (396). Los campesinos, confiando en que "la España entera" (466) les apoya, se lanzan a la lucha y consiguen el triunfo sobre los guardias civiles.

Cuadro Tercero: Puerta del Sindicato. Mediodía. "Seisdedos" hace proyectos sobre la siembra, reparte comida entre los campesinos, corta las comunicaciones con el exterior. Poco dura la alegría: llega Silva trayendo malas noticias. "Llegan fuerzas. Civiles y de asalto / han entrado en el pueblo / destruyendo" (720-22).

Cuadro Cuarto: Choza de "Seisdedos". Anochecer. "Seisdedos", Silva y otro, atrincherados en la choza, deciden defenderse hasta morir si es preciso (806), matando a cuantos puedan porque "nunca fue delito / matar a quien nos mata" (844-5) y lamentándose de que "la justicia / de España aún es burguesa" (875-6). Incendiada la choza, culmina la masacre no sin que antes "Seisdedos" vocifere su denuncia y su manifiesto (977).

II. La obra tiene entidad en sí misma sin necesidad de recurrir a su referente histórico; pero el conocimiento de éste hace que comprendamos mejor aquélla. Escribe Ramón Tamames: "Casas Viejas. Una aldea próxima a Medina-Sidonia (Cádiz) con 6.000 hectáreas de tierra labrada. De ellas, y en razón al latifundismo absentista, no se cultivaban más de 2.000. Mientras tanto, 500 obreros agrícolas sufrían el paro crónico. Agotada su paciencia frente a la anunciada reforma agraria, que no llegaba y con ocasión de la huelga revolucionaria convocada por la CNT los días 11 y 12 de enero de 1933, los campesinos, tras declarar el comunismo libertario, asaltaron el cuartel de la Guardia Civil, asesinando a varios de sus números. La llegada de refuerzos de la Guardia de Asalto, a cuyo frente iba el capitán Rojas, hizo batirse en retirada a los braceros, uno de los cuales ("Seisdedos"), con cinco hombres, dos mujeres y un niño, se refugiaron en una choza para resistir. La choza fue incendiada. Todos sus ocupantes murieron abrasados. Otros catorce braceros cayeron en la represalia que siguió [1].

De la confrontación del texto de Tamames con *"Seisdedos"* se desprende que ésta fue escrita pretendiendo no ficcionalizar, procurando no alterar los hechos en su esencia, intento que se confirma si acudimos a otros documentos: "En Casas Viejas el viejo Curro Cruz ("Seisdedos") lanzó el llamamiento a la revolución y murió después de un tiroteo de doce horas con las tropas (...). El caso de Casas Viejas, donde las relaciones de tipo personal y familiar unían al núcleo anarquista dirigente, es probablemente típico: María ("la libertaria"), nieta de Curro Cruz, era novia de José Cabañas Silva ("el pollito"), jefe de los militantes más jóvenes, en tanto que otro Silva era secretario del Sindicato de jornaleros, y las familias de Cruz y Silva fueron diezmadas en la represión siguiente (...). Sabían bastante como para percatarse de que no cabía la introducción del comunismo en una sola aldea, por más que les cupiera poca duda de que, si podían introducirlo, funcionaría. Los hombres cortaron cables telefónicos, cavaron zanjas a través de las carreteras, aislaron los cuarteles de la policía y entonces, seguros frente al mundo exterior, enarbolaron la bandera roja y negra de la anarquía, y se pusieron a repartir la tierra. No intentaron difundir el movimiento ni matar a nadie.

1 Ramón Tamames: *Historia de España*. Alfaguara VII, págs. 87-88. Alianza Editorial, 6ª, Edición, 1977.

Mas cuando llegaron las tropas de fuera vieron que habían perdido la partida y su jefe les aconsejó que se echaran al monte, mientras él y sus compañeros inmediatos luchaban en una de las casas, muriendo allí, como desde luego lo esperaban[2].

Los detalles están cuidados como para reflejar una realidad: nombres ("Seisdedos", Silva, Mariquilla), las relaciones, el aislamiento frente al exterior, la huelga, la intención incruenta, el refugio en la choza quemada, la represión, la muerte... No hay alegoría, ni transformación, ni transmutación, ningún tipo de metamorfosis. Es la exposición cruda de la realidad lo que actúa como arma de denuncia. El lirismo que envuelve a veces la escena, un cierto ambiente bucólico, un eglogismo, en fin, que invade a los campesinos, no es sólo producto de lecturas, no es simplemente una reminiscencia del teatro áureo; es también un arma porque aumenta por contraste la violencia de la realidad: la represión, la masacre.

III. Es en 1933 cuando Pla escribe "que nuestros versos / sean ágiles bayonetas en las manos pesadas de los obreros del Universo". Y tomando como criterio este concepto de verso = arma, extiende (mucho antes que Miguel Hernández) la ecuación hasta convertirla en teatro = arma.

Varios son los elementos que se ensamblaron y condujeron a la escritura de *"Seisdedos"*.

1) El amor a la tierra, el corazón telúrico de Pla. Hay numerosas referencias a lo autóctono esparcidas por sus obras: "La tierra es dura, muy pocos la aman; mas trabajándola con amor y paciencia también es generosa. Si tú amas la tierra, la tierra te recompensará" (*Hombre o demonio*). "Esa tierra, pobre pero nuestra; derramaré hasta la última gota de sangre para hacerla libre" (*Los pasos de los hombres del castigo*). "Un campo de berzas. Era hermoso como un milagro" (*Un sueño*). "Ser campesinos y no poseer tierra. ¿Puede darse una mayor pobreza en la vida?" (*Mi madre*). Pla, nacido en medio de la tierra, criado entre campos y cabras, obrero y campesino "sin un adarme de tierra", sentiría el drama de Casas Viejas, de Castilblanco, Arnedo, Castelar de Santiago, Espera y Yeste como suyo. Es significativo que en *"Seisdedos"*, en esta "tragedia campesina", aparezca la palabra tierra repetida 47 veces y se aproxime al centenar si contamos sus sinónimos.

2) La rebelión personal y social, que le conduce a la militancia comunista y a *"Narja"*. También sentiría como suyo este "levantamiento", esta rebelión que él había iniciado en su propia vida y obra. Como militante y escritor "comprometido" vería en Casas Viejas un cauce para exponer un manifiesto de denucia.

3) El haber sido campesino, "hortelano", y obrero en una fábrica, y militante y poeta comprometido pueden explicar su identificación con Casas Viejas y su deseo de llevar este drama a la poesía, lo que hace en el mencionado *Romance de Casas Viejas*; la explicación de llegar al teatro hay que encontrarla en otro episodio: Pla y Beltrán

2 E.J. Hobsbawm. *Rebeldes primitivos*. Ariel, págs. 135 y 139. 2ª Edición, 1974.

asiste a una representación de *Fuenteovejuna*. En el verano de 1933 García Lorca, "al frente de La Barraca, había ido a dar una representación de *Fuenteovejuna*. Dicha representación se dio en el Teatro Principal. Yo le vi allí acompañado de Eduardo Ugarte. Hablamos... dijo: "En mi obra *El Público* digo cosas muy gordas, muy gordas... cuando se represente se van a levantar hasta las butacas...". Luego hablé yo. Dije bastantes tonterías. Conté mis experiencias como pastor de cabras. "Yo soy como una cabra —creo que le dije—; cuando me pica la mosca me vuelvo loco" (...). El poeta se echó a reír franca y abiertamente: con verdad, con sinceridad. Después salió al proscenio vestido de Mono y, ante un silencio que sobrecogía, habló del teatro clásico español y del profundo significado poético y social de la obra de Lope. "Profundidad y belleza —dijo—, juego y drama entrelazados... y, sobre todo ello, la conciencia de un pueblo que ama y sabe hacer justicia". Jamás adquirió la magia del verbo categoría más hermosa ni dimensión tan alta como en sus labios aquella noche" [3].

Pla escribe estas palabras 23 años después de su encuentro con García Lorca. Pla recuerda, selecciona o transforma. En cualquier caso el pueblo de Casas Viejas, en su mente, debió aparecer como un nuevo Fuente Ovejuna encarnando "la conciencia de un pueblo que ama y sabe hacer justicia". Debió sentir el impulso, en su conciencia tumultuosa y rebelde, de escribir también algo que hiciese "levantar las butacas".

4) Si le impresionó el "significado poético y social" de *Fuenteovejuna*, otros elementos entraron tal vez en el zurrón de su proyecto teatral. El mismo García Lorca había incluido, aunque circunstancialmente, ingredientes revolucionarios en *Mariana Pineda* (1927). Pero *"Seisdedos"* dramatiza un hecho reciente, inmediatamente anterior. Este recientismo pudo venirle de una obra de Alberti, *Fermín Galán* (1931), que pone en escena también una sublevación, la del capitán de la guarnición de Jaca, del 12 de diciembre de 1930, con trágico final, como en Casas Viejas.

5) El éxito de su *Romance de Casas Viejas* en labios de Alberti le infundiría deseos de hacer hincapié en el mismo tema, sobre todo si se considera que su *Romance*, aprendido en los del *Romancero gitano*, ya contiene todos los elementos dramáticos necesarios para subirlo a escena. Sólo bastaba estirarlo, desarrollarlo, fragmentarlo en personajes.

De manera que en la génesis de *"Seisdedos"* confluyen unos factores de índole personal y afectiva (amor a la tierra, rebelión personal, nuevo rumbo ideológico) y unos modelos literarios próximos (Lorca, Alberti) y, sobre todo, lejanos (*Fuenteovejuna*). Con todo ello Pla extiende su concepto de *verso-arma* al de *drama-manifiesto*.

IV. Es probablemente el arquetipo de *Fuenteovejuna* el elemento más perceptible. Incluso hay versos reminiscentes en situaciones semejantes: una vez sublevados los campesinos, dice "Seisdedos":

3 Pla y Beltrán: *Federico García Lorca*. "Últimas noticias". Caracas, 13-4-56.

Si os preguntan, responded:
Casas Viejas lo quería!
(vs 551-2)

Como en *Fuenteovejuna* son dos los elementos antagónicos: el opresor y el oprimido, el pueblo y el cacique. Las acciones de ambas obras surgen de ese antagonismo. Sin embargo, el desarrollo es distinto. En *Fuenteovejuna* puede verse en escena el proceso de ese enfrentamiento. Muy esquemáticamente, podría reducirse así, siguiendo una estructura de relato:

Antes	Durante	Después
Un pueblo que vive en un *orden*. (Todavía no existe el mal ni su causa)	Presencia del Comendador: desmanes. *Alteración del orden*	Venganza justiciera, *Restauración del orden* y justificación por parte del poder.

Es una estructura que va desde antes del "agravio" hasta el después de éste (con desenlace "feliz") pasando por el mismo.

En *"Seisdedos"* el cacique no aparece porque se pretende dar a entender que es un Cacique, un Sistema, un Gobierno. Los "guardias civiles", el "alcalde", los "amos" no son los verdaderos enemigos del pueblo, y por ello su fugaz presencia y el deseo de que su sangre no sea derramada. Es contra otro cacique, contra una política latifundista contra la que se rebela el campesino. Introducirlo era introducir un personaje abstracto, alegórico (Miguel Hernández ensaya, antes de su teatro combativo, esta forma en el auto sacramental). Pla lo rechaza, lo suprime de la escena aunque gravita sobre ella en todo momento. Y la acción empieza cuando ya el "agravio" está consumado: impedimento de laborar las tierras, opresión, latifundismo en fin. Esto conduce a modificar el esquema aprendido, la estructura, el desarrollo del tema, el tema mismo:

Antes	Durante	Después
		Venganza justiciera Restauración del orden Represión

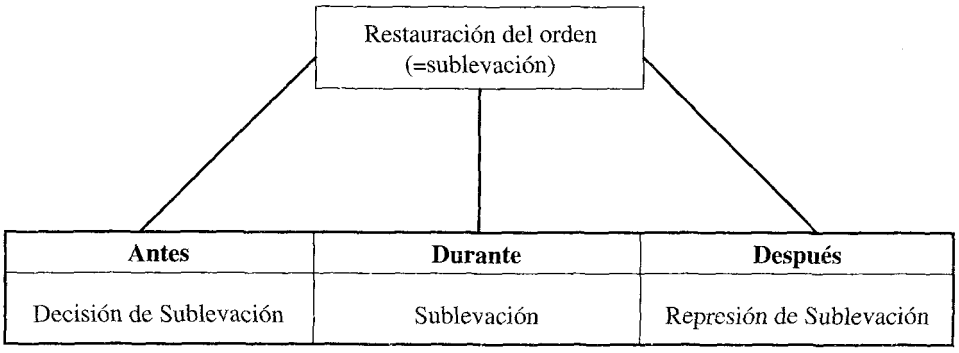
Este dejar en blanco al Antes y el Durante está tal vez en función de resaltar lo atávico del mal, lo prolongado y grave del "agravio". El Antes (un pueblo en paz, un orden) se pierde en la lejanía del tiempo, en el paraíso terrenal. El Durante (alteración del orden) presupone los desmanes del Cacique, todavía gravitantes en el Después, pero también inmersos en el Antes, lo que continúa esa hiperbólica figura de paraíso

perdido que sólo fugazmente se acaricia, como se comprueba y complementa en el Después: la contumacia de la represión.

No hay aquí, por tanto, motivación circunstancial, "agravio" superficial. La afrenta es más entrañable, más empecinada. No hay aquí un intento de violación por parte de ningún comendadorcillo, porque ésta está trasladada a otra Violación mayor, la de los derechos de los campesinos ultrajados por una España injusta: es la tierra la que, estéril por falta de manos, resulta violada. (También, en García Lorca, la violación de Yerma consiste en no ser fecundada). Es un proceso inverso. Dice Galindo: "nuestros brazos fecundarán la tierra" (v. 518). Y "Seisdedos": "La sangre / nos fecundará la tierra" (413-4). Incluso la esperanza de obtener las tierras es entrevista como unas bodas (380...).

De forma que "Seisdedos" altera el esquema de *Fuenteovejuna* y empieza donde acaba ésta. El Después asimila el Antes y el Durante y se difracta con otros nuevos:

DESPUÉS



Es decir: que del esquema clásico lopesco de exposición (presentación de posibilidades dramáticas), nudo (dramatización) y desenlace (comedia, tragedia...), Pla toma exclusivamente el desenlace y lo desarrolla a su vez en una exposición (restaurar un estado de justicia), un nudo (problemas para conservar ese estado) y un desenlace (imposibilidad de ese estado de justicia).

Este Después-Desenlace introduce una variación con respecto al modelo de Lope: en lugar de un final "feliz", se produce una tragedia, una masacre; en lugar de justificación, hay represión. (No creo que influyese para nada el hecho de que La Barraca representase *Fuenteovejuna* sin RR CC, lo que supone una autosuficiencia y autojustificación del pueblo. Pla debió, también, leerla. La verdad es que, además de la propia realidad de Casas Viejas, el siglo XX dramático no cree en el milagro de un "deus ex machina"). Toda la obra está sembrada de semillas trágicas, de pequeñas profecías anunciadoras de este final. La repetición de la palabra tierra, que asume la

representación de los ideales de libertad del campesinado, encuentra eco en otra obstinada repetición, sangre, que ubica en su significado el destino martirológico del pueblo. La denuncia surge de ese evidenciar la imposibilidad del cambio social, la inevitabilidad de la injusticia, la perdurabilidad de la contumacia del Cacique estatal. (También Miguel Hernández adoptará este nuevo desenlace). *Fuenteovejuna* es la historia de la rebelión de un pueblo. *"Seisdedos"* es la historia de la represión de un pueblo. (Ambas pretenden ser, rebelión y represión, *del* pueblo).

No hay nada que distraiga de la acción. El gracioso (que permanece en Miguel Hernández) está ausente. Si perdura a veces un lirismo eglógico no es sólo porque se pretenda lirificar, sino porque se intenta mostrar la paz del campesino, nacida del contacto con la tierra (=paz), que hace más violenta la *guerra* (=sangre) a la que es empujado y en la que es asesinado. Hay ocasiones en las que se intenta mostrar un eglogismo destruido. Lo prototípico y esquemático de los personajes viene dado por la "urgencia" a la que se adscribe este teatro, por la "denuncia". Los personajes aparecen pétreos, definidos desde antes de empezar a escribir. Cuando entran en escena ya son, ya están pergeñados de antemano, no sufren un proceso sicológico perceptible. No era tiempo de análisis sicológicos, sino sociales. Estos arquetipos son armas de combate con las que el autor dispara su denuncia. El autor ya ha resuelto en su cabeza un proceso, un doctrinarismo político, y sólo pone en escena su resolución; un mensaje, un manifiesto. No hay duda de que Pla, angustiado bajo el peso de su propio drama social y personal, se siente encarnado en "Seisdedos", en cada uno de los que aman la tierra y la defienden de los opresores. "Seisdedos" ha resuelto morir, afirmando así la voluntad de rebelión, como dejando la antorcha de su choza incendiada para que alguien la recoja. Este suicidio de "Seisdedos" es un grito de revolución, un holocausto que espera sus frutos:

¡... solamente
una fuerza de clase organizada,
unida, puesta en pie,
impondrá el comunismo en toda España!
(v. 974-7)

"Seisdedos" muere para que su muerte sea una bandera. Pla lo ubica entre un deseo y una frustración. El deseo es la tierra. El hombre está hecho de tierra y para la tierra:

El olor de mis manos sabe a tierra.
(367)
Nada entiendo.
Solamente la tierra me comprende.
(371-2)
Las manos se nos alargan
deseosas de trabajo.
(582-3)

Pero este *ser* de tierra, este estar hecho de tierra y para trabajar la tierra ha sido desterrado de su origen, exiliado de su telúrica madre. Y, privado, como un buen Anteo, de los bienes que de ella debiera recibir, se ve asaltado por el mal Hércules de la sangre que frustra su existencia. Estos hombres hechos de tierra, expoliados de sí mismos, quedan atónitos cuando, nacidos para ser campesinos, mueren por querer serlo:

¡Por labrar las tierras
nos matan!
(849-50)
¡...morimos
por labrar nuestras tierras!
(943-4)
¡Por cultivar las tierras
morimos!
(950-1)

La sangre, la represión cruenta, pone su contrapunto a la tierra. Nacer campesino es nacer para ser asesinado, es ser víctima, viene a decir Pla. El paraíso de bucolismo, la tierra, ha sido asaltado por la sangre, que adquiere ahora el significado de manifiesto.

Y porque esta obra es un manifiesto hay que entender la "hipertestesia" de que habla Ricardo de Val, testigo del estreno de "Seisdedos" en Valencia[4], lo melodramático de algunas escenas, lo exaltado de las imprecaciones victoriosas o lo gesticulante de la masacre, como consecuencia de la premura con que fue escrita. Y resultado de esta misma urgencia es el desdén por la forma métrica, el desaliño con que a veces se estructura una estrofa o se computa un verso. Estos desajustes no pueden deberse a desconocimiento o incapacidad del autor puesto que éste ya había demostrado su dominio de la "preceptiva" en libros anteriores. A Pascual Pla y Beltrán le interesaba probablemente más hacer que el público espectador *se levantase de las butacas* con el puño en alto que se durmiera admirativamente acunado por la belleza de la música versal. Belleza que, por otra parte, y en otros modos, tampoco falta en *"Seisdedos"*, que, ante todo, pretende ser una toma de conciencia puesta en pie.

4 "Demasiada hiperestesia y proselitismo sin más". (Ricardo de Val: Memoria del poeta Pla y Beltrán. "Idealidad", 140-1 y 154).

SOBRE EL EXILIO DE 1939

La Inquisición de 1939

Inquisidores ha habido muchos; dictadores, más; expatriadores, pocos como El General, quien se impuso la tarea de limpiar, fijar y dar esplendor a una ideología autista, autócrata, contumaz y sacrosanta. Para ello, al acabar la guerra —La Santa Cruzada—, a pesar de que Manuel Azaña había dicho que "no se triunfa contra compatriotas", persiguió, hasta obligarlos a desespañarse, a más de 500.000 españoles republicanos, y llenó sus cárceles con unos 270.000 presos políticos. Sólo en Alicante, en 1939, fueron fusilados 273 hombres y mujeres.

Varias fueron las razones, sinrazones o causas que condujeron al exilio: la participación, militar o cultural, en el legítimo bando republicano; la ambigüedad política mantenida durante la contienda; el rechazo del régimen franquista. La combinación, matización e interpretación de esos factores ocasionó los diferentes tipos de exilio: el de quienes se fueron para evitar la guerra; el de los que hubieron de emigrar para evitar la muerte; el de quienes regresaron cuando vencieron el temor a las represalias; el de quienes jamás volvieron; el de los que vivieron un "exilio interior". Sin duda, el tipo de exilio más difícil de calibrar es el de los "transeúntes", aquellos que regresaron enseguida, porque nunca se sabrá, en muchos casos, hasta qué punto sus migraciones fueron causadas por la represión, el albedrío, la prudencia. Mientras, por ejemplo, Menéndez Pidal volvió inmediatamente y recuperó sus cargos, Ortega regresó varios años más tarde y no rindió la pleitesía necesaria para ser bienquisto. Y en ningún momento estoy hablando de coraje, sino de comportamientos según las ideologías o carencia de ellas.

Cuatro alicantinos sirven de ejemplo de distintos modos de exilio: el de la cárcel y la muerte (Miguel Hernández); el del "transeúnte" que se acomoda en la incomodidad de un anonimato salvador (Juan Gil-Albert, que regresa en 1947) o incluso abjura de sus iniciales principios y ensalza el Régimen (Azorín); el del perseguido y clandes-

tino, prisionero entre los muros fronterizos de la propia España, que no ve más salida que la de la emigración cuando se le permitía (Pascual Pla y Beltrán, quien, tras varios encarcelamientos y después de ser puesto ante el paredón y cruelmente "fusilado" con balas de salva, hubo de publicar libros con el seudónimo de Pablo Herrera hasta que pudo llegar a Caracas, ya en 1955).

La fuga de cerebros

El exilio español es sólo un capítulo en la huida hacia América entre 1936 y 1945 como consecuencia de los regímenes fascistas europeos. Basta pensar en cineastas como Fritz Lang y Max Ophüls, o músicos como Bartók y Stravinsky para corroborarlo. Lo que ocurría, como tantas veces en la Historia, era el choque entre dos formas de pensamiento: la de todos aquellos fieles a la libertad como principio generador de todos los demás, y la de quienes tienden a eliminar al discrepante del poder. El Gobierno de la República, nada más empezada la ofensiva, ayudó a salir de España a intelectuales como Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Marañón o Gómez de la Serna. También salieron Pedro Salinas, Jorge Guillén, Azorín... Aunque tal vez fuese Antonio Machado el primer exiliado y la primera víctima. Tras él, la mayoría de la intelectualidad emprendió la salida de aquella España "del éxodo y del llanto", en expresión de León Felipe. La SERE (Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles) ayudó cuanto pudo y barcos como el Flandre, Sinaia, Ipanema, Mexique o Winnipeg se llenaron de refugiados rumbo a lo desconocido. (El puerto de Alicante es un ejemplo, entre tantos, de la desesperación, hacinamiento, muertes y catástrofe de aquellos rescates). Junto al pueblo sencillo, médicos, ingenieros, maestros, profesores, catedráticos universitarios, escritores, periodistas, cineastas, pintores, arquitectos, músicos... por centenares y millares. Importante, en lo que atañe a esta fuga de cerebros, me parece el hecho de que, por ejemplo en los datos que mejor se conocen, que son los de Méjico, no consta ningún sacerdote (recuérdese que El General fue Generalísimo "por la gracia de Dios" y anduvo bajo palio) y, en aquel momento en el que no se pedían más credenciales que la de querer salvar la vida, sólo figure un dos por ciento de analfabetos. De las varias conclusiones que pueden derivarse de este último dato una, avalada por la realidad, es la de que en los años posteriores a la guerra, la España del Caudillo, además de un país hambriento, era un desierto cultural; más extenso si se tiene en cuenta la obra de los exiliados, silenciada oficialmente hasta la muerte del autor de "Raza".

Imaginemos una fuga de 5.000 cerebros de intelectuales como una columna romana luchando por la ciencia, la cultura y la creación y tendremos lo que significó el exilio. Las consecuencias para la España peninsular fueron más graves porque fueron regresivas: la herencia noventayochista, unamuniana y orteguiana, había aproximado, desde una década anterior, a los españoles de la España oficial y la real; la disidencia de pensamiento era permisible y permitida: prueba de ello fueron las elecciones de la República. Pero el hachazo del "Alzamiento" volvió a dividir a las dos Españas, como

si se cumplieran los versos de Antonio Machado: "*Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios./ Una de las dos españas/ ha de helarte el corazón*". Y, efectivamente la profecía de Larra se hizo verbo y sangre: "*Aquí yace media España. Murió de la otra media*". Los hermanos Machado pueden servir de ejemplo de esa España fratricida: mientras Antonio moría en Colliure, Manuel Machado, hijo de "*la España de charanga y pandereta*" que había satirizado su hermano, cantaba a don Francisco Franco: "*Caudillo de la nueva Reconquista, / Señor de España, que en su fe renace, / sabe vencer y sonreír y hace / campo de pan la tierra que conquista*". Pero como he apuntado anteriormente, había una "tercera" España: la de quienes atendían a sus filosofías más que a las ideologías, la de los "transeúntes", unos acomodados y otros silenciosos.

La diáspora

No hubo más Moisés que el azar para quienes, huyendo de un infierno conocido, buscaban una tierra prometida. Aunque luego fueron peregrinos por diversos países, de aquella "admirable Numancia errante" más de 400.000 pasaron a Francia por Puigcerdá, La Junquera y Port Bou; 15.000 fueron a Méjico; 10.000 alcanzaron Orán, 4.000, la República Dominicana, 3.000, la Unión Soviética, 2.000, Chile... José Renau pasó desde Rusia a Méjico y se instaló en Alemania; Juan Gil-Albert llegó a Méjico desde Francia; Corpus Barga se detuvo en Perú; Juan Chabás, en Cuba; Augusto Pescador en Chile; Óscar Esplá, en Bélgica; Arturo Barea, en Inglaterra; Ramón Gaya, en Italia; Juan Larrea, en Argentina; Juan Ramón Jiménez y Pablo Casals, en Puerto Rico; García Bacca, en Venezuela; Francisco Pina y Rafael Altamira, en Méjico igualmente... Tal vez ningún otro país se mostró tan generoso con los republicanos como Méjico: los ayudó durante la guerra y, ya en 1940, permitió la ciudadanía mejicana a cuantos refugiados lo desearon.

Si la guerra y el exilio destruyeron muchas vidas, también es cierto que adiestraron muchas obras. Quizá porque no es la alegría, sino el infortunio —por muy penoso que resulte constatarlo— el nutriente más valioso de la literatura y, sobre todo, de la poesía. El héroe de la lírica nunca ha sido el triunfador, sino el fracasado, no el jubiloso sino el melancólico; el anhelante, no el satisfecho. Una vida llena de alborozos se autosatisface; pero la ausencia y el vacío necesitan ser alimentados y reconfortados con esperanzas y sueños urdidos en las desolaciones del aislamiento interior. Y un beso se sustituye con un verso y la soledad con la compañía de sí mismo, rumiadora de otros mundos y constelaciones redentoras. Comoquiera, muchos exiliados escribieron sus mejores obras en el exilio, una vez superado éste como "argumento" para sus temas poéticos. Es decir: cuando desapareció el concepto de "compromiso" como sinónimo de poesía o cualquier forma de escritura y arte. Que esa sinonimia era y es un error lo demuestra la obra de Juan de Yepes o Luis de León, dos de los seres más ausentes del mundanal ruido y no obstante más presentes en cada presente del lector de cualquier época. El gran error de la poesía "social", "civil" o similares fue el de no distinguir que la beligerancia política nada tiene que ver con la actividad poética; se

puede hacer poesía con cualquier tema, incluso los de las consecuencias políticas; pero la política es puro prosaísmo y retórica.

Aunque todavía mal difundida y poco conocida, diré que la literatura de la España "peregrina" no es peor —todo lo contrario— que la de la España franquista. Pensemos en dos premios Nobel: en tanto la España transterrada dio al mejor Juan Ramón Jiménez, la España del Caudillo y encerrada en sí misma engendró el camelo de Camilo José Cela. Y dentro de la misma España de la inmediata posguerra, la España conformista de 1944 dio a luz el limbo del paraíso de Vicente Aleixandre —afincado en la reconstrucción de un "locus amoenus"—, mientras la inconformista concienciaba —aunque efímeramente— al airado Dámaso Alonso —testimoniador de este "locus horribilis" que es el mundo—. (También Pablo Neruda, que ayudó a los desterrados y padeció persecuciones y destierros, escribió en medio de ellos una de sus máximas obras: "*Aquí dejo / mi Canto General, escrito / en la persecución, cantando bajo / las alas clandestinas de mi patria*").

Libertad, ese pájaro enjaulado

"*Por haber sido soldado / de la Libertad, no puede / hoy ningún hombre estar preso*", escribió Alberti. Pero ya he dicho que en las cárceles franquistas yacían 270.000 presos políticos esperando la muerte o el paso mortecino de los años. "*Esta es la voz oscura, la voz enterrada / ...A veces temo que nada exista más allá / del pozo, el calabozo*", siente Pla y Beltrán. Tal vez algunos se consolaran pensando en que sólo puede encerrarse el cuerpo y no la mente, idea a la que habían querido aferrarse como consuelo otros encarcelados. Meléndez Valdés escribe, también entre rejas: "*Libre discurro y libre me imagino, / libre, libre soy, pues cuando atada / de mi ser gime la porción grosera,/ huyéndose fugaz la mente alada, / hasta el empíreo cielo / osa encumbrarse en un dichoso anhelo*". Y Jovellanos, igualmente: "*¿La libertad? No puede / este sutil y celestial aliento / ser cerrado entre muros y con hierros / encadenado y oprimido*". Partiendo de ellos probablemente, y abrazándose al recuerdo del ser amado ausente, compartido —por la indisolubilidad de la unión amorosa— en la distancia (Altolaguirre: "*¡Qué juntos los dos estábamos! / ¿Quién el cuerpo? ¿Quién el alma?*"), Miguel Hernández traza su profesión de fe en el que tal vez sea el más poderoso de sus poemas: "*Alto, alegre, libre soy. / No, no hay cárcel para el hombre. / Este mundo de cadenas / me es pequeño y exterior. / Libre soy. Siénteme libre*".

Aunque la visión real de aquella patria, madrastra más que madre, como habían indicado Villamediana y Lope ("*Como madrastra, España me destierra*"; "*¡Ay dulce y cara España, / madrastra de tus hijos verdaderos!*"), la da José Bergamín, quien había presidido la Alianza de Intelectuales Antifascistas": "*Dicen que España está españolizada / y lo que está España es como amortajada. / ...Única siempre pero nunca unida, / se sueña libre y se despierta presa*". Era el "tiempo de silencio" descrito por Martín Santos, en el que no había "*cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte*" (Quevedo).

Retrato del desterrado

Los antiguos griegos y romanos solían enviar al ostracismo —al destierro— a quienes desafiaban, para bien o para mal, la política vigente. La patria no siempre comprende a quienes la aman. Muchos, demasiados disidentes han sido expatriados a lo largo de la Historia: casi todos los renovadores y cuantos siguieron sus criterios. El éxodo individual o colectivo ha sido la alternativa a la tolerancia y a la convivencia a pesar de las diferentes ideologías.

Después de la secular expulsión de los judíos —rubricada espantosamente por Hitler, que los condenó al exilio definitivo de la tortura y de la muerte— ninguna emigración política ha sido tan dolorosa y tan masiva como la padecida por los republicanos de 1939, desespañados por todos los abismos del exilio. ¿Qué siente el desterrado? Séneca, el romano de Córdoba y pensamiento sin fronteras, escribió en algún momento de los siete años en los que padeció el exilio: "*¡Qué sufrimiento insoportable es éste de vivir fuera de la patria!*". Ese dolor sufrieron El Cid Ruy Díaz, Garcilaso, Luis Vives, Juan de Valdés, Miguel Servet, Francisco Isla, Pedro Montengón, J. M. Blanco White, Sempere Guarinos, Meléndez Valdés, Moratín, Espronceda, Goya, José Renau, María Teresa León, Alberti, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, Emilio Prados, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Ortega, Juan Ramón Jiménez... Tras la "infame y absurda carnicería", como llamó Américo Castro a la guerra fratricida, muchos republicanos buscaron reanudar sus vidas en el "Continente de la esperanza", tal como calificó José Martí a la América acogedora. Y otros merodearon por Europa. Méjico, Venezuela, Argentina, Francia, Rusia... cobijaron a muchos; aunque pocos hallaron consuelo en ninguna otra tierra. Quizá porque la madre resulta inolvidable e insustituible. Estar lejos de la propia tierra —emblema del útero materno— provoca un sentimiento de soledad secreta y ritual desolación: "*Los alegres placeres han huido / desde el postrero día / que partimos del dulce y patrio nido*", dice Juan de la Cueva. De poco sirvió que León Felipe, queriendo hallar y dar consuelo, dijese que él, ellos, los que se fueron, "*se habían llevado la canción*", porque ésta no volvería a sonar por más que el desterrado se esforzara en acallar el recuerdo con la presencia y el abrazo de la nueva patria protectora: "*Dejé palomas tristes junto a un río, / caballos sobre el sol de las arenas, / dejé de oler la mar, dejé de verte. / Dejé por ti todo lo que era mío: / dame tú, Roma, a cambio de mis penas, / tanto como dejé para tenerte*" (Alberti). Porque lo cierto es que la ausencia crece como un hueco que quiere llenarse de esperanza y regreso; y así lo afirma, a bordo del "Sinaia", rumbo a Méjico, Pedro Garfias: "*España que perdimos, no nos pierdas; / guárdanos en tu frente derrumbada,/ conserva a tu costado el hueco vivo / de nuestra ausencia amarga*". Sin duda, a cada exiliado, fueran mejores o peores sus destinos en otras patrias que los amamantaron, se le puede aplicar el poema de Juan Rejano: "*Dicen que al morir le hallaron / a España dentro del pecho*". Y es que Cernuda ya atestiguó: "*De todo me arrancaron. / Me dejan el destierro*".

BREVE ENSAYO DE INTERPRETACIÓN. LA DÉCADA CUARENTA. (UNA MIRADA A ALICANTE)

"La libertad, Sancho, es uno de los más
preciados dones... y, por el contrario,
el cautiverio es el mayor mal que puede
venir a los hombres"
(El Quijote)

"Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi"
(La vida es sueño)

"¡Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número!"
(Trilce)

I.1.- Los nuestros: el Chovinismo como fanatismo

La Historia —la Memoria— es un proceso de selección que significa elección de los recuerdos fundamentales e implica el olvido de lo efímero o intrascendente. Otra cosa es reconocer el mérito del esfuerzo, certero o erróneo. Pero el empecinamiento en defender lo propio frente a lo ajeno, aunque esto sea mejor, es una contumacia que conlleva la aceptación de que el saber no ocupa lugar; y sí lo ocupa: el de los otros saberes que desplaza: por eso la "propiedad" como exclusiva garantía de calidad no crea más que rémoras.

Los nuestros no son los que la geografía chovinista, espacial o temporal, mojona como tales: sino aquéllos que se han esforzado por serlo dejando un legado a la huma-

nidad, no sólo a la coetaneidad, pensando en sí mismos como individuos y en los demás como compañeros de viaje, aprendiendo de todos y de todo para resolver sus vidas: tratando de identificar la existencia. Los nuestros son los que nos enseñan a mirar el mundo, blandiendo de sus individualidades sólo aquello que puede individualizar a todos los hombres, sin terruñismos ni fronteras mentales: no expresan lo circunstancial, sino lo esencial: lo que conecta con la raíz de la personalidad: mal favor se le hace a un país poniéndole como ejemplo lo autóctono si hay otros ejemplos foráneos mejores: se imitará "lo propio" y siempre se estará en una mediocridad nacida de la imitación y el culto de un ejemplo que nunca debiera haberlo sido. El chovinismo destruye al chovinista porque todo fanatismo es una fe autista y autodestructiva. Mirar excesivamente lo que consideramos "propio" nos ciega para ver que "lo extraño" es, con frecuencia, más nuestro porque ha profundizado en el hombre y no sólo en las vidas de unos hombres. Y no nos engañemos: únicamente hay una docena de maestros en cada país y un centenar en la historia: los demás son vecinos de la inteligencia y amigos de la sabiduría que nos ayudan a acercanos a ellas: y como tales hay que respetarlos, pero sin que la fácil tendencia a la admiración suplante la contemplación del universo que solamente unos pocos han creado.

Si hoy hay tantas "tesis doctorales" sobre autores que no supieron escribir es porque los doctorados no saben leer. Y la miopía induce a creer que lo lejano no existe y que el mundo se reduce a la próximo. Lo más difícil de aprender en la vida es que lo que nos han enseñado puede ser un error: creamos el mundo a partir de la información que recibimos. Nuestro mundo sería otro si otra fuese nuestra información. De modo que admitir un error no es aceptar una derrota o un atentado contra nuestro yo, sino orientarlo hacia la verdad: una victoria. Los fanatismos (chovinismos, religiosismos, racismos, xenofobias, intolerancias...) proceden de este aprendizaje que no deseamos cuestionar porque tememos que al abrir los ojos entre la luz y nos muestre la tiniebla en la que vivimos, descomponiendo la comodidad de biempensantes que nos hemos fabricado: sólo cuando dejamos de creer que estamos en posesión de la verdad somos capaces de discernir y desenmascarar las mentiras en las que creemos no creer.

¿Qué hacer? ¿Condenar, ensalzar, mostrar lo que había con sus miserias y grandezas, radiografiar unos años, historiarlos con prolijidad y exhaustivismo? ¿Hilvanar una enumeración caótica de nombres, títulos y fechas sólo porque "nos pertenecen", o rescatar los datos necesarios para bocetar y entender un trozo de la historia?

Yo, cuando estuve exiliado en "la mili", quedé perplejo al oír al capitán de la compañía nombrarme, en secreto, "confidente" —sin eufemismos: espía y delator—. Me negué y a continuación dije que debía pensarlo. Por la tarde acepté considerando que yo sabría callar lo que oyese y tal vez otro diría incluso lo que hubiera creído —querido o temido— oír. La razón por la que escribo estas páginas es la misma que se desprende de esa estúpida anécdota: pero al revés del envés.

II.- Noche oscura y sin alma

2.- "Mirar es comprender lo que miramos: que los ojos no cieguen nuestra mente" (Milton)

Miguel Hernández muere en la cárcel en 1942 —el mismo día en que, tres años antes, se produjera la liberación de Orihuela— dejando inéditos sus últimos y mejores poemas. Juan Gil-Albert regresa del exilio en 1947 y vive como un recluso y ensimismado roedor en Valencia, sin que su obra se difunda hasta la década Setenta. Pla y Beltrán, clandestino también en Valencia, publica allí su mejor libro. Carlos Fenoll intenta olvidar todo cuanto se relacione con la escritura... El renacer cultural y poético en Alicante es, así, un parto sin padres en el que algunos prehernandianos rumian el recuerdo de un fantasma sesgado mientras el oleaje del resto de España llega tan sólo como un eco.

La atmósfera sociocultural se observa inmediatamente enrarecida cuando se ojea el periódico *INFORMACIÓN* de la época. He aquí algunas perlas de aquel verbo: "El director del Instituto convoca a todos los alumnos hoy con el fin de recibir órdenes respecto al 1 de abril, significando que aquel que no se presente será debidamente sancionado" (31-III-1942); Azorín: "El estilo literario en José Antonio" (29-X-1942); Eduardo Conde: "El Campeador y el Caudillo" (12-XI-42); "El pueblo alicantino vio con horror cómo el 20 de noviembre de 1936 se consumaba el martirio de José Antonio" (18-XI-42); "Poemas en honor de José Antonio", de Ridruejo, Gerardo Diego, Marquina (20-XI-43); "Se recuerda la prohibición de montar obras de teatro o publicar sin autorización" (15-III-43); "Representación en el Principal de "El alcalde de Zalamea" (8-III-44)[1] V. Ramos: "La batalla de Clavijo y el levantamiento de 1936" (24-V-44); V. Ramos: "Historia y herencia de Santiago el Mayor" (25-VII-44); V. Ramos: "... He aquí, pues, a nuestra patria mostrando al mundo ensangrentado la valiosísima reserva espiritual de la hispanidad" (3-VIII-44); "Pemán, mantenedor de los juegos florales en Elche" (18-VIII-44); Azorín: "José Antonio y los venideros" (19-XI-44); "V. Ramos dirigirá una emisión literaria en Radio Falange" (4-II-45); V. Ramos: "Lección política de Santo Tomás de Aquino" (7-III-45); "Magistral actuación de Sarita Montiel en el Teatro Circo de Orihuela" (26-VI-46); "Radio Moscú dice que Manolete fue fusilado" (9-XII-48); "Sansano premiado en Alcoy con un poema sobre Franco" (24-IV-48);

1 Destaco la representación de esta obra porque me parece emblemática del Autoritarismo disfrazado de Tolerancia: Pedro Crespo no deja de ser un dictador que cree que no lo es y cuya contumacia (que el fin justifica los medios) queda exonerada por el Rey (otro Caudillo). ¿Por qué admite Pedro Crespo que su hijo sea juzgado por la jurisdicción militar y no el capitán? En ambos casos le convenía (sobre todo al poder de la época): en el primero se muestra que la espada también siente con el corazón: el indulto como justicia comprensiva; y en el segundo se manifiesta la férrea mano del ejército —aunque sea sancionando como justicia una venganza—. Zalamea es, así, un trasunto de la —vieja y— nueva España. (No deja de llamar la atención, aunque peregrinamente, el paralelismo trinitario entre los hijos de Pedro Crespo, Guzmán el Bueno y Moscardó). La inevitabilidad como sacrificio; el sacrificio como heroicidad: "el alma sólo es de Dios" así como lo propio sólo es del Jefe.

"Juventud Mariana", revista de Orihuela (2-V-49)... En este clima, ¿qué flores o hierbas poéticas podían florecer?

Ninguna ambigüedad hay en esta declaración de principios: "Para la gran obra de redención de un pueblo, el fanatismo y la intransigencia son indispensables cuando se encuentra en posesión de la verdad" (Información, 5-XI-42): si tenemos en cuenta la absolutidad de las palabras del General —¡y cómo no tenerla!—, el silencio, el conformismo o la alienación son los únicos pulmones con los que sobrevivir. Algunos de los que pudieran hablar yacían en las cárceles (unos 257.000 presos políticos en "aquella" España) o eran capitalmente sentenciados (500 ejecuciones diarias en aquella "nuestra" España). Que tal hacinamiento era conocido lo declara una copla del momento:

Dime dónde vas, morena,
a las tres de la mañana.
Voy a la "Cárcel Modelo"
a ver a los comunistas,
que los ha metido presos
este gobierno fascista.

Para quienes querían hablar sólo quedaban el amordazamiento, la autocensura y la clandestinidad; o bien, el triunfalismo. "Renacer del silencio" fue un título que quiso ser un libro de Vicente Ramos, Rafael Azuar, Manuel Molina y Francisco García Sempere, según cuenta el primero en su "Literatura alicantina de la posguerra". Y "Perlas del silencio", de Azuar, es un título que emblematiza la década Cuarenta: la palabra silencio semantiza elocuentemente muchos títulos inmediatos, que culminarán en la novela de Martín Santos "Tiempo de silencio". Pobreza de información, podredumbre ideológica son sus consecuencias. Que el silencio produjese perlas poéticas o no es otro asunto.

El propio Ortega y Gasset regresa en 1945 y practica el lema que años antes había defendido: "El silencio, gran brahmán". "Pueblo cautivo" es un título "anónimo" de 1946. De "soledad cautiva" habla Pla y Beltrán en el poema "Cárcel del hombre" de *Poesía* —1947—. "País bombardeado" y "Ciudad sin nadie" son títulos de otros poemas. Eugenio de Nora, en "Patria", de 1946, escribe: *"Fui despertado a tiros de la infancia más pura / por hombres que en España se daban a la muerte"*, mientras recuerda que continúan *"el silencio y el ruido de las armas"*. Jacinto López Gorgé empieza a escribir sintiendo que *"El mundo es un silencio que amenaza / ... Llegan a mí las cosas esenciales. / Aquéllas que perdí y estas del frío / mundial y silencioso que recorre / mis desnudas espaldas"* ("Razón"). Incluso Rafael Azuar, tan poco dado a cariacontecer cotidianidades sociopolíticas, anota en el poema "A Colette": *"te esperamos / en la sombra primera / donde ayer aprendimos / a no pensar siquiera"*. Se trataba de trepanar la facultad razonadora, esencialmente crítica. Por eso Blas de Otero sentenciará *"no dejan ver lo que escribo / porque escribo lo que veo"*. Ya Larra había

acabado un artículo acremente, después de una labor sarcástica de escritura y tachadura autocensora: *"no he escrito nada... pero he cumplido con la ley... lo que no se puede decir, no se debe decir"*.

Esa pérdida de la identidad verbal ("por sus palabras los conoceréis", podría decir Roxana a Cyrano), de la autenticidad, es lo que quieren reparar algunos: el abandono de la apocrifidad y la defensa de la dignidad es lo que parece pretender Molina en "Mensaje al ciudadano" (1949):

¡Hay que saltar las nubes
y poblar las estrellas,
cubrir el sol con nuestros ojos
y levantar la tierra
hasta la cumbre del origen mismo,
más arriba del ansia!
Hay que saltar, subir, llegar muy lejos,
poner el corazón en lo más alto
y la cima besar de lo imposible (...)
ser hasta el colmo de nosotros mismos...

"Ser hasta el colmo de nosotros mismos": tan paralelo o complementario *de "porque apenas si nos dejan / decir que somos quien somos"*, de Celaya. No es extraño que, ante tanta mordaza, Blas de Otero tuviera que pedir "la paz y la palabra".

¿Y los modelos literarios, los autores forjadores de lectores? "Como dato significativo mencionaré la edición popular de Gabriel y Galán, que en tres años consiguió la cifra de 20.000 ejemplares, sin contar las ediciones piratas" (Fanny Rubio: "Las revistas poéticas españolas"). En cuanto a la clarividencia de los orientadores de los públicos "señalaré el increíble estudio de los vanguardistas literarios del siglo XX, firmado por Juan Antonio Cabezas, en el que se nos dice: "Ya tiene dos polos el movimiento poético de vanguardia: uno es José Antonio. Otro es Rusia" (F. Rubio, 51). Antonio Giménez Puerto —que luego sería magistrado en Alicante—, como buen vástago de Pemán, publica en Orihuela, en "Julio de 1939, Año de la victoria", un libro que titula "La Nueva Reconquista de España (Poema patriótico en ocho cantos)" y que dedica "Al Generalísimo Franco, Caudillo de las Españas", con estas malcervantinas palabras:

> *"Este humilde trabajo que escribí en forzado destierro durante la Santa Cruzada de la liberación de la Patria del yugo de Moscú, me permito dedicarlo a S. E., alma y brazo de la gesta más gloriosa que vieron los siglos (...) bajo la égida del Caudillo elegido por Dios para perpetuar la grandeza milenaria de España".*

Imagen de "cruzada" y "reconquista" (aunque ahora los moros militaban con los reconquistadores) potenciada, por ejemplo, en esta nota adjunta a un poema destinado

a Calvo Sotelo —"Protomártir de España", empieza la elegíaca oda— publicado en la Gaceta de Alicante (13-VI-1940):

> *"Estos versos figuran en el artístico pergamino ofrendado por el Cuerpo de Abogados del Estado a la señora viuda e hijos del protomártir Calvo Sotelo en el IV aniversario de su inmolación por Dios y por la patria".*

¿Qué podían aprender muchos discípulos del verso si algunos aprendices y/o maestros del poema escribían, como Manuel Machado, semejantes clarividencias?: *"Caudillo de la Nueva Reconquista, / Señor de España, que en su fe renace, / sabe vencer y sonreír y hace / campo de pan la tierra que conquista..."* (1942). Y el mismo coplero, en la dedicatoria a Franco, finiquita: *"Pocos son los hombres a quienes la Providencia ha concedido el privilegio de realizar la poesía de la Historia. Hacer Historia, y hacerla bellamente, son tan grandes hazañas la una como la otra..."*. Aunque muchos años antes había escrito que *"No se ganan, se heredan, elegancia y blasón"*. (Claro que si es cierto que de sabios es rectificar, también debe de serlo que de necios es cometer muchos errores pudiendo no tener que enmendallos). Al fin y al cabo es el eco milenario del patrioterismo fanatista, su exaltación y fomento, recogidos en la composición "¡Dos de Mayo!", de Bernardo López García, de cuya popularidad y recitado, incluso entre los iletrados, yo mismo soy testigo, en mi edad pubescente: *"Oigo, patria, tu aflicción / y escucho el triste concierto / que forman, tocando a muerto, la campana y el cañón (...) ¡no hay un puñado de tierra / sin una tumba española! (...) ¡Guerra!, clamó ante el altar / el sacerdote con ira (...) La Virgen, con patrio ardor, / ansiosa salta del lecho / y el niño bebe en el pecho / odio a muerte al invasor (...)"*. Blasfemias bendecidas y exaltación bélica entendida como virilidad cojoncil que rechina en lo que los propios "nacionales" cantan al paso de la división Littorio:

> *Bergonzoli, sinverguenzi*
> *general de las derrotas:*
> *para tomar a Trijueque,*
> *con los bambinis qui portas*
> *no basta con pelotones:*
> *hay que venir con pelotas.*

Que estos arbotantes se imprimen en la conciencia literaria y determinan su orientación, se observa ante "Reflexiones sobre el futuro", de Vicente Ramos (*INFORMACIÓN*, 26-III-1944), quien liderazgueará —por no tener "antecedentes" penados o por la pena de carecer de ellos— diversos aspavientos culturales:

> *"Opino que es una grave falta de visión histórico-política la cometida por aquellos que creen y esperan aún en los carcomidos postulados del liberalismo, el*

cual, por su carácter relativista y escéptico, ha dado pábulo a esta hecatombe mundial". (Véase Documentos, 2-).

Y el eco de ese "dos de mayo" retruena fatalmente en esta "Oración del excombatiente" firmada por Federico Capdepón y dirigida a la "Patrona" (*INFORMACIÓN*, 8-XII-1946):

Bendita sea la hora,
para siempre bendita,
en que marché a servirte, ¡Patria mía!
en la gloriosa y fiel Infantería! (...)
¡Canción que brota de almas que son tuyas!
¡De labios que han besado tu bandera!

He aquí algunos piropos de los coqueteadores del Régimen: Azorín (¿azor pequeñín?): *"En España se trabaja gracias a la paz que debemos al Caudillo"* (INFORMACIÓN, 1-IV-44); V. Ramos: *"Franco, único piloto de esta nave augusta: sobre tu alma descenderá hoy la ínclita unción de los siglos hispánicos iluminados por la cruz"* (1-X-46). Fue otro de los tenidos por "maestros", *"Sansano, premiado en Alcoy con un poema sobre Franco"* (24-IV-48). (A saber qué tendría que ver El General con el —día del— libro, él que había defendido el "Muera la inteligencia" de Millán Astray y echado a todos los de mente libresca). Fueron más de 600.000 los exiliados, entre los que figuraban 120 profesores de Universidad, 200 profesores de Enseñanzas Medias, 2.000 maestros. Un 90 por ciento de la "Inteligentzia" formaba el éxodo. Prácticamente, sólo Pemán figuraba como "intelectual" entre los "nacionales". España era un desierto con oasis coprófilos.

3.- "En una soledad llamada corazón" (José Martí)

Como puede verse —o veo—, el campo semántico de las vidas de los ciudadanos se teje alrededor del núcleo represión: que deviene la reclusión, a esto es a lo que se le viene llamado exilio interior: imposibilidad de ser uno mismo —y no sólo políticamente—. "¡Ay corazón, isla mía!", exclama Pla y Beltrán; "sobre el aislado corazón", recordará Vicente Ramos; contraviniendo ambos a John Donne cuando afirma que "los hombres no son una isla". Y la gran revista literaria de la posguerra tiene un nombre significativo: "Ínsula".

Efectivamente: aislado, El General siente una conspiración universal contra su España (Bernardo de Balbuena: *"En gran riesgo está España de perderse, / preñada de costosos enemigos")* y exacerba la represión hasta lo más íntimo de las conciencias con consignas propagandísticas como ésta: *"Mujer española, con tu vestido no seas juguete del judaísmo internacional"*. Aislamiento que no será sino resultado —fruto de los terremotos laberínticos del inconsciente— del aislamiento diplomático en que quedó España durante la década Cuarenta. Y es en esa soledad y desolación cuando el

hombre, ser que no puede dejar de pensar sus sentimientos, inicia un proceso de autoidentificación en el que recorre diferentes, adyacentes y simultáneos o no contrapuestos túneles: 1) la introspección libre (el yo anteponiendo su más auténtico ego); 2) la introspección mediatizada por las circunstancias (las circunstancias como impostoras del yo). Estas dos dan lugar a otras; 3) la introversión silenciosa, sufriente, victimaria, contemplativa, "mística"...; 4) la extroversión participativa, egoísta, altruista...; 5) la alienación: la ausencia de autocrítica, la aceptación de "lo que pasa" sin cuestionamientos, la sumisión con demagogias como silogismos "metafísicos" del calibre de "esto no es esclavitud, sino disciplina", "ha conseguido acabar (con) la guerra y nos da de comer: luego es un santo aunque digan lo contrario quienes quieren quitarnos el pan", "es como un dios en la tierra y aunque no lo comprendamos sabe lo que se hace"... sofismas todos del mosqueteril "uno para todos" que incluye el "todos para uno" dentro de la misma impunidad "democrática" de "todo para el pueblo, pero sin el pueblo": es decir, "Salve, oh Caucésar, morituri —pronunciado como vivituri— te salutam": y es que el esclavo no sabe que lo es hasta que conoce —porque desconoce— la libertad: y, aunque lo es así, a veces escoge la esclavitud a la que se ha acostumbrado.

Esta mentira en la que se vive va suplantando el rostro de la verdad hasta hacer de aquélla la única realidad: que adquiere diferentes razonamientos y rostros, monolíticos o sucesivos: a) como no puedo ser yo, me alejo del mundanal ruido para poder serme; b) puesto que no puedo ser yo, seré como los demás; c) ¿no será que en vez de ser yo la excepción del error soy su confirmación, la contumacia); d) la alienación está servida.

El Movimiento (y todas las intolerancias de la historia) se constituye de esta manera en una religión para quienes se niegan a aceptar que la fe es la ceguera de la razón así como la razón es la luz de quienes pretenden ver lo incomprensible. Estrabismo mental que, probablemente, induce a V. Ramos a escribir jubilosamente y enceguecido por su —al parecer— bonhomía, en el citado artículo "En la hora nocturna (Reflexiones sobre el futuro)":

> *"Y ahora permítaseme hacer al amado lector una pregunta: ¿Qué pueblo, en el curso del acontecer histórico, ha llevado a cabo con más exactitud y fervor la defensa de la concepción de la vida? Indudablemente, España".*

Ya el ultracatólico Ramón Sijé, en el "...reinado de los fantasmas", había escrito:

> *"La gran originalidad de la historia española ha consistido, precisamente, en la coincidencia del españolismo y los ideales del reino de Dios".* Y Gabriel Sijé: *"La turba mezquina, fuerte en el oprobio y en el desmán, cayó un día glorioso bajo el brillo cristiano y conquistador de la espada invicta del Caudillo"* ("Nuestro Padre Jesús...", Gaceta de Alicante, 22-X-1940).

Me parecen, triambas y párvulas afirmaciones, un buen ejemplo del triunvirático incesto opresor entre religiosidad, eclesiastidad y politicidad.

4.- "Si quieres creer en ti, no abras los ojos; si quieres comprender, nunca los cierres" (Confucio)

Bajo esa consigna del *yo no puedo ser yo*, admitida voluntaria o inconscientemente, hay que trazar el nenúfaro mapa poético de estos años. Y desde esa premisa hay que entender ese "exilio interior", la represión que conduce a una introversión frente a la extroversión —igualmente represora muchas veces— de los triunfalistas. El escapismo frente al exaltismo de un "Ya viene el cortejo" sinrubendariano: tal semejanza mental se bifurca en tipos de escritura aparentemente dispares pero uniformes en su manera de escapar de la olla sometida a excesiva presión: los ya aludidos conformismo, contemplativismo, insolidarismo, religiosismo, misticoidismo, patrioterismo..., alienismos sólo perturbados por los escasos brotes del clandestinismo expresivo: y alienismos todos desde el instante en que —metonímicamente— el deslumbramiento —la ceguera— ante una parte impide la visión del todo (Séneca: *"Cuando una parte del todo cae, lo que queda no es muy seguro")*. De nuevo el verso —ahora como anonimia excelsa y de piedra— refleja el sentimiento popular: *"Desde que Franco y Falange / aherrojaron las Españas, / somos un pueblo de esclavos / que nos quedamos sin patria"*.

Significa el silencio resuelto como religiosidad, contemplación autista, belleza formalista, introspección metafísica, el silencio social, el silencio buscador, la mordaza expresiva, la escritura en silencio, la vida licenciosa para algunos. Silencio, como digo, impostado a veces como apócrito ascetismo pretencioso de espúreo misticismo: así se revela en el masoquismo hedonista —beatería y supersticionismo, más bien— de Gabriel Sijé:

> *"Señor, Tú estás en el silencio. Desde entonces amo el silencio (...) Me dije en el silencio: Tú eres, Señor, la eterna lágrima, por fin te he hallado. Desde entonces amo las lágrimas"* ("Del sencillo amor").

Es una paradójica artesanía síquica y causalidad empírica *(como nadie me quiere, me quiero a mí mismo)*, que conlleva, del placer del ser amado, al dolor de amar la propia mismidad como si fuese una otredad o a la inversa, ya que en soledad siempre somos uno por muy bien que nos cercenemos en dos. Es ser "narciso por obligación", en expresión hernandiana. La promesa de otra vida feliz no es sino la condenación de ésta como fracaso, la consideración de que Dios equivocó el primer ensayo en la probeta de la existencia. Pero los biempensantes eligen el culto al sacrificio, la negación de sí mismos y la excomunión del *carpe diem* mientras afirman no dejar para mañana lo que pueda hacerse hoy. ¿Qué inteligencia es esa que propone desvivir para poder vivir? Con muchos vendavales de miseria e intolerancia ha azotado la naturaleza a la

humanidad para injertarle tamaño enamoramiento de la muerte. Cuánto tiempo vigente el César Vallejo de "la tumba es todavía / un sexo de mujer que atrae al hombre".

Todo desemboca en un ambiente de funebridad, un sentimiento de ananké aceptado por inevitable, como en esos hábitats rurales de García Lorca que representan lo más turbio del alma ibérica —universal—: Yo conozco esa errata que a menudo escribe el hombre en el cuaderno de su infancia: yo "aprendí" (de quién, sino de un involuntario y fatalista concepto de la vida perpetuado por familiares, profesores, vecindario..., ¡sufridores!) que el sufrimiento (el dolor existencial) era imprescindible (lo que colocaba el dolor como corazón del hombre) en la creación y para la creación: lo cual probablemente me condujo a la insensibilización para el placer y a una insatisfacción general muy próxima a un masoquismo malditista como éxtasis o trance con antifaz o disfraz. Un regodeo próximo a (Guillermo Blest-Gana): *"cuando nada se espera de la vida / algo debe esperarse de la muerte"*; y entonces todo da igual para quien no considera que la muerte es otra vida. Tal vez ellos vivieron un proceso similar, concluido de otro modo, potenciados todos nosotros por un atavismo maljudeocristiano y una herencia de la lugrubidad más catolicista del Romanticismo. Es la imagen sangrienta de un poeta cristificado en cruz ("vencedor divino de la muerte", le llama Bécquer), dando vida con su muerte suicida, y gozoso, en su dolor, de hacerlo: el martirio, el holocausto, el sacrificio: el dolor como —es— fuente de placer. El mismo Bécquer, biblia poética de tantos amadores, se hace eco de ese negativismo positivista al recurrir al dolor —cuya causa fue el amor o su desengaño— para justificar la existencia: *"Amargo es el dolor, pero siquiera / padecer es vivir"*. Trascendido a metafísico, olvidada su causa, es ese dolor cósmico el que empuja a un "sentimiento trágico de la vida": Unamuno escribe: *"Es el dolor la fuente / de que la vida brota... Es el dolor del árbol de la vida / la savia vigorosa (...) Métete en tu dolor y en él trabaja / por escarbar la broza"*. Hernández lo recoge así: *"Duerme: muere, trabaja / tu muerte: eres gusano / que durmiendo cultiva su mortaja"*. En lo más ultra de ese pesimismo, Carlos Fenoll —como tantos otros posesos y adoradores del dolor— llegará a abofetear a Bécquer diciendo: *"Mientras exista la muerte / hallarás inspiración"*.

De la relación contuberniosa de amor y catolicismo es buena prueba este fragmento de Gabriela Mistral: *"Y amar (bien sabes de eso) es amargo ejercicio; / un mantener los párpados de lágrimas mojados, / un refrescar de besos las trenzas de cilicio / (...) El hierro que taladra tiene un gustoso frío / cuando abre, cual gavillas, las carnes amorosas, / y la cruz (Tú te acuerdas, ¡oh Rey de los Judíos!) / se lleva con blandura como un ramo de rosas"*. Tal parece que esté rememorando a la inmacopulada Teresa de Jesús. (De este modo el sufrimiento amoroso es, al menos, una no-muerte que desemboca en la sanjuanera "muerte que das vida" de Fray Luis). No es un "del mal, el menos", del "Madrigal" de Cetina, en el que el trasfondo es también la sumisión y la imposibilidad de vivir sin la amada: *"Ya que así me miráis, miradme al menos"*, o en un soneto: *"Consentidme una vez que sin recelo / mire vuestra beldad; después, si el salto / viniese a ser mortal, mortal le quiero"*. Es, como en G. Sijé, una

recreación mórbida, una masturbación dolorosa de mentes esquizoides: es el síndrome estocolmado del amor al verdugo. De su vigencia cotidiana (el malentendido, distorsionado y escorbutado vasallaje trovadoril) en la década sirva de ejemplo este "Soneto apasionado" (INFORMACIÓN, 26-III-1944) de José María de Mena, que reproduzco por la perfec*(tafecta)*ción con que simetriza y metrifica la estolidez amórica:

Tu dulce mano que acaricia y mata
quiero estrechar entre las manos mías
y sentir una angustia de agonías
cuando mi pobre corazón maltrata.
Dime tú la palabra de tortura
con que cruel martirizarme quieres.
¡Bien sabes que más dulce cuando hieres
me parece tu mágica hermosura!
Hermosa: pues que cifras en mi duelo
toda tu vanidad, mátame y mira
cómo muriendo yo, cifro mi anhelo
en ver que tu mirada que delira
al verme moribundo trenza un vuelo
sobre las rotas cuerdas de mi lira.

Es un proceso que exacerban Sade y Masoch y que conduce, atipladamente y *sotto voce*, a la tópica paradoja con que comienza este soneto arripiado (al que le sobran —como a tantos de tantos sonetistas (crear es añadir al universo)—, por lo menos, catorce de los versos que enunciaba Lope) de Juan Gil-Albert:

Ser feliz y estar triste es aunque extraño
una unidad gentil, hoy lo he sentido
al registrar en mí lo estremecido
de tan rara concordia; es un engaño
creer que la tristeza es el empaño
de la felicidad.
(Concertar es amor, XLVI)

5.- Digresión imprescindible (O. Paz: "Todo beso es un coito clandestino / con el que embarazarse de escritura")

En síntesis podría decirse que 1.- el primer motor animal de la supervivencia es la sexualidad; 2.- que el desarrollo de la inteligencia y la sensibilidad —la hominización— da paso a un erotismo no sólo sexual sino sublimatorio; 3.- que algunos —"los poetas"— se rigen casi exclusivamente por esa parte del todo —la lascivia o salacidad— que han llamado amor; 4.- que algunos de esos "algunos" concluyen que al perder el amor pierden la vida y consideran la muerte como la única forma de existencia en la

que recuperarlo y compartirlo; 5.- que para quien así ha concluido el resto del mundo no existe o se subordina inexorablemente a esa conclusión.

Quiero decir: que una de las primeras energías abstractas que se despiertan en el hombre es la del amor —la líbido como inductora de la supervivencia sentimentalizada—. (No pretendo resposabilizar a Guido Guinizelli de esta divagación, pero la apoyo con lo que acabo de leer: *"En corazón gentil siempre el Amor / se acoge cual el ave a la espesura; / y no hizo al corazón antes que a Amor / ni antes que al corazón Amor, Natura")*. La sensibilidad y la memoria hacen crecer ese sentimiento y el amante se forja una imagen de la amada hasta el extremo de que esa imagen cerebralizada impide ver a la propia amada. Es el peligro de la inteligencia: toda intelectualización se independiza del objeto intelectualizado y lo suplanta, extiende la creación, ensancha el universo: la imagen oculta el objeto y se constituye en otro objeto nuevo. (De ahí el desengaño —de cualquier especie— cuando se superponen y contrastan la realidad y su mentalización).

El amor, que "mueve el mundo" (Dante: *"l'Amor che move il sole e l'altre stelle")*, se transfigura en otros ideales: su divinización diviniza a la mujer y ecuaciona a ambos con Dios: *"Hoy la he visto... hoy creo en Dios", "como se adora a Dios ante su altar / como yo te he querido..."*, se dogmatiza en la concepción becqueriana. El poeta es un hipocondriaco del amor y su mal de amores le empuja a un malestar existencial en el que el tedio puede sustituirse por cualquier ilusión ilusa, algo con lo que llenar el vacío vital: religiosismo, patrioterismo... Todas las dictaduras aprovechan ese permutacionismo. Yo creo que esa "filosofía" de la vida (que no es terruñera y efímera, sino, trágicamente, universal y secular) se explica yendo sencillamente a las fuentes literarias: de los Siglos de Oro —hijos de Grecia y Roma— y de aquellos que del Siglo de Oro se habían alimentado, se nutre el siglo XX (sobre todo, y en este caso, Hernández). ¿Cómo no ir a buscar el fundamento al Siglo de Oro?

Ya Boscán había sufrido gozosamente los rigores ahumados y cepedianos de ese *"creer que un cielo en un infierno cabe"* que, siendo *"un cobarde con nombre de valiente"*, nos envenena y anquilosa por ser *"el áspid que hoy entre los lilios mora"* que mantiene adobada y arenquianamente la castidad *"para que no se vicie y se desmande"*. Todo parece el resultado de la tergiversación y profanación del alcahueto y melibeico "fuego escondido", "sabroso veneno" y "blanda muerte" que se oblitera en la paranoia léxica y la esquizofrenia semántica "que muero porque no muero". Boscán —siempre menoscabado por la equiparación con su joven cómplice, y a quien los tahoneros probablemente leyeron, sobre todo Hernández, tanto como a Garcilaso—, como digo, escribe dentro de la anfibiedad dilógica del oxímoron: *"¿Qué haré que, por quereros, / mis extremos son tan claros, / que ni soy para miraros / ni puedo dejar de veros?"*; y también: *"Que sufra", dice la fe. / "Que no sufra", dice el miedo;* y además: *"Es tal y tan verdadera / mi pena por conoceros, / que, si tanto no os quisiera, / yo quisiera no quereros"*; y —para no abrumar al lector—, verbaliza en el poema "A la tristeza": *"Tristeza, pues yo soy tuyo, / tú no dejes de ser mía; / mira bien que me*

destruyo / sólo en ver que la alegría / presume de hacerme suyo. (...) Soy tu tierra natural. (...) ¿Quién jamás estuvo así / que, de ver que en ti me hallo, / me hallo que estoy sin ti?". El amor —por desamor— provoca la nadificación del amador: *"yo soy el que por amaros / estoy desque os conocí / sin Dios y sin vos y mí"*, dice Manrique. Y Figueroa amplía angustiadamente esa aniquilación: *"Perdido ando, señora, entre la gente / sin vos, sin mí, sin ser, sin Dios, sin vida"*. De modo que el poeta enamorado se sume en un tumultuoso torbellino de macilentos pesares que atenazan su existencia. Petrarca se cabizbaja orante ante su pensamiento torturante: *"Date mi pace, o duri miei pensieri"* —CCLXXIV—. Lope concluye: *"Tristezas, si al hacerme compañía / es fuerza de mi estrella y su aspereza, / vendréis a ser en mí naturaleza"*. Y Quevedo aturde su existencia: *"La confusión inunda el alma mía: / mi corazón es reino del espanto"*. Se llega así, por el camino de la lúcida insensatez, a la conclusión de que el más grande amor es el de quien más lo sufre, como se masoquistean Herrera (*"Yo no siento, / ni pienso sino en verme más penado... Más ama quien más sufre y más padece"*), Góngora (*"Temo —que quien bien ama temer debe"*—) y Alberto Lista: *"Mil corazones vuelan, / Fili, a tus plantas; / mas, ¡ay!, que como el mío / ninguno ama. / Porque si ellos / te van diciendo amores, / yo los padezco"*. El amante es, por tanto, un vicio circular y solipsista: Garcilaso: *"¡Que con llorarla crezca cada día / la causa y la razón por que lloraba!"*. Y esa visión del amador como sufridor es la que permite a Hernández esbozar su hipérbole: *"Con el dolor de mil enamorados"*.

Vuelvo a Manrique: *"Ved qué congoja la mía (...) que la muerte anda revuelta / con mi vida"*. De ahí a Juan de Iranzo sólo hay un paso: *"Dolor es vida en mí, sin él yo muero"*. Y la copla "Ven, muerte, tan escondida...". O en el Cancionero de Velázquez de Ávila": *"El placer de tal muerte me da vida / ... porque Amor... quiso que hubiese / en la muerte que dais vida escondida"*. Es decir: que la respuesta o actitud de la amada —como la del Padre, humano o divino— es determinante para la concepción positiva o negativa de la existencia: significa la aceptación o negación del sujeto por el mundo. El desdén, el desengaño, la ausencia o la muerte injertan un cementerio en el cerebro y desde él se otea todo lo demás (Hernández: *"y hasta el amor me sabe a cementerio"*). Esa es la causa de que Cadalso escriba: *"En vano anuncias, verde primavera, / tu vuelta de los hombres deseada, / (...) muerta Filis, el orbe nada espera / sino niebla espantosa..."*. Y esa es la razón por la que Bécquer contempla el cadáver de una mujer hermosa y reflexiona: *"Aquel lecho de piedra que ofrecía / próximo al muro otro lugar vacío, / en el alma avivaron / el ansia de la vida de la muerte (...) ¡Oh qué amor tan callado el de la muerte"*. Y el siempre enneblecido y enneblinado, en cuanto a Dios, Antonio Machado se aferra desesperadamente a ese reencuentro postrimero: *"Vive, esperanza, quién sabe / lo que se traga la tierra"*.

(Ocurre, además, que el poeta precisa la escritura porque sólo en ella considera cumplido su existir: es, al fin, el aliento de Lope: *"¿Que no viva, decís, o que no escriba?"*. Por consiguiente, para llenar ese hueco sicológico, cualquier otra energía con nombre de ideal es suficiente: los ya repetidos Dios, Patria... Y es que cada uno

cifra su "felicidad" —la consecución de su mismidad o alienidad— en lo que nos han dado como propio, legado como "nuestro" y hemos alimentado como tal: amar o ser amado, mandar u obedecer, creer o ser creído: crear o ser creado).

Es la teatralización intelectualizada de un juego que adquiere la dimensión de una realidad que usurpa la identidad del jugador. Jorge Manrique no olvida que el juego del amor es un fingimiento, un "amor fingido"; y Alfonso de Baena así lo siguió entendiendo en el prólogo a su "Cancionero": el poeta ha de ser *"amador, y que siempre se precie y se finja de ser enamorado"*; Don Quijote, para ser un caballero como Dios demanda, debe enamorarse. Al fin, todos obramos como Boscán, haciendo un mundo a nuestra imagen y conveniencia: *"Es justo en la mentira ser dichoso / quien siempre en la verdad fue desdichado"*. Si bien, Ruiz de Alarcón anotó que *"En boca del mentiroso / es la verdad sospechosa"*.

¿En qué consiste el lúdico fingimiento, el juego?; he aquí una probable operación mental: si la vida resulta incapaz de llenarse y saciarse a sí misma, hay que llenar ese vacío; si el hueco se llena con amor (en cualquiera de sus diversificaciones); si el amor produce una "muerte que es otra forma de la vida, vida que es otra forma de la muerte"; si solamente la amada inaccesible —el dolor que produce el desamor— es capaz de engendras penas —muertes que son vidas— de amor: entonces hay que sufrir para merecer; entonces vivir sólo es un padecimiento redentor de la Vida (amorosa, divinosa, honorosa...); entonces hay que morir (de Amor, de Dios, de Patria) para Vivir. La muerte es la estrategia hacia la vida: el hoy es la escaramuza hacia lo eterno, y el dolor la única antorcha que ilumina. ¿No será que el poeta, sabedor de que todo es morible, escoge una amada inaccesible y por ello interminable? Es la única forma de burlar el Desengaño. El contenido fúnebre de la escritura es lógico (Lope:) *"porque amar y hacer versos todo es uno"*. Es incluso necesario: Quevedo: *"Y tengo mi dolor por estudiante"*. Vida, Amor y Muerte —así: mayusculadas— tienen en común la tragicidad de un silogismo: la vida y el amor son las premisas de la muerte como conclusión. Hernández no tiene más que anotarlo: *"Llegó con tres heridas..."*.

Lo inquietante del "juego" es que traslada el conformismo doliente del amante a la ausencia de inconformismo en el "zoon politicon". El sufrimiento amoroso pierde su adjetivo y se convierte —cualesquiera que sean sus nuevos adjetivos: religioso, social...— en motor del comportamiento vital y de la creación: su poetización y poematización. La impostura ocurre cuando se cordializan como principio vital ideas silogísticamente tuertas y las circunstancias suplantan el yo orteguiano: así, en el "Manifiesto" de Intimidad Poética se dice:

> *"Deseamos... hacer del Hombre una Persona gracias a un arte que, surgiendo del Dolor, llegue a amanecer de una vida sencilla y buena"*.

Igual sentir se deriva, en otros ámbitos y otras ideologías, de las palabras de Leopoldo de Luis, tan relacionado, por hernandiano, con lo alicantino: *"El dolor, la*

amargura, la contrariedad, mueven al hombre con mayor vocación, con más acendrada fe, hacia los refugios del arte que los gratos sucesos" (F. Rubio).

Pero una cosa es considerar que el artista creador sufre al defender su individualidad-identidad-esencialidad en su marginación por la colectivización-desidentificación-alienación (y de ahí concluir que a la creación profunda se llega "mejor" en un estado de introspección abisal y ostracista) y otra muy distinta creer que reprimir —no controlar— esta vida garantiza la consecución de "La Otra" —la "eternal" o la de la "fama"—: que el dolor de ese cautiverio o castración es la luz con que la sensibilidad vislumbra la libertad y/o la creación artística. Una cosa es considerar que el artista debe apartarse de la enajenación social para crear y aceptar el sufrimiento que conlleva tal apartamiento, y otra cosa hacer la mueca del sufrimiento y concluir que, por ello, se está creando o ganando la eternidad. De todo lo cual se deduce una inextricable confusión entre ética y estética, suplantándose a menudo mutuamente a lo largo de la historia y generando el moralismo sin vergüenza lírica y la belleza perfectamente inútil.

Los sahumerios e inciensos olezanos fueron continuos en este devenir del misticismo laico. Maestros o ejemplares como Juan Sansano habían escrito que el verso "es Dios el que lo saca de ignotos manantiales"; y también que:

Es continuo el padecer
en este amargo existir
(Cantos de voluntad)

De donde se deduce que la existencia es una catástrofe y Dios un poetastro catastrofista autor del ripio de la vida. Tal necrofilia o escrofulia la refleja Gabriel Miró en su obra: pero algunos de sus lectores más estrábicos se empeñaron en exaltar lo que él denigraba. Ramón Sijé le exulta (El Clamor de la Verdad, 2-X-1932): *"Las viejas palabras beatas son en mí dulces palabras estéticas"*. Es la recreación en la contemplación de los cruentos cristos medievales, todavía presente en la imagen tersificada del "Cristo yacente" de Fenoll: el dolor como regurgitador de una fuerza sansónica para vencer la vida (suprimo el ripio computacional de la mano):

Esa garra cruel que es el dolor
no le pudo arrancar su dulcedumbre.
Su rostro es una flor.
¡Y esa mano que, muerta,
bendice todavía!
Tu imagen, oh Señor, no me abandona.

Ahora bien, el amor no es sólo un sentimiento sino una exteriorización mutua y física de quienes lo sienten (por eso el amor "divino" o el celibato, al carecer de depositario de esa energía o hacer del sujeto también el objeto —ubicar el objeto en el

propio sujeto— induce a la estrafalariedad erótica y a las fantasías sexuales: las llamadas "aberraciones" o el coito transfigurado de Teresa sin ni siquiera Jesús. Ninguna aberración sexual como la castidad).

Algunas Instituciones "del alma" no toleran la coexistencia en la humanidad de la animalidad. De la importancia del sexo da idea el hecho de que al menos dos mandamientos lo tengan como fundamento: un 20 por ciento de la vida según la infilosofía teológica. No obstante, la sexualidad siempre ha sido el demonio de la Iglesia, que no ha encontrado una Alibech lo suficientemente frígida para convertirla en el infierno purgatorizador de la concupiscencia. Así que ha tenido que ir castrando poco a poco la mente para amputar, con lentitud, el cuerpo: porque la fisicidad real es la mental: la siquicidad. De modo que, llenando el espíritu de antimateria, lo material y corpóreo se constituyen en un enemigo o veneno que hay que rechazar o vencer con una triaca o antídoto porque atenta contra la identidad "religiosa" —que ya ha suplantado nuestra entidad biológica—. En fin: que la Iglesia parece haberse empeñado en hacer del amor un verdugo y de la vida una mancuerna. (En todo caso, como el fin —si es divino— justifica los medios —aunque sean humanos— es posible coitar por vía unitiva —no copulativa— para procrearse, no para recrearse). No obstante, el enamoradamente casto madrigalero Gutierre de Cetina reconoce que en el origen síquico hay una motivación fisiológica: *"Amor no es otra cosa que un deseo / de darle a nuestras colas su receta"*, significando "colas" y "recetas" los genitales masculino y femenino. La "Desesperación" atribuida a Espronceda siempre ha sido como una injuria amorosa porque se queda y sacia en la carnalidad: *"Me gustan las queridas / tendidas en los lechos, sin chales en los pechos / y flojo el cinturón, / mostrando sus encantos, / sin orden el cabello, / al aire el muslo bello... / ¡qué gozo, qué ilusión!"*. Y otro desesperado, M. Machado, sólo se decide a sugerir que *"Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna... / De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer"*. Pedro Salinas también eufemiza sobre lo mismo: *"Horizontal, sí, te quiero / (...) Ríndete / a la gran verdad final, / a lo que has de ser conmigo, / tendida ya, paralela / en la muerte o en el beso"*. Al propio Juan Ramón Jiménez le resulta incómodo dar nombre —"el nombre conseguido de los nombres"— a la herejía del amor que "es" la pasión sexual, dicha lujuria: *"Tú dormías, desnuda...; / tus piernas se enlazaban en cándido reposo, / y tu mano de seda, celeste, ciega, muda, / tapaba, sin tocarlo, tu sexo tenebroso"*. ¿"Tenebroso" *"el callejón de tu vientre"* donde se perdió una tarde Hernández?

Tal desorientación orienta al desorientado hacia un norte cada vez más inestable por ubicado en un sur confundido y dilemático en un este sin oeste: se considera la vida, en verso de Gutierre de Cetina, como una tragicidad en forma de pregunta sin respuesta: *"¿Por qué es mi mal más que mi bien estable?"* Y por ello el individuo sufre un estado de desasosiego en el que *"Hora huyo, hora espero, hora recelo; / y en tanta variedad no sé yo mismo / qué quiero, aunque sé bien qué querer debo"*. También Garcilaso escribió: *"Y así diverso entre contrarios lucho"*. Pero pocos han nombrado lo que "tenían" que querer o lo que querían sin imposiciones. Uno de esos pocos

que supieron discernir entre tanta mentira con rostro de verdad había sido Baltasar del Alcázar: *"No quiero, mi madre, / los montes de oro, / sino sólo holgarme / con quien adoro"*. Y Juan de Timoneda: *"Madre, ya sé quien me ama / y quien servirme desea, / que no soy tuerta ni fea / ni mala para la cama. / (...) Una persona que esté / sola no canta ni llora, / sola yo no dormiré"*, Y, sobre todo, el anónimo autor, también renacentista, de este verso: *"¿Ahora que sé de amor me metéis monja?"*. Igualmente el ama de Julieta le aclara que *"Cuando seas mayor te caerás de espaldas"*. Y Calixto a Melibea, desnudándola: *"Señora, quien quiere comer el ave primero le quita las plumas"*. Y el deslenguado Quevedo se decide, tras falsos melindres, a nombrarlo: *"Ay Floralba, soñé que te... ¿Dirélo? / Sí, pues que sueño fue, que te gozaba...?"*. Habrá que esperar a que Rubén lo diga sin ambajes: *"Amor a su fiesta nos convida / y nos corona (...) Gozad de la carne, ese bien / que hoy nos hechiza (...) ¡Vamos al reino de la Muerte / por el camino del Amor!"*. Más naturales y menos melindrosos se habían mostrado los autores del Romancero, incluso tratándose de adulterios o al relacionarlos con lo eclesiástico: a Lanzarote, *"la linda reina Ginebra / se lo acostaba consigo"*; a Tristán *"valo a ver la reina Iseo, / júntanse boca con boca / cuanto una misa rezada"*; y a la jovenzuela de moral distraída que partió de Francia le parece "cobardía" la de un caballero por *"tener la niña en el campo / y catarle cortesía"*. No obstante, sin recurrir a los cancioneros "pornográficos", el paganismo (¡y qué poco juicioso y cuán desvergonzado!) no necesitó el timbre burlesco o mojigato para tratar la naturaleza sexual del amor: el sensual Catulo ofrece ejemplos: *"Mi dulce Ipsila... llámame ahora mismo, / pues he comido y, echado boca arriba, atiborrado, / atravieso el manto y atravieso la túnica"*. Amor concupiscente del que no se avergüenza ni abomina: *"Me habéis creído poco decente / porque mis versos son voluptuosos... ¿Y vosotros, porque leisteis tantos miles / de besos, me juzgáis poco hombre?"*.

Así que el eros desnaturalizado, sofisticado como amor divinizado y divinizador, y el damocliano *"Un monarca, un imperio y una espada"*, trasunto de un Dios mal estadista de la existencia y un Caudillo peor estratega de la vida, rigieron —han regido— los caminos del hombre. Bien conocía ese desasosiego carnal el célibe Don Quijote, aunque, por caballero enamorado y dulcineado, lo reprimiese ante Maritornes o Altisidora: pues como Don Quijote por "Dulcinea", los místicos disuelven su corporeidad y la transfiguran por "Dios" y los políticos la injertan en el "Poder". Sólo Hernández, entre sus paisanos, aprendió a distinguir entre el pan y el vino cuando repudió la causa de tanta pirueta castraycomecocos: *"Y Dios dirá, que está siempre callado"*. Se convirtió en el hijo pródigo de aquella maternidad amamantadora de voluntades liliputienses. No obstante, sus "hermanos" y fieles guardianes de su memoria prefirieron venerar a un san Miguel Hernández que, como hombre, había cometido algunos errores olvidables: porque ¡incluso San Agustín probó el mal para mejor combatirlo con el bien!

En conclusión: poca distancia sicológica (¿lúdica, sicosomática, sicótica?) encuentro —y muy adyacentes me parecen— entre "el placer en que hay dolor" o "el

penar (que) se torna gloria" de Manrique, la "agradable llaga" de Melibea, la "dulce perdición" y "la gloria de mis penas" de Herrera, la "llama que consume y no da pena" o la "regalada llaga" de Yepes, el "vivo ya fuera de mí / después que muero de amor" de la Carmelita Descalza, el "divino basilisco", "mostruo amoroso" y "salamandra de nieve", de Lope, el "ángel fieramente humano" que destila "dulcísimo veneno" de Góngora, el "hielo abrasador" y la "herida que duele y no se siente" de Quevedo, la "dulce fatiga" y "lisonjera pena" de Villamediana, el "mezclar fúnebre queja y dulce canto", de Gerardo Lobo, la pena amorosa constructora del desasosiego y pena existencial formulada como "fastidio universal" de Meléndez Valdés, el spleen baudelairiano, el "buitre voraz de ceño torvo / que me devora las entrañas fiero / y labra mis penas con su pico corvo" de Unamuno, "la pena de tu alegría" manuelmachadiana, la "pena negra" de Soledad Montoya con que se acaba de perfilar y definir el penar hernandiano, la "hora maldita" de Fenoll, el chamuscamiento erótico-místico de Ramos, la "maravillosa pena oscura" de Gil-Albert... tan ciertas todas en su tramoyismo como la "verdadera pena" de Boscán (adyacentes o concéntricas al "dolorido sentir" de Garcilaso, pero sin su dimensión, salvo en Quevedo). De nada sirve que Bernardo de Balbuena se lamente y proteste: *"Milagro es que al placer falte el contento, / que el regocijo llore es nueva historia"*. El eros categorizado como un amor cósmico y tremendizado y tragicizado en un dolor igualmente sísmico y cósmico. Es el espíritu que desemboca, en una apariencia sentida como esencia y en una esencia formulada como apariencia, *"hasta la letra en que nació la pena"* (César Vallejo). Pero el origen de tal contradicción y tal tortura ya estaba en Dante (Vita nuova, XIII): *"Todos mis pensamientos son de Amor / y muestran entre sí tal variedad / que uno me trae dulzor / y otro dice: ojos, llorad... / y en laberintos de este amor me pierdo"*.

Esa fusión confusa la aclara el literaturizadamente difuso Juan Boscán Almogáver cuando le encuentra el morbo a la cuestión: *"Oh vosotros que andáis tras mis escritos / gustando de leer tormentos tristes"*. Entonces regresa al punto de partida del juego trovadórico y se confiesa honradamente, conocedor de los dos filos del fuego: *"En otro tiempo holgué de estar doliente, / cuando el gesto no estaba tan perdido / que no gustase de mi mal un poco. / Ora el dolor me tiene ya tan loco, / o ya tan tonto, por hablar más propio, / que andan mis sentimientos tan dañados, / tan al revés mudados, / que cuanto siento me parece impropio"*. Y Villamediana añade: *"Guerra que amor me hace a mí conmigo, / pues desmintiendo siempre lo que siento, / por un fingido bien mil males veo"*. Es el desenmascaramiento de ese "voraz ejercicio de la pena" hernandiano en el que había caído el mismo Garcilaso, primer motor inmóvil, en su tiempo, de sí mismo y los demás, cuando cree imprescindible el plañiderismo hiperbólico (de tan larga tradición: romance de "Fontefrida", D. Quijote encabriolándose en Sierra Morena...) ante el objeto amado: *"Señora mía, si de vos yo ausente, / en este vivir duro y no me muero, / paréceme que ofendo a lo que os quiero"*, ya presente en el llanto de Pleberio: *"Crueldad sería que viva yo sobre ti"*, y al que se suma Gregorio

Silvestre: *"Murió doña María / y ahora, por doblarme la querella, / quieres que viva yo muriendo ella"*; y Quevedo, siguiendo el tópico, se avergüenza *"de que estando de ti ausente / aún parezca que estoy vivo"*. Es lo que verborrea Espronceda a la muerte de Teresa: *"Y doy al mundo el exigido culto"*.

En todos esos versos se funden vida y muerte, ésta como tributo devocionado al ser amado —"espacio" en el que conseguir la anagnórisis definitiva y reposante—, mujer en este caso, Dios en otros, abstracción siempre, fatalismo atávico al fin, y gangrenoso, que hunde en una angustia amorosa catapultadora hacia otra existencial y quevedesca en la que, olvidada la causa concreta, queda, independizada, la consecuencia abstracta, como rubrica Torres Villaroel: *"De asquerosa materia fui formado, / en grillos de una culpa concebido, / condenado a morir sin ser nacido, / pues estoy no nacido y ya enterrado"*. Y así la única vida sin la vida del amado es la vida prometida tras la muerte. También Garcilaso admite la supervivencia o inmortalidad —la otra vida amorosa— del amor: *"Muerte, prisión no pueden ni embarazos / quitarme de ir a veros como quiera, / desnudo espíritu u hombre en carne y hueso"*. Y Herrera: *"Si muriéramos ambos juntamente, / poco dolor tuviera, pues ausente / no estaría de vos"*. Y Quevedo suspira por esa vida amorosa tras la muerte: *"Si hija de mi amor mi muerte fuese, / ¡qué gloria que el morir de amar naciese!"*. Y Juan de Tassis: *"... el desdichado Adonis, que moría / más herido del bien que acá dejaba. / El no poder morir Venus lloraba"*. Por eso mueren Melibea *("Oh la más de las tristes triste")*, Julieta, Isolda, Isabel la de Teruel... Por eso quieren "morir" Doña Teresa y Don Juan (de Yepes). Por eso Doña Inés espera en la tumba a su Tenorio...

En tal contexto no es extraño que se dé por cierto el desenterramiento de la amada de Cadalso, literaturizado en las *Noches lúgubres*, probable inducto a la violación poética de la tumba de Ramón Sijé: *"Y desamordazarte y regresarte"*. Dolor, el elegíaco y hernadiano, bebido en los "Sonetos de la muerte" de Gabriela Mistral, cambiada tanta y antigua delectación malsana del sufrimiento por la violencia vengadora: *"Del nicho helado donde los hombres te pusieron / te bajaré a la tierra humilde y soleada..."*. Hay que esperar y acudir al Soneto XCII de Neruda para evidenciar la muerte de la necrofilia poética: *"Amor mío, si muero y tú no mueres, / no demos al dolor más territorio. / Amor mío, si mueres y no muero, / no hay extensión como la que vivimos"*. Es el repudio del andar "sobre rastrojos de difuntos" y la negación de que *"no hay extensión más grande que mi herida"*.

III.- La mente encarcelada

6.- "No hay causa que no sea una consecuencia" (Galileo)

¿Cuál es la conclusión de todo este anacoluto? ¿Por qué este amor catastrofista, ese fatal destino hacia la pena? ¿Sufrió un desdén Hernández y quiso enamorar con sonetos oscuros a quien apenas tenía luz para leer? ¿Cuál fue la causa del sino encadenado de Fenoll? ¿Dónde el ananké terrible de Gabriel Sijé? ¿Por qué el fátum castrado

de Ramos? Creo que la clave es obvia: se escribe como se lee, se vive como se ha visto vivir, se siente como nos vulneran la sensibilidad: somos lo que leemos, vemos, oímos, sentimos (y —fatalmente, condicionados por— lo que no podemos conocer). El Siglo de Oro leído en sus aspectos más sombríos, el franquismo acosante y una Iglesia heredera de la Contrarreforma fueron (en este caso) las verdaderas musas del Cuarenta. El vasallaje "fingido" al ser amado deviene sumisión a un Dios temido y represión ante una divinidad militar. Y la castidad poética se convierte en castración de la voluntad crítica. Se llega a la conclusión de que el único placer "auténtico" se obtiene con el esfuerzo por conseguir el perdón, el remordimiento es —un cilicio que es— un placer. Por eso la vida debe ser un camino de redención, un purgatorio gratificante porque nos acerca a la felicidad de la vida eterna. Pero, ¿quién ha engendrado la culpa, en qué consiste sino en un temor anónimo, quién nos ha convertido en pecadores y por qué aceptamos ser reos? ¿Por qué se pontifica que el mayor delito del hombre es haber nacido y la muerte la expiación de la culpa? Ese universo mental es el judeocristiano y el que ha desligado la vida de la naturaleza, sometiéndola a sacrificio y expurgación: *"¡el infierno está dentro de nosotros!"*.

Tal vez es éste el puzzle sicológico: se hace la mitología del dolor (físico, existencial) y el miedo como castigo: que provoca más terror y sufrimiento: sólo exorcisable mediante la renuncia a esta vida, biología causante de las malas —y buenas— pasiones: la aceptación del dolor como cilicio redentor, la castración de la alegría, el holocausto del placer, la entrega o abandono a las lágrimas como único perdón y fuga de este "valle". Recuérdese aquí el lastimero y podredumbroso texto de Gabriel Sijé "Nuestro Padre Jesús ha caminado de nuevo sobre Oleza" (Gaceta de Alicante, 22-X-40): *"Las calles de Orihuela han vivido su raíz de vieja estampa... asomaban rostros de surcos que... lloraban con lágrimas de rancios cristianos... Y la lágrima es una de las proyecciones más limpias hacia Dios; es un camino de ascensión que se orienta hacia la grandeza del Imperio"*. Recuérdese asimismo el "Manifiesto" de Intimidad Poética, antes citado. O el "Vano es vivir si he de vivir muriendo" en el que se sumerje Pla y Beltrán, por otros motivos, pero sin duda también por ése: el tedio viene de la muerte de los ideales en este caso:

Ah sombras bellas. ¿Dónde, dónde fuisteis?
¿Nacisteis con la aurora o sois la aurora?
Vuestra presencia invoco inútilmente
y en soledad confusa muero, muero.
(Muero, muero...)

Así, estas ciudades "satánicas y sotánicas" generan un concepto de la vida que provoca fugas de la pura existencia como acto biológico: la amputación o sublimación —mixtificación— de la sexualidad, la asunción de la apariencia como única identificación, el contemplativismo de la vida como impostor de su ejercicio y experiencia:

todo es considerado un castigo por el delito de haber nacido y no querer renacer kempismente: incluso años más tarde, Carlos Sahagún contemplará el advenimiento de la guerra civil como una destrucción y flamigerio del paraíso edénico ("En el principio", de *Profecías del agua*), olvidando que el único dios demiurgo del tal exilio era un general francamente poco celestial. Sólo Hernández escapa de ese cautiverio "religioso". Y Gil-Albert lo sustituye por los dioses griegos, más comprensivos y anacreónticos.

7.- "Toda sinopsis es una mentira" (Einstein)

Mientras tanto, y en general bajo ese yugo sicológico, el panorama lucentino es éste: Miguel Hernández agonizándose, soñándose en otro cerco de abrazos (el académico lector observará que faltan versos: los suprimo para que no haya duda de lo que digo —aunque lo que digo se ponga en duda—):

Porque dentro de la triste
guirnalda del eslabón,
del sabor a carcelero
constante y a paredón,
y a precipicio en acecho,
alto, alegre, libre soy
en tus brazos, donde late
la libertad de los dos.
(Antes del odio)

Gil-Albert ensimismándose: con un timbre poemático que no es sino la endecasilabización decadentista —y hedonista— de su prosa, deviene cada vez más narciso de sí mismo (desengaños y huidas del mundanal ruido también las sufrió Góngora —*"Adiós, mundazo, en mi quietud me quedo"*— puesto a ser Dios de otro mundo nacido también de sus Soledades):

Si tras los años puedo en algún día,
posado en una roca inexistente,
la gran melancolía de los dioses
revelar, meditando hacia la tierra,
diré: yo te conozco, extraño mundo;
tu horror y tu delicia en el recuerdo,
no me dejan gozar en mis alturas
el reposo anhelado, la corona
de terrenales flores no la siento
sobre mi sien desnuda y desolada.
(A mis manos)

Y también en el siempre alabado "A un carretero que cantaba" (consigo ver lo que tiene de poema —lo mismo que la inmensa mayoría de los tales—, pero explíqueseme cuál es su artistidad e imprescindibilidad; supongo que, como siempre, el texto no tiene importancia, sino interés para quienes viven del currículo académico —tan legítimo: y tan remoroso— y desconocen o no se cuestionan qué cosa sea la creatividad y su sucedaneidad):

Nada ha puesto,
ni el amor, ni los libros, ni el revuelto
tiempo de mi vivir, tal temple al alma
como me dio la voz sonambulesca
del que pasaba en medio de las sombras,
tan pegado a la tierra sin embargo,
como alguien que conoce un gran secreto,
un secreto terrible que enamora
para siempre, aquí hundido en el regazo
de una maravillosa pena oscura.
(A un carretero que cantaba)

Pla y Beltrán clandestinándose: bajo el seudónimo de Pablo Herrera escribe:

Cuando cae la edad sobre los seres súbita
Y anuda la aflicción al corazón del héroe,
Alguien lleno de tiempo (oh juventud, oh Patria)
Aguarda una memoria de olvido sobre olvido.
(Cuando cae la edad)

Valls Jordá se confiesa sólo guardiánicamente en castellano no simplemente por reivindicar su otra autoctonía expresiva sino porque ésta, como umbilicación con la infancia, le ayuda a aislarse más en el sereno seno materno, a refugiarse mejor en la mismidad infrangible del útero recobrado como único paraíso —o trinchera— de la existencia: la intimidad solitaria es lo único que les quedaba a quienes no querían venderse a la supervivencia "generalizada".

Vertical concesión del astro bueno
me enciende el corazón, creadora brasa
que enrojece por dentro el paraíso
nacido del hervor gris de la nada.
(Consagración)

Vicente Ramos, espoleador de empresas literarias, dionisíaco en su tanatorismo, coloca a un Dios que acepta aunque no comprende —¿cómo entender a quien escribe

adrede con renglones torcidos? —como coartada para su misticismo laico de la superstición —como a él, de buena "fe", pero sin obligarse a dudar de la misma, aplicable a tantos otros de todos los tiempos—; Gabriel Sijé hundiéndose en la ciénaga de la represión interior, resultado de ese catolicismo martírico y resaca enfermiza y romanticista, ajeno a todo *"un mundo alrededor de mi sillón vacío"*, como él mismo reconoce en "La estancia silenciosa" ("Verbo", XI-46); Carlos Fenoll, más del lado de un "sino sangriento", también parece impermeable al júbilo de la vida, encadenado a un canto autodestructivo:

Todo canta, sin duda, en torno mío,
mas todo, hasta el amor, está ya muerto
para mí en este instante —que no acierto
nunca a vencer— de espeso y lento hastío.
(La hora maldita)

Semejante amargura es la del oriolano residente en Valencia, Alejandro Gaos: *"La soledad crecía con la altura / de la tristeza"* ("Vientos de angustia", Valencia, 1947). Manuel Molina, nostálgico hernandiano y aprendiz celayesco, empieza a emborronar tentativas de solidaridad, como puede verse en el ya citado "Mensaje al ciudadano". Rafael Azuar en su apartamiento poético del mundo, inmerso en una "Evocación de las musas", porque: *"Eternamente / habrá un hombre que os sueñe como yo"*. Incluso hay quien, teniendo la alienación servida, la había exaltado como mesiánica autenticidad: Antonio Giménez Puerto y su ya también mencionada "Nueva reconquista". O este sesgamiento interpretativo de la vida cotidiana ("trascripción" de Abelardo Linares en Gaceta de Alicante, 8-VI-39).

"Esta es la augusta jornada
en que con mayor holgura
el pecho en la fe se inflama,
viendo la vida que vuelve,
viendo que resurge España
al conjuro milagroso
del CAUDILLO que la exalta".

Otros, además de los citados, que pululan por tertulias, revistas y colecciones (Estilo, Verbo... Leila, Ifach) y otras consecuencias no sé si de la contumelia poética, la conturbación o la ingenuidad —en todo caso, del esfuerzo— de los adalides (im)prescindibles en todo tiempo y palestra que se injustiprecie, son Francisco Salinas, Pascual Micó, Santiago Moreno...

8.- Ejemplo no emblemático (Platón: "Cualquier ejemplo es prevaricación").

Dionisio Ridruejo, en buena medida paradigma de una autocrítica ideológica, poeta oficial del Régimen que había llamado al Caudillo "Padre de Paz en armas" (Poesía en armas, 1940), calificaría esa escritura, dos décadas después, de inconcebible y más propia de una pesadilla asexuada del conejo de Alicia.

Un poema como "Pulso en soledad" de Vicente Ramos, recogido como inédito por Manuel Molina en su *Antología de la poesía alicantina actual*, sin fecha de manuscritura pero indudablemente redactado —ya he dicho que todo texto se embaraza en la pluma mental, como toda creación, mucho antes de nacer a la escritura— cuando el recuerdo sustituye la subjetividad de la pasión por esa otra subjetividad atemperada que es la perspectiva temporal, testifica certeramente el estado de la cuestión síquica y se constituye en espejo de ese tiempo con un trazo libre de ataduras paramísticas, divínicas, sociopolisifilíticas o alienígenas —tanto que no parece de su autor, dicho sea en su honor— en el que la palabra consigue ser demiurgo de sí misma para etopeyizar un instante de dolor y no voz de un sino misterioso e implacable, cristiánico o pagánico: la realidad recordada y no mixtificada, la dicción enjuta y "objetiva" (yo también me dije "el otro es mejor"; y el otro es éste):

Fue un tiempo con densidad de muerte
aquél de mi llegada a ser hombre,
el de verme en la cima de un odio
que tantos habían levantado,.
El dolor ya no era viento,
sino acostumbrada atmósfera,
clima fundado en el llanto
y pies desnudos en la espina.
Las madres buscaron a los hijos
entre confusas montañas de huesos.
Y eran ojos que sólo veían sangre.
Y eran pechos fragantes acribillados.
Labios mudos, en clausura.
Ascéticas bocas de hambre.
Los dientes matiscaban soledad
y una porción pequeña de esperanza.
Yo no dormía. Vigilaba
el crecido temor y la amargura
ciñendo el aislado corazón.

Incluso el vocabulario de raíz religiosa —eclesiástica— ("clausura", "ascética") acerca su significación para componer con sobriedad y rotundidad la imagen masacrada y colecitva, física y trizada mentalmente, entre la que sobresale la acechante y sobrecogida mirada del observador, cargado con todo el peso de "*algo como un horror en la*

conciencia / colectiva" que, años después, recordará Carlos Sahagún cuando escriba su memoria de esa noche oscura y sin alma. Es la misma mirada que, desde el otro extremo ideológico, recuerda Pla y Beltrán:

El hombre allí no duerme. Sus ojos no se cierran.
Abiertos permanecen socavando la noche
Cuando un cuerpo veloz se precipita ciego
Y el terror como un alga su corazón devora. (...)
Delgadamente roen los seres su congoja
E igual a la lombriz su indignidad esconden.
Ni al rayo de la muerte pueden cerrar los ojos,
pues si el ojo se cierra la vida se disipa.
(País bombardeado)

¿Era ésa la realidad? Pues si lo fue, he aquí un ejemplo de suplantación síquica: ¿Qué proceso de ensimismamiento puede llevar a la cerebralización tan autocontemplativa como autista en estos versos —al margen de su valor retórico y su precio (o desprecio) vital— de Gil-Albert:

¿Será verdad que el mundo está rodando
en sus inexorables fuerzas ciegas?
¿Que hay lastimeros ayes, que hay matanzas
en los oscuros días de los hombres?
(Canto a la felicidad)

¿Qué laberintos de remisión conducen a labrar esa trinchera interior —con todos los derechos del mundo, claro— en la que el existir medita su corriente para guardar la ropa sin ni siquiera nadar? Porque la perplejidad de esos versos no es solamente un asombro retórico, sino una justificación de la propia existencia: la creencia de que la poesía como trance panteísta y acto solitario puede ser un ejercicio de solidaridad:

un ser puede
con sólo abrir sus labios encantados
hacer brotar de sí la dicha ajena.
(Canto a la felicidad)

Hay en Gil-Albert una actitud frayluisiana en la fuga del "mundanal ruido" que apenas llega a la beatitud del sillón guilleniano, desde el que contemplar la vida, porque el aposento "está bien hecho":

...acaso hay una incierta
vocación de vivir ensimismado
dejando hacer al tiempo...
(Concertar es amor, XLV)

y más adelante (aunque el fragmento es posterior al Cuarenta, lo cito porque la escritura o el trazo mental de una obra es, siempre, muy anterior al momento en que emerge sobre la página, el lienzo, el pentagrama):

En tus arpegios
de soledad escucho la hermosura
de la existencia.

(Nocturno)

Quizá uno de sus primeros títulos explica esa intelectualización: "Fascinación de lo irreal", entendiendo irreal como abstracción de lo concreto cotidiano para obviarlo y esencializarlo en lo que tienen de común los gránulos y los instantes con la materia y con el tiempo. Es un ensimismamiento arcaizante, nostálgico de plenitud, panteísta, semejante a la búsqueda mística que intenta hilvanar —en la torre de marfil del enclaustramiento— los trances en los que el existir es una exaltación gozosa, no cristiana sino pagana, helenizante. Esos momentos en los que la química del cerebro nos deviene exultantes y nos inunda con su oleaje de éxtasis ciegos y mudas euforias. La realidad exterior ha desaparecido y sólo existe el mundo absorto de lo abstracto para olvidar la vida solidaria, cotidiana. O creer —autojustificativamente— que la soledad contemplativa y creadora es una forma de solidaridad con ese hombre llamado humanidad (como yo he creído, tal vez erróneamente, durante tantos años) (¿Es que la solitariedad, sólo un aparente repudio de la solidaridad, no es una condena de la vida social? Yo así lo creo: la misantropía no es un odio al hombre, sino un desprecio de la sociedad que lo deshumaniza).

Lo que suele admirarse como armonioso fluir del pensamiento "lírico" (en Gil-Albert, como en otros) no es más que la confusión entre la donosura del cauce y la hermosura del caudal del río, la asunción y acomodación expresiva del hipérbaton ritmificado en endecasílabos —preferentemente— por parte del autor y aceptada por el lector como una retórica sin retoricismos —una espontaneidad alienada— simplemente porque "suena bien" para ser filosofería. De ahí el decadentismo de apariencia aristocrática y las notas arcaizantes como espúreas disonancias, consecuencia todo del mimetismo inteligente —no creativo, sino recreativo— de un ingente lector que no se avergüenza —sino que se enorgullece— de ahitar con arrogancia el vino añejo en odres que, por clásicos, considera, más que nuevos, eternos. En puridad, y con todos los respetos (desde aquí indulto a quienes prefieran condenarme), el Gil-Albert poeta —que es del que algo he leído— me parece —al margen de su complexión humana, que también desconozco—, dentro de la gran poesía, un trovador afónico, y, entre los "nuestros" veintesigleros, un trovero filósofo que le pone música pret a porter a la verborrea y a veces a la disentería, entre la que naufraga o se salva alguna que otra sutil y trapecista ventosidad como burbuja amanerada. De su versificación puede decirse lo que Castillejo: *"Según la prueba / once sílabas por pie / no hallo causa por qué / se*

tenga por cosa nueva. (...) Pero ningún sabor tomo / en coplas tan altaneras, / escritas siempre de veras, / que corren con pies de plomo / muy pesadas de caderas". Por lo demás, es uno de los más honestos poetas del siglo XX español: ya quisieran algunos de los tenidos como "mejores", ser solamente tan "malos" como él. Es un ejemplo más de cómo la inteligencia puede embobarse. Y no se trata de ensañarse gratuitamente —¡quién soy yo para ello!—; sino de aceptar que los espejismos impiden reconocer el oasis y que cuando —donde "hay"— se inventan muchos dioses desaparece la divinidad. No es ensañamiento; quizá hoy se ensalza, como siempre, por intereses creados; antes, al morir más joven, el autor, si lo obtenía, lograba un honor póstumo que no gozaba en vida. Ahora la longevidad añade a esa gloria en vida la visión —la muralla, la rémora— de los escritos sobre el escritor que impiden o retrasan la contemplación de su verdadera imagen: la que sólo le interesa a la literatura.

Morir joven garantiza, si se ha encontrado una manera, evitar el amaneramiento.

9. *Conclusión provisional. (Newton: "No hay conclusión que no incluya el error").*

No me gusta aplicar —pero lo hago— a la poesía de la década Cuarenta ese juicio poco simpático del antipático Castillejo: "Muy melancólicas son / estas trovas, a mi ver / enfadosas de leer, / tardías de relación / y enemigas del placer". Y todo porque la desviación eróticosexual hacia un plano existencial transcurrió en un marco en el que esa circunstancia contravenía el yo más íntimo y era limitada por un estadista dictatorial así en la tierra como en el cielo: Dios, Patria y Franco; o a la inversa. Esa es toda su tragedia. La impostación de la líbido por castración o extrapolación.

Ocurre que 1) se silencian las mentes y las bocas; 2) se pervierte el instinto de supervivencia; 3) se puede sobrevivir perpetuándose físicamente (mediante el sexo) y/o inmortalizándose en lo que la muerte física no puede matar: la sensibilidad del erotismo: "el "amor" que yace en ese instinto de supervivencia: eso es lo que intenta el artista mediante la escritura, el cuadro... 4) cuando una ideología condena la dicotomía sexo-amor, aparece la perversión: al condenar la vida corporal —el cuerpo— y potenciar la mental —el "alma",— ésta se apropia de lo que la otra reprime y se agiganta: como está desorientada o "pervertida", se plañiderea o se sacraliza: surge así la cultura amorosa de la muerte (que más arriba he intentado esbozar). Lo que no puede cantarse, se llora. De modo que la exaltación de la vida se convierte y distorsiona en una apología de la muerte (para alcanzar otra existencia no contaminada por lo corporal).

Todo ser humano lleva la semilla del ansia de inmortalidad en lo más profundo de sus genes biológicos y síquicos (Lope: *"Hombre mortal mis padres me engendraron... por huésped de la vida me inscribieron... a la inmortalidad el alma asida"*); Bécquer es el énfasis de la fusión y confusión entre los elementos de esa energía de plenitud: *"Estas ansias me dicen / que yo llevo algo / divino aquí dentro"*. Igual ambigüedad mística o polisemia erótica hay en el soneto "Octubre" de J.R.J. A esa euforia se le llama sencillamente vida, hálito de supervivencia. Y se sobrevive mediante el erotismo consumado en su concreción; el cuerpo deseado, junto al que prolongamos la vida

que no podemos retener en el nuestro. De ahí el culto a lo que faculta la supervivencia, lo procreativo, el cuerpo y sus circunstancias más vitalizadoras: la juventud, la belleza. Amar, en ese sentido, no es sino la punta del iceberg que hace avanzar el glaciar de la existencia. Y ese culto conduce a la hiperbolización, sublimación y divinización del objeto erótico, crisol, semilla, cauce de la vida que no queremos despedir porque no podemos aceptar que deje de ser nuestra. La amada o el amado, el hijo, el cuadro, la escritura, la pirámide, la ecuación, la tierra conquistada, la patria defendida, el dios —que tiene que existir— observador de todo eso son la demostración de que hemos sido y somos. Bien lo resume Ovidio: *"Amar es buscarnos en otro para hallarnos, equivocar el nombre cuando nos llamamos, besarnos si besamos a los otros; si nombras el amor suena tu nombre"*. Se adora, santifica, sublima aquello que nos permite seguir riendo, el residuo de ese instinto de supervivencia; Bécquer había consumado la identificación mujer = amor = Dios, que hereda J.R.J. y la sinonimiza con Belleza. Ya Calixto había hecho la ecuación al recrimir a Sempronio: *"¿Mujer? ¡Dios!", "Yo melibeo soy"*. Catulo precursó esa identificación divina sin renegar de lo humano, de los efectos libidinosos del amor (no tiene la misma dimensión Dios que "un dios"): *"Semejante a un dios se me aparece / y si lícito fuese, superior a él (...) eso que me arrebata todos los sentidos / pues cuando te veo, Lesbia, aparecer radiante, / mi voz se apaga, / se me traba la lengua, bajo mis miembros / arde sutil llama, con singular sonido / me zumban los oídos, y cubre mis ojos / una doble noche"*. Francisco de Aldana lo categoriza con rigor, anticipándose y aproximándose a la plenitud cósmica (mística, dirían algunos) becqueriana y asumiendo la infrangibilidad del ansia: *"Amor, mi Filis bella, que allá dentro / nuestras almas juntó, quiere en su fragua / los cuerpos ajuntar también tan fuerte / que no pudiendo, como esponja al agua, / pasar del alma al dulce amado centro, / llora el velo mortal su avara suerte"*. El propio Unamuno reconocerá que *"el hombre no disfruta / de libertad sino es preso en los lazos / del amor"*.

Hubo de ser precisamente una mujer, Isabel Vega, quien pusiera lo púbico en su sitio, recordando el antedicho "fingimiento" y aunando la castidad terrenal como una sexualidad celestial: *"Cuando me atormenta amor / con temor, ausencia y muerte, / tengo yo por buena suerte / vivir con tanto dolor / a trueque de esperar verte; / pero porque de sufrir / no se canse el padecer, / finge mi mal un placer / que es imposible sentir / hasta tornarnos a ver"*. Y fue otra dama, Sor Juana Inés, la que se hizo eco de esa voluptuosidad sexual e idealizadora al responsabilizar al varón: *"Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis. (...) Queredlas cual las hacéis / o hacedlas cual las buscáis"*. Y el apasionado y mesurado Lope catequiza con templanza: *"es la mujer, al fin, como sangría, / que a veces da salud y a veces mata"*. Como siempre, el objeto está en la mente y no delante de los ojos (Quevedo ya advirtió: *"Prefiero a lo que miro lo que creo"*).

¿Cuáles son los arquitrabes de esta historia? Una mentalidad religiosonecrófila, un pensamiento literario descendiente de la Contrarreforma ignaciana, una sensibili-

dad manipulada por un presente que concibe el futuro como un nuevo pasado, una conciencia laberíntica que no se halla a sí misma. Ése es el legado: un cerebro, el de este tiempo, en el que sobresale la idea del dolor como medio hacia la "felicidad" o a la otra vida: partiendo de un erotismo —energía inexcusable de satisfacer— reprimido, constreñido, repudiado, sublimado, trasplantado, suplantado, mistificado, celestizado, patriotizado... vivido, en fin o sustituido por otro "ideal" —político, místico, contemplativo...— se llega a la consideración de que hay que vivir —sufrir— por la amada, la amada Patria o el amado Dios. Condenada, trepanada, castrada, reprimida o desviada la práctica —el ejercicio natural— de la energía erótica (porque, dícese, la energía sólo se transforma), no es difícil canalizar su vehemencia hacia otros objetivos bendecidos por la sociedad: Dios, Patria, Jefe. Y no digo que el mundo síquico se reduzca a estos postulados: sino que demasiadas veces se rige únicamente por ellos. "Siempre el amor inventa su criatura", que dijo Diego Torres.

Igual que Don Quijote —y cualquier otro amador— prefiere dar la vida por su amada —una ideación—, un cristiano la daba en el circo romano y un soldado en la batalla. No hay mayor o menor calidad en uno que en otro de esos tres oasis sicológicos. La entrega al otro —amor, religión, poder— supone la renuncia al yo. La pérdida de la voluntad propia implica la aceptación de la ajena, el albedrío amoroso, el sacrificio divino, la consigna política: la alienidad o alteridad se constituyen en la única identidad.

Todo el mal de amores —ausencia o muerte amorosas— lo contiene este verso, en el que el "cuerpo" material y carnal tiene la misma dignidad que el más alto espíritu, por muchas inquisiciones y castraciones del sacro beaterio que lo tachen de pagano: Catulo: *"¿Es que los amantes no pueden sufrir la ausencia del cuerpo adorado?"*[2] La respuesta —por todo lo dicho— es que la ausencia significa —se interpreta como— la falta de presencia de la vida, el horror a la muerte y al vacío[3]. Todos los dictadores

2 Casi 2.000 años después, contesta Guillermo de Aquitania a Catulo: *"sin ella no tengo vida; / tan grande hambre tengo de su amor"*.

3 Antiguos son los orígenes de las sublimidades, funebridades, misticismos y belicismos de esa energía erótica que empuja a caminar al hombre como especie. He aquí algunos primerizos testimonios de esas ambigüedades dilógicas: a) del concepto de mujer celestial escribe Abu Talik en el siglo XIII: *"Cuando cojo tu seno / y bebo / doy gracias al vinatero /y al botellero / que hicieron el cielo / perfecto"*; b) sobre la motivación, origen o causa que conjugó sexo, amor, mujer, muerte y placer, pudiera echar luz Bertrand de Crenne, en el XVI: *"La primera vez que Adán / atravesó a Eva / creyó morir habiéndola matado / con su falo ensangrentado / (...) mas la mujer abrió los ojos / y le sonrió"*; c) y que el lecho es un "campo de batalla" es algo más que un tópico recogido con ese título por Alberti: *"Crece en la sangre un desasosegado / urgente pensamiento belicoso"*. Cupido dispara flechas y hasta Teresa recibe un flechazo en su día de los enamorados. Y Aldana: *"Cuál es la causa, mi Damón, que estando / en la lucha de amor juntos, trabados...?* Y Góngora: *"a batallas de amor, campos de pluma", "con Marfisa en la estacada / entraste tan mal guarnido / que su escudo, aunque hendido, / no le rajó vuestra espada"*. Otro ejemplo de sexo y guerra es la metáfora catuliana: *"Llevando dulces señas de un nocturnal combate"*; y en el jocoso: *"Sorprendí a un jovencito intentando forzar / a una muchacha; entonces yo, Venus me valga, / le atravesé con*

deben de saber que hay que llenar ese vacío y juegan con la permutación. Un ejemplo excelso —a la par que de la lírica de la fanfarronería— de ese intento de orientación partidista de la energía química de la líbido y la ludicidad en la adolescencia es este sonetazo de Enrique Rubio, "A los Pelayos, Flechas y Cadetes", que, además, carece de ausencia de ripios (Hoja Oficial de Alicante, 6-V-1939).

Rudos conquistadores que cruzando
mares ignotos, tierras ignoradas
con el avance audaz de las pisadas
a la Patria naciones le ibais dando.
Soldados de los Tercios que, luchando,
en cientos de epopéyicas jornadas,
con la punta sutil de las espadas
estuvisteis al mundo amedrentando.
Vuestro cuerpo murió; mas vuestro aliento,
con el impulso arrollador del viento,
las almas todas de los cuerpos baña.

---

mi propia y tiesa espada". Lo mismo en este pasaje de Ausonio —que parece el modelo para el éxtasis teresiano—: *"Venus en persona los llena de frenesí / y se aprestan a nuevos combates (...) tendiéndose sobre la esposa / blande con todas sus fuerzas una tosca lanza de arrugas y áspera de corteza. / Hincóse la lanza (...) y ella, creyéndose morir, arranca el dardo con las manos (...) tres veces volvió a caer desplomada sobre el lecho..."* Otro ejemplo de relación entre sexualidad y belicidad lo ofrece ya el romance de Abenámar: "Casada soy, rey don Juan...". Y basta recordar, para unir ambos conceptos, que el trovador ve a su amada como un castillo o fortaleza inexpugnable; o que un aliciente de los soldados para luchar por la victoria era saber que iban a pasarse por la bayoneta —por el sexo y por la espada— a las hembras de los conquistados. (Tan arraigada está esa relación en la cultura popular, que un poeta desconocedor de esa tradición escribía en 1967: *"Mujer, alcázar de belleza, / en tu vaina quiero enterrar mi espada"*).
Hay quien entiende el paraíso como una (Bukosky:) "máquina de follar", una eñimeridad inacabable: así lo expresa Giorgio Baffo: *"Respecto a los placeres (...) del Paraíso (...) son la serie continua de jodiendas, / ya que un placer mayor no se ha inventado"*. Otros lo ven como una coprofilia clandestina y disoluta: un Desengaño como el de la mujer transustanciada en esqueleto, en El mágico prodigioso calderoniano, por ejemplo. Si el amor como gozo puede ser la plenitud (la vida, el paraíso), como dolor es la decrepitud (la muerte, el infierno). Meléndez Valdés, quevedianamente, diseña el nombre existencialista que, a través de tantos ecos, llegará hasta la pena hernandiana (el vacío interior, la imposibilidad de llenarlo con algo exterior, y el desamparo en que se sume el existencialista): *"Doquiera vuelvo los nublados ojos / nada miro, nada hallo que me cause / sino agudo dolor o tedio amargo (...) y este fastidio universal que encuentra / en todo el corazón perenne causa"*. El amor cósmico —su desengaño— provoca un dolor cósmico y sísmico, "fastidio universal". Es ese laberinto de prohibiciones sociales y tabús mentales —represiones, autocensuras y el hueco tortuoso en el que exilian al sentidor— el que empuja hacia un neoplatonismo tanto (in)humano como (seudo)místico. Y no resulta difícil, de este modo, catequizar o patriotizar ese fuego escondido: amor, divinidad, tierra en la que vivir: *"Estas ansias me dicen / que yo llevo algo / divino aquí dentro"* (Bécquer). El mester de amor deviene celestización y militarismo. Si el amador precisa de servir a la amada mediante la transposición emocional, el ciudadano tiene que servir a su enamorada Patria y su querido Jefe o Dios. Sobre todo si se le injerta convenientemente —con pasión— la pasión sin compasión de la culpa y su expiación. Sobrevivir a la amada es un delito: como no dar la vida —o la identidad mental— por Dios y por la Patria.

¡Ya podéis reposar tranquilamente,
que vuestro sueño vela permanente
la gente joven de la NUEVA ESPAÑA!

Amar y ser amado por aquello que se ama es reconstruir la imagen propia que temíamos inconseguible o perdida. Es una redención, una autorreconquista. Nos conquistamos al conquistar y defender la ideación de nosotros mismos en forma de mujer, divinidad, tierra. Somos cuando creemos sernos: a través de esa tríada o cualquier otra sugestión. Sólo fuera de nosotros mismos hallamos sin pesadumbre el espejo que nos refleja y nos acepta. No debería ser así: pero nosotros sólo somos fuera de nosotros. ¿Cómo no dar la vida por aquel objeto que nos convierte en sujetos de nuestra mismidad y en centro de la existencia? Ninguna diferencia hay entre la redención por amor wagneriana y la remisión jesucrística, la muerte en combate para entrar en el paraíso islámico o el walhala vikingo, los lieders "A la amada lejana" de Beethoven o estos pensamientos de Van Gogh: "*... no puedo privarme... de la potencia de crear... en un cuadro yo quisiera decir algo consolador como una música. Quisiera pintar a los hombres o a las mujeres con no sé qué de eterno... ¡ah, el retrato, el retrato con el pensamiento, el alma del modelo...!*" o la persecución leonardesca, cuadro tras cuadro hasta hallar el rostro de Gioconda. La mujer, la ecuación, el poema, la música, la pintura, el deísmo, el poder... Todo son búsquedas hacia el definitivo —inconseguible— hallazgo. todo son sofismas con que la mente traza su autodefensa. La voluntad de vivir más allá de donde muere la vida.

Por eso la auténtica tragedia —el escepticismo nihilista al ver que no es oro todo lo que reluce en la utopía— la desbrozó el mismo gran Quevedo: al tomarse a sí mismo —lo que amaba y sabía inconseguible, todos los paraísos con los que el hombre ha soñado—, a risa, se burla de la vida, de la muerte y del amor, la tríada temática tan hernandiana como universal: a) sobre la vida: es cierto y serio que "*Cualquier instante de la vida humana / es un nuevo argumento que me advierte / cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana*", y que "*Soy un fue, y un será, y un es cansado*"; pero es jocoso pensar que "*Parióme adrede mi Madre, / ojalá no me pariera...*" y que "*La vida es toda lágrimas y caca*"; b) sobre la muerte: cierto es *que "No hallé cosa en que poner los ojos / donde no viese imagen de mi muerte*", que "*Ya formidable y espantoso suena / dentro del corazón el postrer día*"; que "*Bien sé que soy aliento fugitivo*" y que "*Mi espíritu resposa / dentro en mi propio cuerpo sepultado*" y "*vivo me soy sepulcro de mí mismo*"; pero "*como es hembra la muerte, / celosa y ofendida / siempre a los putos deja corta vida*"; c) sobre el amor: ciertamente es cierto que debería ser cierto *que "polvo seré, mas polvo enamorado" "y siempre en el sepulcro estaré ardiendo"*; pero lo no incierto y muy seguro es que: "*Mujer que dura un mes se vuelve plaga*", que "*A la que Rosa fue, vuelven abrojo*", que "*Sabed vecinas, / que mujeres y gallinas / todas ponemos, / unas cuernos y otras huevos*", que "*Hizo un milagro, y fue no ser cornudo*" y que "*llámenme a mí puto enamorado...*". Son algunas de sus afirmaciones y

desengaños: fuera penas de amor, pues la mujer sólo es un cuerpo, como en el hombre, la pasión amorosa sólo es una fornicación: al modelar a la mujer como un vaso del que beber exclusivamente el sexo, se produce la defenestración *del "eterno amante soy de eterna amada"* y el *"amor más poderoso que la muerte"*. (El amor es una creación del amador y la misoginia es más un desengaño).

Lo que Quevedo en concepto, lo tenía claro en la experiencia Catulo*: "A nadie se entregaría, dice mi amada, sino a mí / ... mas lo que dice la mujer al anheloso amante, / hay que escribirlo en viento y agua huidiza"*. Y sobre los sucedáneos del eros, quien había dicho orgulloso *"No he de callar por más que con el dedo..."*, también sabe que en el mundo todo el mundo sabe que *"Quien hace de piedras pan / sin ser el Dios verdadero (es) El Dinero"*. Y que la patria (como todo) te glorifica mientras te utiliza: *"Diéronle muerte y cárcel las Españas, / de quien él hizo esclava la fortuna"*, protesta. Por eso derroca, con tres plumazos heroicos, la trinidad de látigos que encarcelan, mental y físicamente al hombre. Y es que *"también la boca a razonar aprende"*: pero según hacia qué lógica se haya encauzado el pensamiento. La explicación casual del Desengaño la había acuñado ya Hernando de Acuña: *"Cuando era nuevo el mundo y producía / gentes, como salvajes, indiscretas, / y el cielo dio furor a los poetas / y el canto con que el vulgo los seguía, / fingieron dios a Amor y que tenía / por armas, fuego, red, arco y saetas, / porque las fieras gentes no sujetas / se allanasen al trato y compañía. // Después, viniendo a más razón los hombres, / los que fueron más sabios y constantes / al Amor figuraron niño y ciego; / para mostrar que del y destos nombres / les viene por herencia a los amantes / simpleza, ceguedad, desasosiego"*.

Pero nada aprendieron los "nuestros" de ese cuestionario escepticista: tan respondidos estaban por la filosofía —y tan encorsetados por la camisa de fuerza— del nuevo Frankoeinstein.

10.- "No des explicaciones a tus penas: cuando te justificas te condenas" (M. Hernández)

¿Es una interpretación libertina la que expongo? La mente se flexibiliza: como un imán repele o atrae a su conveniencia cuanto le rodea. Un mismo matiz emocional puede transplantarse en diferentes sentimientos. La permutación acomodaticia a las necesidades mentales de la supervivencia es la clave para entender al hombre: cada uno convierte el objeto en sujeto de sus intereses, lleva el agua a su molino inconsciente. Esa es la semejantidad de la diversidad en la unidad.

Así, el júbilo biológico, la euforia natural, la tristeza existencial, lo efímero o lo metafísico... son transgresiones y canalizaciones diferentes de la misma química cerebral: las combinaciones de elementos en la probeta mental se bifurcan en éxtasis, trances, catástrofes, alegrías, positivismos, negativismos: el amor sexual o la mística, la violencia erótica o la ternura, la espada o la pluma. De este modo toda interpretación equidista de un texto cualquiera en la misma medida que el contexto individual lo repudia o abraza, en un proceso inquisitorial o laudatorio.

Leemos *"mostrando tu desnuda transparencia"* y el lector improvisa un contexto de sensualidad probablemente femenino. Susurramos *"Vino primero pura, / vestida de inocencia..."* y lo mismo. Musitamos *"En una noche oscura... amada en el amado transformada"* y se nos revela una cita coital. Todos esos versos parecen remitir al amor, que "mueve el mundo". No obstante: el poema de Juan de Yepes "es" una ecuación cuya incógnita quiere despejar el misterio de la alucinación amorosa en lechos absolutamente abstraccionistas y sublimes; la composición de J.R.J. se "refiere" a la transfiguración becqueriana del amor en una amante llamada poesía; y el verso de Neruda "tampoco remite" a lo que parece evidenciar: el autor está hablando, odescamente, de una cebolla. Algo semejante ocurre con García Lorca cuando afirma que *"aquella noche corrí / el mejor de los caminos / montado en potra de nácar / sin bridas y sin estribos"*: el poeta no alude a ninguna aventura ecuestre o hazaña bélica alguna, sino que elude la incursión en la expresión erótica: el mismo camino hacia el orgasmo que pretende disfrazar don Juan de Yepes e igual éxtasis sensual sobre el que alucinan y descontextualizan sus colegas.

En el mundo las cosas ocurren: pero cada uno, acertada o erróneamente, las siente con singularidad, a imagen y semejanza de sí mismo. Por tanto, un objeto es su interpretación: luego hay tantos objetos como intérpretes; más: existen tantos objetos como estados de ánimo en los que se interpreta. Todo es como queremos que sea a condición de que los demás no lo interpreten: lo que significa que sólo es así para nosotros mismos. Por eso existe, cada vez más manifiesta, la incomunicación: ¿quién habla y de qué exactamente? Los nombres ya no aluden a un objeto, sino a la imagen que tenemos de ese objeto que se convierte, por ello, en otro objeto: la intelectualización hace del universo expresivo un firmamento y de su interpretación un infinito. Como siempre, la mente creadora del objeto real partiendo del objeto material.

¿Qué estaban queriendo decir todos esos autores de la Década? ¿Hablaban por sí mismos o por boca de lo que habían visto y leído y oído? ¿Pronunciaban ¡General! creyendo decir libertad? ¿Se habían desubicado las palabras de sus significados porque las mentes habían sido desmentalizadas y desnaturalizadas? Lo cierto es que nadie quiere el mal para sí mismo ni para los demás a menos que la palabra y el concepto "bien" se hayan embarazado de maldad y engendren hijos espúreos que hieren creyendo acariciar. Quien se considere libre de los coprofitos que empiece a apedrear a los demás.

Posdata

En fin: si Sahagún y sus coetáneos fueron los "niños de la guerra", quienes nacimos en esa década somos los hijos pródigos —sin regreso— y edípicos del General: los hijos del silencio, la represión, la mixtificación. Lanzo el escáner de la memoria: yo tendría once años —érase y terminaba la década Cincuenta—: recuerdo en un aula de Santo Domingo —la antigua Universidad— de Orihuela, a un misionero, que se había cortado la lengua en allendes tierras para no ser obligado a blasfemar o renegar de Dios, ensañándose —y enseñándonos beatamente— su mutilación de pupitre en

pupitre. (Puesto que "el mundo es un escenario" shakespiriano y "si tus ojos te inducen a pecar, arráncatelos", ¿por qué no asumir que las personas son personajes en "el gran teatro del mundo" del Padre de la Iglesia Calderón de la Barca?). Aquella lengua ausente era un falo necrófilo con el que iniciar la penetración de la inocencia, el mancillamiento de la conciencia, la trepanación de la existencia. Había que desvirgar, por pernada político-eclesiástica, nuestras mentes con el deshumanizado bisturí del hieratismo fanático y de la intolerancia. Aquello era un ejemplo del culto al innombrable en vano —tan Dios como Generalísimo—, del fanatismo como fe que implica el martirio, del martirio como exhibicionismo, del exhibicionismo como publicidad para afiliar neófitos. ¿Qué podía pensar —sentir— un niño ante una ideología que exige sufrir por ella para creer y gozar de ella, que impone el dolor del sacrificio como demostración de la impunidad de la fe, que predica la ausencia del placer —que es a lo que tiende el animal llamado hombre y todos los otros seres— como mercadería para comprar un gozo tan ultratúmbico como alienígena, foráneo, extranjero o celestial, tan infernal en nuestro cuerpo y nuestras mentes como depurativo en el purgatorio de las cárceles y no sólo del alma?

Sin duda fue más una esperanza que una realidad la afirmación de Sahagún: *"Mientras vivió permaneció en lo alto... Pero la maquinaria que creó / no dura..."* (Epitafio sin amor). Las epidemias síquicas son más difíciles de atajar que las físicas. Y el contagio, más rápido. Decir El General es nombrar un universo infesto. Por eso: para que la atmósfera sea absolutamente diáfana, aún hemos de morir cuantos respiramos su enrarecido aire, lentamente letal.

La Historia es la historia de la lucha contra la ley de la fuerza.

DIEZ NOTAS SOBRE LA POESÍA EN ALICANTE (1950-1959)

I

1.- "Un soneto me manda hacer Violante" (Lope de Vega)

Durante esta década algunos de los poetas que ya veinte años antes se habían destacado y que, por la fecha de su nacimiento, estarían en plena madurez creadora, han desaparecido de la vida alicantina: Miguel Hernández ha muerto en 1942; Juan Gil-Albert —ya regresado de su exilio mejicano en 1947— permanece en Valencia esperando el instante de su "descubrimiento"; Pascual Pla y Beltrán consigue por fin autoexiliarse en Venezuela, 1955; Carlos Fenoll vive en Barcelona preso del silencio; Joans Valls Jordá no escribe un solo libro en castellano entre 1949 y 1967.

No obstante, son estos unos años todavía llenos de vida "literaria". El periódico alude a ella profusamente: recitales, tertulias, alforjas, juegos florales, mensajes, conferencias, verbos, bernias, sigüenzas, silbos, ifachs... Por Alicante pasan y se mueven Conrado Blanco, García Nieto, Andúgar, Sansano, Stella Corbalán, Gerardo Diego, Leopoldo de Luis, Joaquín Calvo Sotelo, Miguel Fernández, Ramón de Garciasol, Mª de Gracia Ifach, Cela, Vicente Aleixandre, Pemán, Adriano del Valle, Albi, Eugenio Montes, Federico Sopeña, Dámaso Santos, Federico Muelas, Muñoz Alonso, Blas de Otero... además de los autóctonos. Las "fiestas de la poesía" se multiplican: incluso hay unos juegos florales en marzo del 54, en Alcoy, organizados por la Asociación de Hijas de María de la Medalla Milagrosa. Hay un trasiego nervioso, una inquieta migración, un sospechoso movimiento nacional: tal vez sea que huidos los cerebros al exilio se potencia la feria de los cráneos para mostrar que aún quedan cabezas.

Lo cierto es que hay demasiados espectadores aplaudiendo la "poesía". Muchos son los obedientes a Violante y muchos también los que la violan. Porque, salvo excepciones, toda esta exaltación y júbilo poético no era más que la convergencia de la

comedia de las equivocaciones y la feria de las vanidades.

Frente a esta apariencia y fuegos de artificio es preciso anotar este retrato de España que Pla y Beltrán escribiera poco antes:

Ciudad sin nadie

Desordenadas, turbulentas furias,
retamas, polvo y sombras confundiendo,
cuerpos de piedra, muros de ceniza,
cadáveres de encinas, cauces secos
y la fingida luna. Sólo sombras,
secas raíces calcinando huesos.
No sometida estatua, patria hermosa.
Aquí habitaba el hombre. Esto fue un pueblo.[1]

La desolación y el tono elegíaco del poema reflejan una realidad claramente distinta de lo que pudiera pensarse ante lo anteriormente expuesto.

2.- *"Con pocos libros libres digo / de expurgaciones"*. (Góngora).

Escribir en España todavía era llorar o disfrazar el llanto de un júbilo no sentido o consentido. El escritor se hallaba inmerso en el aislamiento que en general se padecía. Las ventanas de España se habían cerrado y ante el mefítico, triste y glorioso olor de los cadáveres sólo se podía rezar, amar castamente o protestar *sotto voce*. Nada de nuevas ideas o respiraderos. Cuando alguien pretendía entreabrir la ventana se le amputaba la pluma, como le ocurrió a *Ínsula*. El mismo Francisco Franco, en su mensaje de fin de año —1955—[2], advirtió sobre los peligros de la contaminación: "Tengo que preveniros de un peligro: con la facilidad de los medios de comunicación —el poder de las ondas, el cine y la televisión— se han dilatado las ventanas de nuestra fortaleza. El libertinaje de las ondas y de la letra impresa vuela por espacios y los aires de fuera penetran por nuestras ventanas viciando la pureza de nuestro ambiente".

Así que patria, fe, amor. Esta va a ser, en efecto, la tríada semántica de los poetas: unos dejándose dictar por el poder; otros intentando liberarse de él. Garcilasismo y espadañismo guadanizándose y lentamente muriendo el uno y sobreviviendo, transformándose, el otro.

1 Pla y Beltrán: "Poesía". Cosmos, Valencia, 1947. P. 58.

2 El fragmento que cito fue emitido por TVE, en agosto del presente año, en el programa "Cultura se escribe con C".

3.- *"Un Monarca, un Imperio y una Espada"* (Hernando de Acuña)

Es difícil clasificar —tampoco lo considero necesario— a los poetas de estos años siguiendo pautas de tipo generacional. Como en un gran cajón de sastre, se reúnen alrededor de una mesa tertuliera o de una revista recién hecha los jóvenes con los mayores, los inéditos con los prestigiosos, los de ideas azules y los de pensamientos blancos. Es un tiempo caótico. De la poesía se ha recogido su aspecto comunicativo y congregador, su dimensión conciliadora y popular. Pero la confusión es inevitable. Las alambradas mentales impuestas por las ideologías del poder hacían difícil la clarividencia, el equilibrio, la independencia de la personalidad o de las empresas poéticas. El devenir del *Mensaje literario* me parece un buen ejemplo de cómo el sistema devora al individuo.

La intención inicial del *Mensaje* era popular; pero, hijos sus promotores de su tiempo, lo vocearon en un marco burgués y, así, estas palabras se fundían con sus significados inciertos y confundían la intencionalidad y el destinatario —y, probablemente, a los propios "mensajeros"—. La historia de esta revista oral abarca desde febrero del 51 a junio del 52. Vicente Ramos afirma, con explícita alusión a las *Alforjas para la poesía*, que "en vez de aguardar al público, iríamos a su encuentro, y no en teatro, sino entre mesas de café"[3]. El lugar escogido fue el Bar Club. Pero el 19 de octubre Cela disertó sobre novela y debió considerarse que un local más preclaro sería también más conveniente para los consagrados "conferenciantes" de paso. De modo que el 26 de enero Buero Vallejo se sentó más confortablemente en el Victoria Hotel para hablar sobre teatro. Y cuando marzo trajo la Fiesta de la Poesía los mensajeros, los "hermanos murcianos" y las autoridades —que habían propiciado el acto— se posadearon más burguésmente en el Salón Imperio del Casino. No hay duda de que el *Mensaje* sonó más y más alto; pero las orejas no eran las del principio y algunas otras cosas también habían cambiado: de la "tertulia" se pasó a la "conferencia" y de ésta al "acto académico"; del Bar al Hotel y al Casino; del "diálogo" al "monólogo"; del coprotagonista al espectador; de la posibilidad de participación a la negación de la misma; de lo sencillo e íntimamente preparado a lo sistemáticamente establecido; como digo, de la boca a la oreja: se había sustituido la cultura por la fiesta cultural. Ramos insiste en el carácter no elitista del *Mensaje literario*: la intención era llegar a donde "las gentes parecen estar más lejos del arte"[4]. Pero, poco a poco, sorbidos por el "éxito", por el afán de categorizar la poesía y por las "autoridades" que podían ofrecer esa potenciación, fueron dándole la vuelta a la frase: se llega a donde el arte está más lejos de las gentes, a donde el hombre de la calle no tenía acceso.

---

3 "Literatura alicantina de posguerra", p. 109. Alicante, 1967.

4 Ob. cit.

No se trata de rechazar lo que supuso esta revista, sino de ilustrar —cada uno es hijo de su tiempo pero también de sus obras— la sutileza de la trampa: un soñador que sueña en medio de un prado acaba —por amor al sueño— soñando el sueño impuesto suavemente por otro y entre los barrotes de un castillo. En "la pequeña e íntima planta-entresuelo del Bar Club" que cobijó "aquella quijotesca salida y ofrenda de nuestras preocupaciones literarias al pueblo"[5] no cabía el uniforme impoluto ni el pentagrama retórico del Casino en la noche del 21 de marzo de 1952: "... a toque de campanilla, como pregón de aurora o como señal de primavera... hace un elogio de los poetas murcianos en su abrazo simbólico con los alicantinos. Recuerda las palabras de José Antonio referentes a la poesía que promete y no a la poesía que destruye... y terminó diciendo que San Juan de la Cruz sea para los poetas como un Espíritu Santo en símbolo, la fuerza de su vida..."[6].

4.- *"No me mueve, mi Dios, para quererte..."* (Anónimo del XVI).

Aunque Ernesto Contreras puede signarse como ejemplo del poeta que se desencadena de la ideología del régimen, resulta particularmente pesaroso leer su artículo *Religión y poesía*[7], reflejo de la absoluta obnubilación que Iglesia y Estado ponían en la formación de la juventud. Una sociedad feudalizada crea también un dios feudal —de tanta tradición social y literaria—. En todo caso, parece lógico que en un mundo desencuadernado por la guerra el hombre vuelva —todavía más— los ojos buscando la ayuda de un ser del que, ancestralmente, se dice que todo lo puede, incluso extirpar la angustia de vivir. Franco —el Estado— paradójicamente y para el pueblo —coartada tantas veces utilizada para mover la Historia hacia donde se quiere— tenía un mérito casi divino: había terminado una guerra, una muerte, una amenaza. Dio al pueblo lo que es del pueblo: *comida y paz*. Los aderezadores y promotores de imagen de aquel momento vistieron al prepotente General con altos atributos: era el Salvador, el redentor, un cid, un cruzado, un encuadernador del despaginado libro de aquel mundo. Y tuvieron un caudillo así en la tierra como en el cielo. Las palabras de Contreras ponen de manifiesto ese mundo en el que patria y fe matrimoniaban y coitaban provocando un parto horrendo: la defenestración del individuo, la manipulación de los cerebros adolescentes —y adultos—, autómatas solemnes de consignas: "La Religión Católica es poesía pura... y tiene los poetas más grandes de la humanidad. Poetas que no se encuentran en ninguna antología porque en las antologías sólo se registran a los que escriben... ¿Hay algo más hermoso, más sublime, que un hombre de rodillas confesando sus culpas?". Cierto que los místicos sintieron lo inefable; pero no desistieron de *escribirlo*. Cierto que, por esa inefabilidad, Bécquer escribió sobre una energía poética

5 Ob. cit. p. 110.

6 INFORMACIÓN, 22-III-52.

7 INFORMACIÓN, 19-II-52.

y cósmica incombustible, latente y escribible. La poesía se hace con palabras y la servidumbre con las caídas de hinojos, por muy bellos que sean las rodillas o el escabel.

No es extraño que los poetas más definidamente "religiosos" conciban un Dios más deseado —por temido— que amado. Que Dios sea una entelequia feudal —heredada desde el mismo instante en el que Adán sufrió el exilio de Edén— no se cuestiona y el sometimiento es absoluto, a veces con matices sadomasoquistas —"Mi alegría filial de siervo tuyo", confiesa Santiago Moreno[8]—. En general hay un rasgo que se repite como cizaña: el fervorismo religioso, patriótico, hogareño: el ternurismo confesional: el afán redentorista. Ahora bien: lo que es evidente es que cada hombre crea un Dios a imagen de sus temores y necesidades. El mismo Contreras, desembarazado años después de su dogmatismo fascista, rehúye tanto sotanismo y clerecía y escribe: "Buen Dios, qué bien te sienta / tu chaqueta de hombre"[9]. Y qué diferencia, por ejemplo, entre este Dios tan humanizado que se sienta en la taberna con Contreras, y el de Ramos o Azuar, el uno entelequia terrible, contemplativa bonhomía el otro. O el de la ardiente duda de Gorgé. O el del innombrable amor de Trina Mercader.

5.- *"La dulce boca que a gustar convida"* (Góngora)

Es, si no sorprendente, curioso el giro que experimenta el tema del amor. Rara vez a lo largo de la historia literaria los poetas han cantado a sus esposas. Por el contrario: sus poemas nacían del sentimiento del amor perdido, muerto o deseado, elegíaco casi siempre, dionisíaco en ocasiones: romántico y bohemio. El amor sin nombres o con nombres que ocultaban el nombre de la amada porque ésta era compañera de vida amorosa, no de vida social. Era una amada en la distancia, perdida o encontrada fugazmente en el éxtasis de un lecho, un pensamiento o de un poema. Pero la esposa significa lo poseído, no —"se canta— lo que se pierde". La aparición de la esposa como amada oficial en el poema —también en alguna tertulia— descalifica a todas las Lisis, Freires, Filis, Lauras, Gelves, Elisas, Guicciardis, Wodzinskas, Wessemdorg, Hebuternes, Duvals, Armijos, Manchas, Nevares... relegándolas a la consideración de una clandestinidad concupiscente. De esta manera, los poemas del eterno amante son ahora los poemas del cónyuge. Tal vez esta ortodoxia del amor se deba al profesado catolicismo de estos poetas o al ejemplo de Unamuno —el mismo Lope trata lo hogareño, pero dentro de su heterodoxia amorosa—, o a la proximidad del realismo social, o algún título, no al ejemplo, de Miguel Hernández —en todo caso, la "esposa" hernandiana es siempre un ser en la distancia—. Pero también es muy probable que todo esto sea una fruta del tiempo y sea la tercera persona de la trinidad del verbo en el que se conjugaba el *régimen* de la vida: las ya mencionadas patria, fe, amor.

---

8 "Naturaleza en tránsito", p. 83. Ediciones Ensayos, Madrid, 1953.

9 "Suburbios del hombre", p. 18. Silbo, Alicante, 1957.

Comoquiera, esta presencia de la mujer-esposa en la tertulia o en el poema, lejos de significar aceptación social o intelectual de la mujer es, a mi juicio, sobre todo una muestra mas de la sacralización y feudalización de las instituciones y un reflejo del repudio y condena del concepto de artista como ser marginal, libertino y libre de ataduras convencionales: la amada no puede ser otra que la esposa, la cónyuge —cónyuge=compañero de yugo—, porque el poeta no puede ser más que el hombre que vive entre cánones: se ha guillotinado la fusión entre vida y poesía: la escritura ya no es la existencia: ser poeta es un "oficio", no una sustancia.

Es comprensible, con todo esto, la consideración de lo pecaminoso de la carne, enturbiadora del espíritu o del hogar; expresiones como "tus piernas, mármoles del pecado"[10] o "tú el peligro de vivir me ofreces"[11], de Ramos y Azuar respectivamente, lo confirman. Igualmente existe un rechazo de la contigüidad del amor y del sexo, del erotismo, de lo que de sensual hay en la mujer: "renaciste ángel al desnudarte de hembra"[12], escribe Ramos. Y si se hallan expresiones de signo erótico —"un niágara de besos por tu vientre / se desborda"[13]— el signo se persigna y desvanece su lubricidad amparado en la calidad del objeto motivador de la expresión: es un poema a la madre —"por las madres que mueren / con el sexo iluminado"[14]—. O bien se utilizan para, moralizantemente, condenar: "Cuando aún hay bellas cruces de oro / sobre pechos femeninos sedientos de sexo / en los inmundos bailes de sociedad"[15].

Claro está que no siempre es así: Gorgé, Sahagún, por ejemplo. Pero una vez más es Contreras quien encuentra equilibrio en este asunto, como más adelante se verá.

6.- *"Más de esperanza que de hierro armada"* (Cervantes)

En este orbe de espada y crucifijo se mueven los poetas. Unos parecen refugiarse en lo espiritual o en "lo religioso" —Santiago Moreno, Vicente Ramos—; otros se escudan en un lirismo contemplativo —Azuar— o se embarcan en la búsqueda de la infancia y del amor —Gorgé, Sahagún—; y otros se enfrentan o afrontan la realidad circunstante —Molina, Contreras—. Todos se buscan a sí mismos a través de lo social, la religión, el recuerdo, el ensimismamiento. Ninguno esquiva los diversos temas y alguno camina a tientas todavía por ellos —Mojica—. Casi todos se visten de soneto y hacen que esta estrofa encorsete buena parte de la totalidad de los poemas. Es la era del

10 "Elegías de Guadalest", p. 13. Delegación Provincial de Educación Nacional, Alicante, 1958.

11 "Primera antología", p. 73. C.A.M., 1982.

12 V. Ramos: "Cántico de la creación y del amor", p. 74. Ifach, Alicante, 1950.

13 Ramos: "Honda llamada", p. 22. Ifach, Alicante, 1952.

14 Ramos: Ob. cit., p. 37.

15 Ramos: Ob. cit. p. 67.

soneto. La era del sonetazo[16]. Muchos sonetos —hernandianos—: la mayoría sólo son puñados de catorce versos. Aunque hay quienes saben esculpirlos y quien los considera un auténtico útero —"En sonetos me cumplo..."[17]— o se lanza lopedevegamente a enaltecerlo y recetarlo: "Soneto es una copa cincelada / para beber la música escondida..."[18].

Una cosa es cierta: no puede negarse el esfuerzo por conseguir una forma de cultura y enraizarla en la tradición. Puede discutirse la obra de muchos; pero no ocultar o negar el respeto que la intención y dicho esfuerzo merecen. Como afirma Molina, "Con mi gran amigo, el poeta Vicente Ramos, he creado varias revistas poéticas y *heroicas*"[19]. La revista literaria fue el *lugar* en el que se citaban y contactaban los autores alicantinos con los de otras provincias. *Sigüenza* dio ocasión para que Gorgé polemizara a nivel nacional sobre las propias revistas literarias. *Bernia* extendió lo poético a lo más ampliamente artístico. Las colecciones *Ifach y Silbo* incrementaron la nómina de poetas, rescataron poemas de Miguel Hernández y acercaron a Celaya —*Seis poemas inéditos y nueve más*, 1951; *Deriva*, 1950—. Igualmente *Verbo*, ya más valenciana que de otra geografía, insiste en el Celaya revulsivo —*La poesía es un arma..., Cantos iberos, 1955*— y da clases de surrealismo— n.º 23-24-25, 1952—.

En la raíz de nuestros poetas de esta década se injertan estas empresas "heroicas", los atavismos y presentes nacionales arriba mencionados, la admiración —en ocasiones mimetismo— por Hernández, Otero, Nora, Hierro, Celaya, Aleixandre, Machado... Una veintena de libros componiendo un panorama poético que será para algunos, si no satisfactorio, al menos consolador.

II

7.- " Miré los muros de la patria mía" (Quevedo)

Manuel Molina —Orihuela, 1917— es decididamente el poeta alicantino que mejor representa y asume la poesía "social". Y con su primer libro de estos años —Molina rechaza su producción anterior: "una deficiente preparación y una falta de sinceridad la inutilizan por completo"[20]—, *Hombres a la deriva*, de 1950, entra de lleno en materia desde el primer poema, "Mensaje al ciudadano", al que fustiga y llama para que despierte y salga de su letargo y conformismo, de esa "Miseria y Compañía" en la que "todos caemos más o menos despacio" (p. 28). El libro está dedicado a Miguel Hernández e incluye una "carta abierta" al mismo. Se divide en dos partes que suman

16 Por este motivo resultan más extraños los *descuidos* métricos de Mojica, Ramos y Sirvent.

17 "Antología poética", p. 109. I.E.A., 1981.

18 Ob. cit. p. 63.

19 Prólogo a "Hombres a la deriva. Ifach, 1950.

20 Idealidad, n.º 47, p. 27, enero-marzo, 1960.

una treintena de poemas. En la "Noticia de mi vida" dice: "Crecí entre barras, picos y azadones. La pólvora y el sudor de los hombres anónimos acompañaron mi adolescencia. Mi juventud y la guerra civil de España coincidieron violentamente... Este es mi primer libro. Un libro elemental y rudo, como yo quisiera ser. Legítimo y rebelde como los seres primitivos. Mi obra presente y futura está consagrada al hombre como base fundamental de la existencia. Al pueblo como único manantial de la poesía". De estas palabras parece desprenderse: 1) Molina, por sus propias vivencias, se siente pueblo y con él se identifica; 2) su poesía es una consecuencia de esa identificación. Al sentirse hombre, pueblo a la deriva, escribirá para orientar o criticar aquello que desoriente al hombre-pueblo.

Lo primero que urge es despertar las conciencias dormidas por el hecho mismo de que existir es anegarse del olvido de los pasados sueños de justicia:

> El amigo de ayer, el hombre bueno,
> aquel con quien jugábamos de tarde
> al terminar el último rastrojo,
> ya no está con nosotros;
> una tarde
> se fue para olvidarse que existía. (p. 34).

Con palabras de M.ª Gracia Ifach: "Lo que pretende es liberar al hombre de sus cadenas, apartarle de una vida mecanizada que condena su voluntad a la nada y su espíritu a la atrofia"[21]. Pero el poeta va también por el mundo como un "piloto al azar" que debe iluminar su propio ser. Por ello, habiendo comenzado con poemas al "vosotros", recala en textos en los que el yo del autor es el objeto del poema. El libro es, por tanto, una introspección del hombre Molina que sufre como cualquier hombre y con todos los hombres: "camino yo en la sombra de saberme perdido" (p. 84).

De este modo, yendo del pueblo, del que se siente parte, al yo, por el que comprende al pueblo, *Camino adelante*[22] es un bucear en la propia personalidad. Desde su breve introducción, Respirando por la herida, declara la intención de hablar por sí mismo, aunque objetando ciertas reservas: "Mis nervios se niegan a franquear la entrada a mi intimidad, donde, necesariamente, reside el secreto de mi auténtico ser... Entre ayer y mañana oscila esa luz misteriosa que me ilumina algunas veces... Son el recuerdo y el presentimiento quienes desorientan esta vaga realidad de mi presente. Apresar uno de esos instantes constituye la obsesión poética que me domina". Estas reservas ante la franquicia de la intimidad se las reprocha Ramón de Garciasol desde *Ínsula*[23] en una reflexión superficial que no advierte la dimensión de las mismas: líneas más ade-

21 Las Provincias, 27-II-51.

22 Colección Neblí, Madrid, 1953.

23 Ínsula, n.º 94, 15-octubre-53.

lante, Molina considera que la poesía aniquila al poeta, pensamiento que se hace poema en el dedicado "A Carlos Fenoll, víctima de la poesía" (p. 12).

No obstante, Molina inicia un breve viaje a su interior sirviéndose de recuerdos de lugares, amigos, poemas, pintores, la esposa, o tomándose a sí mismo como referencia. Con ecos machadianos escribe:

> Escribo verso a verso el ansia que me hiere,
> y sólo atiendo al ritmo de la palabra sola;
> desnudo está mi árbol de símbolos retóricos
> y olvido pronto el eco de las voces ajenas (p. 20).

El "ansia que hiere" es la del esclarecimiento de la verdad, la justicia, aquello que empuja al poeta "a pensar y a escribir y a dar mi fruto":

> La verdad se retira avergonzada
> de tanta farsa cruel, de tanta sima
> como separa el grano del rastrojo (p. 14).

"Acaso la primera virtud de la poesía de Manuel Molina es su verdad humana", escribe una mano anónima a propósito de *Camino adelante* en *Poesía española*[24]. El mundo es una farsa en la que vive el poeta y que el poeta pretende desenmascarar en una actitud de rebeldía. El soneto dedicado a Adolfo Lizón es esclarecedor a este respecto:

> Siervo y señor, esclavo en rebeldía
> de este tiempo fugaz que me devora,
> siento pasar la llama abrasadora
> con la radiante sed de mi agonía.
>
> Siervo y señor del agua y la sequía
> en plenitud de rabia destructora,
> siento latir la sombra bienhechora
> de la esperanza fiel de cada día.
>
> Sujeto a este proceso cotidiano
> que me esclaviza al son de la rutina,
> veo desfilar la noria de mis sueños.
>
> Y esclavo del impulso de mi mano,
> dejo caer la gota que ilumina
> la libre majestad de mis empeños (p. 21).

24 Poesía española, julio, 1953.

Farsa, rutina y ansia, esclavo y majestad: cinco nombres para acotar el mundo de Molina. El mundo y la existencia se constituyen en una farsa a la que se ha llegado por la rutina del conformismo —esa rutina que alcanza a los más débiles, como a ese obrero, "hombre vulgar que amarga el paladar con pan y vino y se deja llevar por la corriente" (p. 23)—, por la ausencia de autocrítica y de crítica, por la aceptación de lo impuesto al ciudadano, al hombre libre, al hombre a secas. Tántalo inútil o desencadenado, Molina siente el ansia, llama y furor, de reordenar el caos, de liberarse a sí mismo de esa servidumbre en la que agoniza, de dejar de ser siervo de la costumbre de la ineptitud y la atonía y ser ese otro servidor de la propia conciencia, esa esclavitud aceptada que es la condición, heroica pero trágica porque lo victimiza, del poeta, vate y desbaratador de los avatares de su tiempo y, en un acto de majestad, en un golpe de escritura, transformar el universo del hombre: eso es el poema: una conspiración de las conciencias. —Por eso dice a Blas de Otero que "hay que cuidar tu voz como se cuida / el único regalo que dejaron / los que todo en la vida lo han perdido" (p. 24).

Siendo, pues, el mundo una farsa, no extraña que al final del libro haya un guiñol —"aúpa tu ventrícula denuncia / aplica tu sentencia de batuta" (p. 26)— y que el siguiente esté integrado casi enteramente por guiñoles: sátiras, invectivas contra aquellos que mantienen actitudes que desdicen la condición humana. Porque es imposible evitar la amargura del que sabe que ninguna transfiguración es posible:

> Siempre será lo mismo, siempre ha sido
> igual este segundo que este ahora (p. 29).

Versos en la calle[25], editado en 1955 en los Cuadernos Silbo, "a los que dio vida en la última de sus aventuras poéticas" (p. 2), lleva un prólogo de Carlos Fenoll —"la ya casi desaparecida familia literaria y poética de Orihuela, de la que Ramón Sijé fue la cabeza, Miguel Hernández el primogénito y Manuel Molina el benjamín" (p. 5)— en el que confirma a Molina como superviviente y continuador del grupo de Orihuela. El poemario está formado por una "Oración" y una "Sinfonía incompleta" compuesta por siete guiñoles —se enlaza así con el libro anterior—: de los falsos, de los leprosos, de la envidia, del vagabundo, del hombre sombrío, del peón caminero, de urgencia, de la esperanza. Se completa con una nota aclaratoria, "Telón", en la que se avisa al lector que "Hasta aquí los muñecos han representado las lacras humanas, los pecados capitales del hombre" (p. 27) y se anuncia una segunda parte en la que las virtudes serán las protagonistas de un mundo mejor.

Versos en la calle introduce en la poesía satírica a su autor y contiene alguno de los poemas más perdurables. Destaca, por su causticidad, contundencia y eficacia, "Oda a los falsos". Es preciso señalar que la poesía social —mejor sería llamarla civil—

25 Silbo aparece "al cuidado de Cerdán Tato, Carlos Sahagún y J. A. Sirvent".

de Molina es esencialmente una poesía crítica del comportamiento, en tanto ético, del hombre. De ahí que la "Oda a los falsos" sea un punto culminante por cuanto que la mentira, la hipocresía, la falsedad constituyen el paradigma de la ausencia de ética en el comportamiento. Quien miente niega una parte de lo creado. El falso es un impostor. Y la suplantación es la negación de la autenticidad, de la verdad. El falso es el creador de la farsa social[26].

Molina no es un utópico. Si en la "Oración" inicial escribe "rezo a mi corazón y sólo siento / su fiel recado junto a mi cabeza" (p. 9) y acepta ese "recado" como la misión que le ha sido encomendada para consigo y para con los demás, es porque no puede evitarse la lucha ni la esperanza de vencer en ella: "escribo esta canción para que sepas / que la inocencia puede repetirse" (p. 25); pero el poeta es, con amargura, consciente de lo desaforado de la empresa:

> Todavía se escucha entre la fronda
> el milagro de un loco que suspira
> por un mundo mejor donde la flauta
> sonara a corazón de vez en cuando
> (...)
> Aún hay quien escribe
> un verso como este, sin sentido
> para decirlo luego a las estrellas (p. 26).

Si de algo se resiente, en última instancia, la poesía social de Manuel Molina es de la llamada a Dios como panacea: al sostener e invocar al Dios como esperanza de justicia está restando culpabilidad al factor humano y también posibilidad de restauración por parte del hombre. Al apuntar la solución divina distorsiona la esencia de la poesía social: denunciar, no erigirse en solución.

Nacido en Tetuán en 1930, pero afincado en Alicante desde sus primeros años, Ernesto Contreras se suma a la poesía que venía representando Molina cuando en 1957 éste le edita en su colección *Silbo* el poemario *Suburbios del hombre*, que sorprende en primer lugar por el gran salto ideológico que supone en su autor y por el ejercicio de superación que significa desde aquellos primerizos poemas y artículos —puro convento y beatería, caudillismo e iglesia— ya comentados más arriba.

Ramón de Garciasol dice de *Suburbios* que es "un libro hecho con dominio formal, verbal y temático, unido a un cierto escepticismo de frase, no de raíz... La poesía de Contreras está incursa en ese neohumanismo de la poesía que da tanta calidad a la lírica española de hoy... Contreras ha preferido ponerse junto al hombre en peligro en

26 Para un más riguroso acercamiento a este poema véase A. Gracia: Aproximación a *M. Molina y V. Mojica*, Revista del I.E.A. n.º 30, p. 153-169. Sobre la obra de M. Molina, J. Guillén García: "Antología de escritores oriolanos", p. 221-238, Ayuntamiento de Orihuela, 1974.

vez de evadirse expresándose al margen"[27]. Y, en efecto, es una poesía en la que inciden el malestar del poeta ante un mundo en desacuerdo, unos años tocados de miseria y hambre, conatos de sublevación ante la injusta sociedad que se le ha impuesto compartir. Es una poesía en la que confluyen existencialismo y realismo social, resultando denunciatoria por confesional. Contreras se toma a sí mismo, mucho más explícitamente que Molina, como prototipo del hombre que sufre en una sociedad injusta y convierte su sufrimiento en crítica de esa sociedad. No siente los escrúpulos de Molina:

> Hombre de pan y vino soy, caído
> sobre esta geografía que no entiendo
> (...)
> y grito y lloro, me emborracho y canto
> desesperada y claramente, en tanto
> no se me aclare bien por qué se grita (p. 10-11).

Por eso el poeta rosáceo, aquel que permanece en el jardín mientras las calles están rotas, es un "Hombre al margen" —"el poeta ha cerrado la ventana" (p. 35)— prescindible como los otros poetas "metafísicos":

> Para llorar no busco las esquinas
> ni pago anuncios caros cuando río (p. 10).

Porque hay que ser sencillo cuando se habla para el pueblo y escribir con la sencillez que el pueblo entiende, comparte con Molina, y con tantos poetas de este tiempo, el deseo de expresarse llanamente y el lamento ante la insuficiencia del lenguaje o del mensaje:

> Tiene un oficio: hablar sin armonías
> ni ritmos, ni bellezas (p. 9).

> ...lucha, rabia, impotencia,
> hacer versos, ser hombre,
> seguir haciendo versos... (p. 55).

Que Contreras sea un hombre en la calle y su vida "como todas las vidas" (p. 15), le permite, en nombre de Celaya —"que has olvidado torres adrede", escribe a éste (p. 55)— y de lo que representa, una expresión más coloquial que a veces no desdeña, o no sabe evitar algunos prosaísmos en exceso vulgares incluso para la estética que asume. Pero esta aproximación a lo popular le permite también la perspectiva más

27 Ínsula, n.º 140, julio-1958.

desacralizadora de algunos de los totenytabús de aquella sociedad. Qué distancia entre el Dios juvenil y el del poema "Converso con la divinidad" (p. 18). Y qué diferencia en el tratamiento de la esposa, introducida en el verso con ripiosa premeditación por tantos y con tanta naturalidad por él:

> Sólo porque mi esposa cantaba al levantarme
> y me dijo "cariño, vuelve pronto" (p. 19).

Los 25 poemas que, divididos en tres partes, forman el libro, son la expresión de un hombre que ama pasionalmente "esto hermoso y terrible que es la vida" (p. 57) pero que no se deja cegar ante las injusticias. Lucha por "encender su luz sobre la vida" (p. 9) y, aunque es "un hombre como tantos / que está partido a trozos", mantiene una actitud positivista frente a ese mundo hostil al que ha sido lanzado:

> Me invento los motivos, pero cumplo mi empeño
> de amar a todas horas la vida que nos llega
> de todos los suburbios y por todas las calles (p. 59).

8.- "Que tanto un hombre muerto en cruz se eleve" (Hojeda)

Vicente Ramos —Guardamar del Segura, 1919— publica cuatro libros que formulan todo un mundo introspectivo desde la más pura tradición judeocristiana, una crispada angustia, aunque al principio parezca lo contrario, una atormentada reflexión sobre la vida y la muerte siempre bajo la égida de un Dios tonante al que se teme más que se ama y al que se pretende amar para burlar su castigo.

De 1950 es *Cántico de la creación y del amor*, extenso poema metafísico-religioso, formado esencialmente por tres cantos, expresión jubilosa de la creación como acto de amor: el universo-tierra, el hombre —"trágica flor de tu gracia" (p. 54)— y el Cristo —"en Belén surgió un cántico eterno" (p. 58). Los poemas, unitariamente concebidos, surgen como un borbotón de voz que quiere poner nombres al caos primigenio: un génesis dilatado en palabras que fluyen sin deternerse en rimas ni embelecos rítmicos, aunque pautando la unidad de la idea y del sentimiento. Hay cierta retórica y fantasía teodiceica. Una excesiva acumulación de nombres mayúsculos brotan continuamente de este discurso del ordenamiento del caos, como diosecillos con nombres propios que Dios adiestra, domestica, elabora, enhebra en su isoscélico universo: Noche, Luz, Palabra, Nada, Ansiedad, Voz, Esencia, Armonía, Espacio, Lámpara de Amor, Espíritu, Aurora, Origen, Vida, Muerte, Soledad, Génesis, Sabiduría, Odio, Orden, Amor... Santiago Moreno dice en el prólogo del libro que éste "nace de la sincera fuente, del más sincero de los manantiales: la fe" (p. 10). Y el propio Ramos, en una "Nota del autor", advierte que "viene a satisfacer una necesidad espiritual: responde a mi ferviente deseo de expresar poéticamente un vivo anhelo religioso, fundamento de mi concepción del hombre, esencialmente vinculado al ser trascendente". Ahora bien: esta concep-

ción del hombre está muy lejos de ser un "cántico", como debiera esperarse del título. Para Ramos el hombre es el pecador que entra en esta vida después de haber sido desterrado del paraíso terrenal:

> Escogiste este vaso para tu morada
> y en su debilidad carnal y pecadora
> alzaste la torre inmensa de tu estatura (p. 54).

Entre el hombre y Dios hay un abismo, la vida, verdadero purgatorio. Por ello, a pesar de tanta salmodia bíblica, tal vez la palabra más repetida sea muerte. Porque el libro está escrito —insisto una vez más— recogiendo el temor a la muerte más que el amor a la vida. Y de esta muerte, obsesiva, el poeta sólo conseguirá salvarse jugando, o creyendo, a las paradojas místicas: "Oh muerte mía, / prolonga, alarga este mi morir" (p. 28). La muerte que da vida, que redime y salta a la otra dimensión de la temporalidad. ¿Fe?:

> Esa fe es nuestro baluarte
> y desde él a la Muerte contemplamos
> como paisaje luminoso y lejano (p. 80).

Quizá por esto se continúa el libro con "Cinco Poemas de Semana Santa", meditaciones sobre la maldad del hombre y la redención del Cristo. Aunque finaliza con un poema, "Fin y principio", más pausado, en el que Dios y hombre parecen más *amigos*:

> Soy hombre y me basta saber
> que de tu Bosque de luz vengo;
> de un universo que para mí encendiste
> en el mismo fluir caliente de tu sangre (p. 98).

Este poema encuentra su verdadera ubicación en *Honda llamada*, de 1952, en donde se repite como primero del "Tríptico de la madre", auténtico fin y principio de la escatología de Ramos. *Honda llamada* desciende del Génesis a la tierra ya creada y miserabilizada por la guerra, entre otros elementos. El cántico —si lo había— se ha transformado en lamento elegíaco: "¡Qué triste cementerio es nuestro cuerpo!" (p. 38). El Génesis buscado y entrevisto en *Cántico* se ha feminizado —virginalmente— en la génesis: Ramos busca un nombre para el origen y lo encuentra por fin en la dadora de vida: la mujer madre. El Padre eterno ha cedido su alto sitial a la madre, también sublimada en el recuerdo, la ausencia, la muerte. La madre, que no repudia al Padre sino que vive bajo su palio católico, pero madre concreta al fin. Madre muerta primero, divinizada y restauradora del paraíso sin pecado:

Suenan las mañanas
de un paraíso sin lógica serpiente:
vuelve a ti la gloria del primer día (p. 22).

y luego convertida en sustancia de la voz de Ramos —"Destino de tu ausencia"—. Aunque el proceso conceptual es confuso porque la muerte es asimismo la madre que devuelve la vida, si bien en otro plano del conocimiento, lo que importa es que el poeta pasa de un mundo celeste y olímpico a otro terrenal y humano: los apartados del libro lo atestiguan: "Esposa e hijo", "Tríptico de la madre", "Poemas del hombre", "Los poemas corporales", "Dos elegías".

Los Poemas del hombre incluyen a éste en un marco social herido por la miseria y el dolor de la posguerra, aunque también por el simple hecho de ser hombre, descendiente del pecado y condenado a la tristeza, ya que en ningún momento el autor olvida su fatalismo teológico. Este concepto negativo y doloroso contribuye a que en los "Poemas corporales" —sin duda relativos a los cinco sentidos, por este orden: ver, oír, gustar, oler y tocar— se afirme que...

Por la boca diariamente me ahogo
de tanto sabor amargo como es la vida (p. 53).

Y, ahondando en ese pesimismo, finaliza con dos elegías —a Miguel Hernández, a Cristo— en las que la conclusión viene a ser que puesto que la vida es...

Pasar por el tiempo, camino del odio,
pesar día a día los años como astros,
fecundar la tierra con lágrimas y cantos
pasar, pesar, fecundar y, luego morir (p. 65).

no queda más remedio que ser un hombre entero, como el antedicho hombre-poeta, para resistir los embates de la existencia y...

sembrar en los demás aquella canción verdadera
que la tierra te enseñó enamorada, sencillamente (p. 64).

mientras nos aferramos al Cristo olvidado que, y no es casual, aparece como un interlocutor que entiende y acepta el lenguaje del hombre airado precisamente a causa de ese olvido.

En *Destino de tu ausencia*[28], dedicado "a la memoria de mi madre", es ésta quien se apodera de la mano del poeta y la conduce hacia la introspección. Es éste el libro más codicioso de unidad, un planto fiel a sí mismo temática y estilísticamente —tam-

28 Diputación Provincial de Valencia, 1957.

bién Aleixandre se evidencia más—. Es un roimiento ensimismado en el que la memoria hilvana la intelección del pasado: un itinerario que va desde el génesis fervoroso y beatífico, lo abstracto y caótico materializándose, hasta la madre y el dolor de su muerte, lo concreto desmaterializándose, el otro génesis más humilde que empuja al hijo a un mundo en el que hay que llamar hondamente a la verdad, esa oscura apariencia.

Madre, "criatura sin sexo", objeto poético y lanzadera para indagar sobre el origen y la muerte, la vida y la niñez. Ser concreto que conlleva una sarta de elementos cósmico-religiosos: oriente, amargo cáliz, liturgia, transfiguración, cilicio, alto padre, ascesis, aromado martirio, muerte creadora, sudario sin nombre, gólgotas, ángeles... La madre desrealizada y convertida en el útero original: ya en el poema II se adopta una actitud semejante a la de *Cántico*:

> Espumas del pasado. Ternura. Formas silentes
> vuelan desde la entraña dormida. Se hace la luz.
> Intenso, amanece el universo de tus huellas (p.19).

y el poeta declara su primera intención:

> Desvelaré con este duelo
> aquel amargo tiempo tan herido (p. 10).
> .....
> El tiempo me retorna al origen de tus manos (p. 13)

Pero ese rescate materno implica otra recuperación inesperada:

> Ahora comprendo cuál era tu misión:
> vivir
> de mi vida que lleva el oriente de tu nombre (p. 16).
> .....
> Mi vida será la búsqueda
> de tu signo y de mi estrella (p. 71).

La infancia, la semilla del hombre, el hombre aún en potencia desligada del acto. La consustancialidad del sujeto evocador y el objeto evocado emergiendo del libro su verdadera sustancia: la búsqueda del niño, la génesis personal, la identidad del yo que escribe. Porque maternidad y filialidad son indivisibles:

> El hombre mata al niño para ser hombre.
> .....
> Hombre soy que al niño busco.
> Clamorosa pregunta soy de mi existencia,
> de aquel lejano vivir en la luz de tu cintura,
> soñando por las delgadas sendas de tu mano.
> Pero no me encuentro sino entre tus alas (p. 47-8).

Indivisibles y, como ya he dicho, consustanciales. Ambas vidas se trasvasan sus esencias como en una comunión santífica que engendra un tortuoso y necrófilo ayuntamiento:

> ¿Qué ha sido mi vida sino el silencio de tu muerte,
> hasta que, muerto yo, alcances la luz perfecta? (p. 90).

De modo que el hallazgo de la personalidad propia, de las raíces individuales, se presenta aristado de obstáculos, y la petición de ayuda al ser supremo está a la vuelta del pensamiento y del verso:

> Yo te hablo, oh Señor, voz de eternidades,
> para que en secreto me lleguen tan queridas ausencias (p. 68).

El alto Padre, la madre, el niño: tres círculos concéntricos, vasos comunicantes entre sí. La madre es el alto Padre una vez que el hombre busca su niñez y es niño. Madre y Dios son dos dioses, dos realidades sentidas, sin tacto, que han crecido en la mente infantil, dos necesidades perseguidas por el hombre que escribe.

Ramos descubre que la búsqueda de sí mismo cuando todavía era un pergeño, es un ejercicio doloroso:

> No hay paz ni fácil consuelo perecedero
> si el hombre se despliega en alas de su infancia (p. 86).

Aunque es inevitable, porque sólo en la infancia se encuentra de nuevo el paraíso:

> Así es nuestra verdad: prolongación del niño.
> ¡Ay qué lejos arrojó el hombre las llaves del secreto,
> la única senda que retornar pudiera al paraíso (p. 87).

El poeta pretende ser el demiurgo que con su palabra materializa el caos de la creación y de la infancia, que concreta los pilares del génesis y la niñez. Y es una trinidad semántica la que halla en su dolorosa autopsia: 1) pérdida y nostálgico intento de recuperación de la madre; 2) nostálgico intento de identificación en la niñez —1 y 2 confluyen como cara y envés porque la infancia se vivió como *hijo*, no sólo como niño[29]—; contaminándolo todo con su paradojismo misticoide, la muerte como un cuervo que eleva su vuelo de damocles, que preocupa como acto físico que detiene la vida y como potencia metafísica que conduce a la inmortalidad:

---

29 A menudo se olvida la diferencia. En la infancia de Sahagún o Gorgé no se da este tipo de orfandad.

Oh qué notable deseo el de sujetar a la muerte,
el oscuro destino que nos empuja desde el origen
.....
Oh estrecha esfera de nuestro rodar limitado!
Pero ella no. Ella goza en el mundo desnudo,
en la libertad del tiempo inmarchitable.
Pues más sutil que el perfume,
más veloz y hermosa que la aurora,
ella realiza el destino de su ausencia (p. 20).

Ramos indaga, a través de su doloroso concepto del hombre —"en esta oscura angustia de ser hombre" (p. 72)—, con cierto fanatismo y contumacia o impulsado por la revelación, en su verdad: la arqueología de una divinidad inmortal que deviene en muerte inexplicable pero necesaria para que se cumpla el rito de la Trascendencia: la cohabitación con lo divino.

Esta tragicidad es la que subyace en el libro siguiente, *Elegías de Guadalest*, de 1958, si bien el tono atemperado, el abandono de la retórica y del tremendismo, confieren a este título una tristeza resignada y contemplativa, un discurso más sereno y una mayor calidad poética. El poeta se asoma al "alto navío de la muerte" (p. 15), a ese "castillo y catedral: naufragio de los cielos" (p. 24) para reflexionar, observar, pedir a Dios por los muertos que yacen "junto a la sombra litúrgica de los cipreses" como "caballeros de un éxtasis de luto" (p. 25). La muerte, de nuevo protagonista, nace del mismo hecho de estar vivos y "completa" la existencia, forma parte de ésta: la vida como un ir muriéndose, como agonía existencialista. Antes esperaba Dios al final. Ahora Dios, un poco lejos, aunque siempre dominando el ortodoxo universo, deja paso al hombre como herido que se desangra sin posible sutura:

Largas cruces de sudor fueron sus vidas (p. 19)
.....
El fruto a la muerte convoca.
No la busca, que dentro la lleva (p. 34).

De entre los vivos que murieron o que tienen que morir brota el propio poeta cargado de todas las muertes y de la suya propia:

Aquí, recordando a los muertos, estoy
haciendo memoria en mí, de vosotros,
de todos cuantos sobre el tiempo mueren (p. 11).

Soy un árbol. Siento que todas las noches
caigo rodando por mi esfera (p. 34).

Ahora bien: por fin, Ramos salva al hombre en un gesto de humanidad o necesaria esperanza: "Pasan los hombres, pero no su huella" (p. 34). Huella que permanece no sólo en la memoria que deja en los demás sino en la continuidad biológica que la misma vida engendra: "los hijos". Y, en esta confianza, titula el último de los poemas "Hay esperanza", poniendo su fe en que la vida no acabe en el arcano de la muerte:

> De un misterio hablo.
> Nombro a la conciencia
> o a la segura espera (p. 40).

Cerca de Ramos, y antes que él, está Santiago Moreno, nacido en Moratalla en 1911 y muerto en Alcantarilla en 1963. Vivió gran parte de su vida en Callosa de Segura y mantuvo amistades literarias con artistas y escritores alicantinos, como lo demuestran, aparte de otros testimonios, el hecho de que su primer libro lo publicara la colección Ifach y que en el segundo haya un poema dedicado "A los que viven la amistad y el arte en el estudio alicantino de Gastón Castelló". Su debilidad e impedimentos físicos no fueron obstáculo —habría que pensar todo lo contrario— para que su lenguaje, admirado ante el de Miró, sea el más encendido, vigoroso e imaginativo, consiguiendo con sus escasos poemas en verso algunos de los de más bella factura. Su hiperestesia religiosa, que todo lo ve a través del espejo de lo eterno, se hace paradigmática en *Naturaleza en tránsito*, de 1953, libro de prosas reflexivas y narrativas y versos líricos, purista, preciosista y esteticista pero no vacuo, que pretende revelar esa "naturaleza en tránsito, desarrollada bestia o ángel incipiente" (p. 12) que es el hombre, sus oscuros secretos, sus ocultos amores, la llamada de la muerte.

El poeta, sitiado entre el animal de acción encadenado y el animal de reflexión inevitable, desemboca en un ser hamletiano ensimismado en sus acordes íntimos, tejiendo y destejiendo esa escala interior por la que trepa el místico, viviendo la aventura de la paradoja, viajero desde la ascesis de esta vida hacia el éxtasis de hallarse el alma fundida con lo divino. No a otra cosa que al concepto de "desasimiento" responde el poema "Fuga" (p. 28-9).

> "Que la muerte libera y afianza. ¿Morimos una vez, cuántas morimos? Porque me sé muriendo y reviviéndome, viviendo por morir exactamente" (p. 14).
>
> "Te completo, Señor, y Tú me exaltas a esta pasión de Ti, a este saberme exacto por mi dolor de hombre. Tu integridad me escuda del final o apariencia, de esto que llamo muerte y es plenitud de mi naturaleza humana" (p. 83).

La muerte como complemento y plenitud de una existencia en la que Dios es la tarjeta de garantía de una eternidad ilustre.

También "religioso" es Francisco Navarro, nacido y muerto en Novelda —1926 y 1953— tras una estancia en Alemania, donde escribió buena parte de su escasa obra. Su único libro, *La primavera veinticinco*, se publicó póstumo como separata de *Verbo* en

1954, y es en realidad un único poema de signo alegórico, fechado en "Lubbecke, Pascua de Resurrección de 1952", y dividido en tres partes o "movimientos": Preludio, Adagio y Fuga —de 81, 48 y 80 versos—. En una nota firmada por F.G.S. se citan estas palabras del autor: "el problema del hombre es el tiempo, no hay más que dos formas de evadirse de él, la unión mística en vida o la muerte". Y Jaime Ferrán, en el número de mayo-julio 1953 de la revista *Alcalá* de Madrid, al presentar una selección de 14 breves poemas inéditos, afirma que Francisco Navarro "vivió, como poeta, no en el tiempo, sino en la eternidad". A pesar de su juventud, el poeta se vio a sí mismo como un

> Barco viejo con dorados nuevos
> en su último viaje,
> navegando entre cipreses.

Aunque tangencial a esta temática, conviene recordar a Clemencia Miró —Alicante, 1906; Madrid, 1953—, hija de don Gabriel. De una sensibilidad intimista y esquiva, como si el mundo le fuese ajeno, sus poemas fueron póstumamente recogidos y prologados por María Alfaro en un volumen sencillamente titulado *Poemas*[30], en el que se advierte su preocupación religiosa, en versos como "La muerte se convierta en nuestra vida" (p. 43), y su aspiración a la serenidad de espíritu en esta enjuta y asceta exhortación: "¡Dame la calma de tu mano!" (p. 26).

Consideración aparte merece la religiosidad de Trina Mercader —Alicante, 1919 y Granada, 1984— que publicó en Tetuán, a donde trasladó su vida y su quehacer literario, *Tiempo a salvo*[31], en 1956. Trina Mercader, escrutadora de su amor cristiano, también confía su existencia a la de un ser supremo —"Oh fe que ha de salvarme" (p. 71)— con el que se funde amorosa y enamoradamente:

> No ser y ser ya todo
> dentro de ti, Señor (p. 120)

Pero este Dios no brota en su vida desde ninguna escatología o mitología beatífica o milagrera. Es un Dios más de la tierra que del cielo. Es la expresión del otro yo, de ese álter ego inefable que algunos llevan dentro y al que, en la búsqueda, ponen nombre sublime. La sencillez, austeridad y ausencia de retórica confieren a este libro una mayor autenticidad y credibilidad, aunque en ningún momento se dude del sincero confesionalismo religioso de otros autores.

---

30 Colección *Nuestro mar*, n.º 2.

31 Colección *Itimidad*, n.º 3. En principio iba a publicarse en la Colección *Ifach*.

9.- *"Tras de un amoroso lance"* (Juan de Yepes)

Dentro de esta concepción de un Dios más amigo que señor, hay que ubicar el de Jacinto López Gorgé —Alicante, 1925—, si bien en los libros de estos años sólo inicia el tema que le preocupará posteriormente: como si la mujer hubiera desaparecido dejando un hueco doloroso e insustituible, aparece el Dios machadiano, ya vislumbrado antes, en el soneto "Nada y olvido", que inicia y condensa su pensamiento religioso y se desvía del libro al que pertenece, *Signo de amor*, no sólo por su temática sino por su escritura: al más fluido discurso de sus poemas, responde con unos versos cortados, como una reflexión indagatoria encadenada por silencios: las palabras se aíslan para permitir entrever el aislamiento del poeta, refugiado en su mismidad:

> Nada soy, nada siento: realidades.
> Silencio. Soledad. No tengo historia[32].

Luis Jiménez Martos considera que López Gorgé es "un lírico cuyas motivaciones —puede asegurarse que de un modo exclusivo— pasan por el amor y la angustia religiosa, no por las complejidades introspectivas. La materia abordada se apoya en el tú con minúscula y en el Tú divino" (p. 11).

Pero el Gorgé de esta década es ante todo el poeta del amor y de la autoidentificación en el tiempo. En el fragmento tercero del poema que da título al libro *La soledad y el recuerdo (Elegía)*[33], ya surge el enfrentamiento consigo mismo del ser que se es en el tiempo, el yo presente y el yo pasado, la dicotomía hombre-niño:

> Yo no soy este que aquí lucha
> contra un destino duro y sordo.
> Yo soy aquel que contemplaba
> la limpia tarde del otoño (p. 26).

Es la infancia, que atenaza al hombre cuando éste, inevitablemente, busca a aquella. Y unas veces la identidad del poeta es la del niño bullente en la memoria y otras es la del niño que creció:

> Soy aquel niño ya lejano
> de éste que lucha libre y solo.
> .....
> Sólo un murmullo que se aleja
> es lo que queda de mi infancia (p. 25-6).

32 *Antología poética*, p. 61 I.E.A. 1981. Todas las citas por esta edición.

33 *Ifach*, 1951.

En esta búsqueda se encuentra la tristeza y la soledad, porque el sollozo del niño es "fiel presentimiento / del humano dolor" (p. 31). Pero también a la amada que, como después en Sahagún, nace como confidente del elegíaco lamento y se convierte en tema casi monocorde de *Signo de amor*[34], dedicado "A una mujer".

> Hoy canto, amigos, bajo un signo nuevo.
> El signo del amor marca mi vida (p. 53).

"Nuevamente un poeta ve el mundo desde los ojos de su amada. Ese mundo está como recién descubierto. Pero el gozo no deja de mezclarse con la zozobra y la tristeza, Dios, la nada, el olvido, aunque el amor pasión lo inunda todo", comenta Jiménez Martos (p. 12). Y así es: el amor, que derriba el cerco pesaroso de la niñez, pone luz y sueños en el amante y abre una diferente dimensión en la existencia:

> ... poco a poco
> va la luz transformando aquel lejano
> mundo de mi niñez en un cercano
> sueño que con mis manos casi toco (p. 53).

Amor-mujer que ilumina todas todos las tinieblas:

> Camino voy de ti y ahora presiento
> que mi antigua tristeza se disipa
> en una alegre brisa enamorada (58).

El amor con sus encuentros y desencuentros, sus distancias y, también, sus recuerdos:

> Madrid bajo la lluvia es una ausencia
> por donde yo me muero de nostalgias (57).

Por su parte, Rafael Azuar es el poeta de personalidad más proteica: su verso libre, clásico, popular, se nutre de múltiples inspiraciones. Quizá su rasgo definidor sea la sensualidad, que le lleva a la contemplación siempre sensible y nunca cegada por el apasionamiento, tampoco intelectiva, de lo creado, de la naturaleza. Sensualidad surgida del universo pagano y vertida en el universo cristiano, su admiración por lo griego —"Dafnis y Cloe", "Venus y Adonis", las musas—:

34 *Mirto y laurel*, Melilla, 1954.

Grecia adolescente, siempre pura,
desnuda en el azul como un ensueño[35].

Y los poetas que aprendieron su arte en aquel lejano y siempre presente mundo —Holderlin, Rubén Darío— se manifiestan en la exaltación de lo bello, las formas luminosas y juveniles, lo adolescente, lo recién creado, la naturaleza en su plenitud:

Sé muy bien que los más hermosos espíritus
fueron arrebatados por una ardiente ráfaga
a un mundo de música, sin límites (p. 71).

Junto a lo pagano, lo cristiano. La lectura frente a la vivencia. El autor confiesa que su "encuentro con Cristo fue hondo e imborrable" (p. 29). Dios está presente también en cada instante, es sustancia de cada cosa, engendra la materia, la belleza. Responden a esta mirada la esposa, el hijo, lo hogareño, el amor conyugal, esta vida y esta muerte:

Es el amor más firme cada día,
más firme es el amor y más callada
nuestra labor de manos sembradoras
a Dios sembrando en virginal besana (p. 69).

De esta fusión —pocas veces confusión— de dioses y de Dios nace esa sensualidad pánica que se prohíbe a sí misma la lujuria pletórica de los sentidos —Dios vigilante— y evita la caída en la superstición o milagrería religiosa —Zeus que previene—. Ambas culturas, pagana y cristiana, se delimitan y prestan sensibilidades. El resultado es la intención de un equilibrio, como digo, injerto de belleza y no de beatería. Poemas como "Fiat lux" —compárese con el *Cántico* de Ramos—, "No cabe lo más bello" o "La fe" atestiguan este estar del poeta en un mundo más religioso que "eclesiástico". Dios en la naturaleza. De ahí la dignidad —por el no ocultamiento de lo que es obvio— de esta confesión:

Yo te escucho, Señor,
en el rumor lejano de la espuma,
en el silbo del viento, en los arrullos,
en ese dulce silencio en que me encuentro
y existo y soy casi al unísono.
.....
Yo, Señor, no te comprendo. Sólo te amo (p. 90).

35 *Primera antología*, p. 101, C.A.M., 1982. Cito por esta edición.

Bien es cierto que el poeta es un hombre con sus demonios y sus ángeles que se siente tentado paganamente "por la amorosa carne" (p. 72) —quizá aquí haya una "confusión", al llamarla "enemiga"— pero que permanece fiel a su decidido ideario cristiano:

> Pero yo me combato, yo me hiero, profundo.
> Yo me exalto, borracho y gozoso,
> y con la mano misma que ofrece el deseo
> una daga en el pecho me hundo (p. 91).

—Segunda posible "confusión", aún en el terreno de la hipérbole, la de este castigo suena a cilicio o sangría con la que liberar los "malos humores"—.

A través de sus tres libros, *Poemas*, *La lucha elemental* y *Otros poemas*[36], de 1950, 1955 y 1958, Azuar ha caminado por unos poemas "tocados de misteriosa ternura" —como señala Carmen Conde en el prólogo al primero— en los que ha tratado "todos los territorios del amor humano y todos los espacios divinos del amor hasta el supremo encuentro con la belleza inmortal" —como afirma Molina[37]—: todo ello bajo el signo de una "belleza y excelso dominio de la palabra... exponentes ambos de su fina sensibilidad y de su excelente preparación cultural", según el criterio de Mojica[38].

Vicente Mojica —Alicante, 1923— publica su primer libro en 1958, en la colección Silbo. Dedicado "A mi esposa" y con prólogo de Manuel Molina, *Llamada al corazón* gira, siguiendo la tradición romántica, primero sobre la amada eterna de Goethe o Beethoven, aquí cristianizada:

> Antes que el mar, que el viento y que las rosas,
> con Dios, oh eterno amor, tú ya existías (p. 12).

Pero después de centrarse en el amor, la esposa, el hijo, la amistad, la angustia de vivir, el poeta se decide a mirar fuera de él:

> Porque cerrar los ojos es morirse
> para las más hermosas claridades (p. 19).

---

36 Tarragona, 1950; Galatea, Delegación Provincial de Educación, Alicante, 1955; Sureste, Alicante, 1958.

37 Manuel Molina: *Antología de la Poesía alicantina actual (1940-1972)*, p. 63. Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1973.

38 V. Mojica. "La poesía de Rafael Azuar". En *Literatura ilicitana. Ponencias y comunicaciones*, p. 124, I.E.A., 1977.

y hace una "llamada a las conciencias", ilustrado ahora tanto por Hernández como por Nora o Celaya, pero imbuyendo esa llamada de acentos de hermandad, injertando de esta manera el rasgo que caracteriza su obra: la fraternidad, la ausencia de ira en su denuncia, que suena más a consejo conciliario, la bondad comprensiva como premisa del poema. Y así, aunque los tigres ancestrales y hernandianos acechan

> Se ha despojado el Hombre de toda su ternura
> y ha vuelto decrecido hasta su edad primera.
> .....
> Por eso es tigre que el descuido acecha (p. 31).

La reconciliación viene pedida por el camino del amor al "hermano", que ya ha olvidado el significado de la palabra paz:

> Ven a la paz. La vida te requiere
> para el amor. (p. 30).

Amor conyugal y fraternal amenazados: hay que abandonar el purismo para defenderlos:

> Oh no, ya no Poeta, ya no es tiempo
> de cultivar las rosas; se alzan las bayonetas
> con un aliento de odio al amor dirigido (p. 29).

Si Mojica se acuerda de los demás no es tanto porque quiera concederles la justicia que merecen como porque los ama. Mejor dicho: porque los ama les desea la justicia que merecen. No concibe el mundo sin amor: la falta de amor entre los hombres es lo que provoca el caos, el desequilibrio social, la injusticia, la miseria, la guerra:

> No os asombréis de lo que os dice un hombre,
> de un poeta que dice sin remedio
> las cosas claramente, que ha aprendido
> —hincadas las rodillas en el suelo—
> a confesar verdades como puños
> y a levantar su corazón al cielo (p. 35).

Carlos Sahagún —Onil, 1938— publica también en *Silbo*, 1955, su primer libro, *Hombre naciente* —del que después renegará—, lleno de agonismos juveniles y de algunos rasgos ya germinales de su obra: la infancia, el amor, la memoria, la conciencia amanuense y redentora:

Estamos esperando que el pasado
nos clave en nuestro pecho sus agudos
dientes y regresemos a la infancia (p. 15).

Ya somos dos. Ya estamos el uno frente al otro
para hacer intercambio de amor o de silencio (p. 23).

Ya está escrito mi libro: una palanca
que me empuja con cólera y me arranca
de esta trágica tierra presentida (p. 27).

José Albi, uno de los artífices de *Verbo* y "antiguo profesor" de Sahagún, saluda desde INFORMACIÓN[39], con esperanza y algunas reservas, la salida de este libro. En una entrevista publicada en este mismo diario[40] Sahagún afirma que ser poeta "es lo mejor que hay en el mundo: el eterno niño", y proyecta presentarse "dentro de algunos años al premio "Adonais". Proyecto que no tarda en realizar: *Profecías del agua* es el "Adonais 1957"[41]. El mismo Albi, desde la perspectiva de 1980 habla de la pureza lírica y estremecedora de este libro"[42].

En su primera edición de 1958 —Sahagún escamotea y altera algunos esclarecedores elementos cuando lo reedita en *Memorial de la noche*[43]— Profecías, dedicado a Molina y Albi, contiene 16 poemas que suponen un gran salto poético y poemático y colocan a su autor en la primera línea de la lírica española de estos años. A pesar de su aparente sencillez y su atractiva lectura, encierra cierta complejidad. Sahagún cuenta su historia, pero inmerso en la Historia: esa es su similitud con los poetas llamados del "50" y su diferencia con los alicantinos coetáneos.

El libro se inicia presentando un origen eglógico que sucumbe, también, por el "pecado". Pero la diferencia es manifiesta: El Dios "azul, eterno" (p. 13) es sublime por lírico, no por teológico. No hay decapitación divina, ni Dios verdugo, ni damocles perenne. Sólo hay metáfora de cielo, de espacio luminoso que, en definitiva —¡Argensola!—, no es más que una ilusión óptica. En este marco trágico de paraíso perdido vive el hombre, caminando como un río. El poeta forma parte de ese río y, al incluirse, todos los elementos del poemario adquieren doble dimensión:

39 INFORMACIÓN, 6-X-55.

40 INFORMACIÓN, 23-III-55.

41 Ediciones Rialp, Madrid, 1958.

42 Las Provincias, 20-XII-1980.

43 Lumen, Barcelona, 1976.

Parece que fue ayer, que no era el año
mil novecientos treinta y ocho. Bosques
en llamas, altas
palmeras encendidas, hombres muertos,
hermanos muertos con la frente muerta,
me rodeaban, lo recuerdo todo (p. 17).

El edén es además el paraíso de la infancia, y el pecado original o el cainismo se traducen en guerra civil, destructora de infancia y paraíso. Son muchas las alusiones a esta guerra y su miseria posterior —"pan duro", "zapatos rotos", "calles bombardeadas", "la patria sangraba"—:

Llevo marcado a fuego el tiempo
del dolor bombardeado (p. 21).

Le llamaron posguerra a este trozo de río,
a este bancal de muertos (p. 20).

La vida es, entonces, el camino por donde transita "el gran dolor del hombre" (p. 48), quien vuelve sus ojos hacia un Dios al que a veces se increpa y otras veces se invoca con una mezcla de incipiente rabia e indulgente resignación:

Dios a quien casi toco humanamente,
dame la mano (p. 52).

Vámonos,
que Dios no quiere nada con nosotros (p. 47).

Igualmente, hay una acumulación de elementos bíblico-religiosos que confirman la procedencia del poeta, el acuse de recibo de una época, un ambiente, unas amistades, un nacer poético alicantino. El "Poema del Gólgota" contiene una relación de estos y de las falsas esperanzas: "pensamos que llegaba la redención", "surtidores de agua", "surtidores de fe", "recolección del trigo", "manzanas puras", "como si nunca hubiésemos pecado"... (p. 53). Pero —"es una sombra demasiado larga / la de tu cruz" (p. 54)—; el hombre es un preso —Hernández como ejemplo— de tantas alambradas morales y civiles: exiliado del paraíso, desterrado de la infancia y echado de una España en paz —por la maldad del propio hombre y porque es inevitable crecer hacia la hombría— parece destinado a la tragedia. El amor todavía es una "Venus" malrubendariana. La mujer, confidente y amada, aún es una abstracción casi religiosa:

Y vienes y te quedas
blanca, casi de mármol,
como un escalón puro para subir a Dios (p. 42).

El flamigerio es total: "Y encaminó sus pasos, de madrugada, al mar" (p. 57). De ahí que el poema final lleve por título "Poema final del llanto". Porque eso es *Profecías*: un planto, una elegía por el hombre caído, perdida la inocencia, una elegía por el propio poeta, inmerso entre los hombres, perdida ya su infancia. La historia colectiva y la individual. La confluencia y síntesis —ése es su mérito— de las diferentes experiencias librescas y vitales. Las profecías del agua son las premoniciones o presentimientos de un bautismo en la felicidad que no llega[44]:

> Por todos tus pecados capitales
> la tarde, entre gastados resplandores,
> caerá, como caes tú, como has caído (p. 61).

De José Antonio Sirvent —San Vicente del Raspeig, 1937—, autor del versolario *Desde el destierro*, publicado por *Silbo* en 1955 con prólogo de Vicente Ramos, poco puede decirse. Un verso resumiría el libro: "embriagado de amor y soledades" (p. 21): el poeta, enamorado y solo en la distancia, recuerda, exhorta, se lamenta, versiborrea por la amada: quince sonetazos malhernandianos tocados de ripio y faltos de ritmo, malsonantes y amoríferos, que ejemplifican el riesgo de publicar apenas *enriquecida* la existencia con un puñado de sílabas mal contuberniadas pero tenidas por *imprescindibles*. Falta qué escribir y sobra lo escrito.

III

10.- " *La pura voluntad, que no la pluma* " (Lope de Vega)

Puesto que todo poeta desea escribir el gran poema, he escogido aquellos que se acercan más —se alejan menos— a este deseo, dejando de lado si eran representativos de una obra o de una tendencia.

44 Véase A. Gracia: "Carlos Sahagún", Algaria 0, junio de 1984, p. 29-53.

ODA A LOS FALSOS

Vosotros los ruines, los mediocres,
los que tenéis el alma carcomida
por los siete pecados capitales,
sois dignos de este cuento.

En vuestras voces huecas resplandece
el vinagre esquelético y mugriento
de un mísero betún de grasa fría
para la piel esquiva del gusano.

Sois muertos sin nacer al sol radiante,
hijos de nadie, padres sin especie,
sombras sin apariencia, humo en polvo,
desolados fantasmas sin sonido.

Por vosotros la tierra está podrida
del mineral estéril de la baba
que va pringando el aire más reciente
con su humedad de corcho renegado.

Por vosotros la sangre se desgarra
y se envenena el beso de la espiga
y la ceniza puebla las ciudades
donde el fuego y el pájaro enmudecen.

Por vosotros, fachadas sin figura,
cuerpos sin fondo, almas sin espíritu,
se desmorona el mundo paso a paso,
escombro arruinado en la mentira

Sois dignos de ocupar un trono hueco,
un reinado polar de ciego frío,
un espacio mortal de indiferencia
donde nadie recuerde vuestros nombres.

(M. Molina, *Versos en la calle*, p. 10-11)

HOY TENGO UN NUEVO OFICIO

Junto al gorrión que salta en el asfalto
me nace la esperanza, y se remonta
persiguiendo su vuelo incomprensible
sobre andamios valientes,
sobre nuevos cementos y viejas siluetas,
del caballo al tranvía, desde el hombre
dolorido a la novia que se inclina
con aire de ilusión sobre el muchacho.

Desmenuzado el corazón y en trance
cotidiano de hallar la primavera
sobre los adoquines, siempre tengo
un grito de ternura sobre el alma
y una canción de amor en cada brazo.
Soy un sentimental que bruscamente
se ha despertado enamorado un día
de esto hermoso y terrible que es la vida.
Esta vida aritmética y muy tierna,
y casi embrutecida y casi dulce,
que brota como niña inconsecuente
ante un hombre que ríe, sin recodos,
el último fracaso de sus lágrimas.
Esta vida que nace de mis manos,
hechas para la presa y la caricia,
a borbotones leves y brillantes,
hasta anegar las aceras diarias
que llevan al taller y a la oficina,
hasta empapar el cine donde cada domingo
nos sirven nuestra copa de ilusiones ajenas,
hasta hacerse riada sollozante
en todas las alcobas donde muerden
los hombres su dulzura y donde velan
a los muertos los niños desolados.
Hay (*) montones de escombros.
Y tejados rojizos. Y miradas
que sorprenden los ojos siempre abiertos.
Y manos apretadas sobre rostros herméticos
llamando a la esperanza como cosa imposible.
Y palabras muy tenues junto a labios mojados.
Y risas restallantes. Y mujeres que entregan
una esperanza nueva entre alaridos.

(No intentéis sobornarme.
Yo soy sólo un poeta. Pero sé dónde hiede
la vida y es amargo vivir entre los hombres.
Sé dónde se repite, como un ritmo, la muerte,
y dónde la ternura
se suicida de pronto sin dar explicaciones.
Siento decepcionaros. Pero hoy tengo
recién nacida el alma y la voz como un tallo
que no quiere morir, que está dispuesto
a florecer en mayo, tercamente.

Aún sigo enamorado.
Me invento los motivos, pero cumplo mi empeño
de amar a todas horas la vida que nos llega
por todos los suburbios y por todas las calles).

Ahora ofrezco
mi voz riente y dolorosa de hombre
dispuesto a repetirse en las acacias
y en la lluvia más fría y en el aire
más común y más libre.
(¿Lo veis? Hoy me he ganado a pulso
un nuevo oficio: amar sin vacaciones).

(E. Contreras, *Suburbios del hombre,* p. 57-59)
(*) En el original se lee *hoy*: corrijo por evidente errata.

ÁNGEL HUMANO

DEJEMOS en el sueño a los Ángeles celestes.
Ellos, sobre el puro cristal de sus espejos,
arrullados por azucenas y misterios,
navegan lluvias de oro que el sol imita.

No hablo de los blancos espíritus
diáfanos, surcando mares de seda.

Tampoco, aunque más cercanos,
nombro a los jóvenes amantes,
ni a sus palacios con brillo de luna,
ni a sus azules llamas perfumadas.

Yo os digo: entrad. Entremos todos,
con los altos sentidos bien abiertos,
por ese otro aroma de las calles en silencio,
de las huellas animales, claras y en silencio.

Dejad el alma que os siga transparente,
y limpiad el corazón de sus largas noches.

Un olor y unos leños ardiendo;
una mano que a tierra huele;
un pan cocido con míseras cosechas.

Un murmullo. Un beso profundo:
también los pobres se besan.

Y son otros rayos
y otros cuerpos minerales.

Hay un niño que brota de la noche:
un ángel de sangre derriba las paredes.

(V. Ramos, *Elegías de Guadalest,* p. 22-23)

FUGA

Rebasaré mi voz; no quiero hablarte,
sí salirme de mí, rozar tu orla
para probar tu espuma desatada,
deshecha tú por el espacio, hirviendo,
acumulada en libertad hondísima,
blanca de sal y de ansiedad, tonante
como el labio del mar. Me voy saliendo
de mi cauce, mi límite sonoro,
rota mi cárcel de quietud. La rompe
mi voluntad de ser en el silencio,
de no ser ya de mí ni en mi contorno ser sino imposible,
desposeído de morada y norma,
de horizonte tenaz, como increado.
Como increado, como sombra oculta
sin yugo de la luz que la limite
y a medida y a tránsito la exalte.
Posible sólo de tu hallazgo, huido
del contenido exacto al continente
donde pueda encontrase sin recuerdo,
donde ya prodigiosamente exista.
Y exista sobre ti, por ti, vertiéndome
como cielo en tu piel, ala intangible,
a compás de tu ritmo en los instantes,
a compás de tu paso y tus estrellas.
Yo, perdido mi yo, tuyo e inmerso,
campo de tu mirada insostenida,
borde de tu constancia e inminencia,
vasto temor, abismo, fuente magna
o rutilante océano que surcan
naves de fuerza y esperanza, vida,
fuego veloz en flor hacia la muerte.
Así borrar de mi palabra el surco
y recobrar tu orilla en el milagro,
volver al antes del origen, patria
de donde fuera en ecos impelido.
Y así, vuelvo al silencio, poseerte,
escapar a mi ausencia, liberarme
donde confluyas tú, donde refluyas.
Y ser contigo siempre, todo, nunca, nada.

(S. Moreno, *Naturaleza en tránsito*, p. 28-29)

LA ORACIÓN DEL ORIENTE

Tú lo sabes, Señor, cómo te quiero
cuando estás mimbral y perspectiva
y es de talco el laminar de versos.
Te vi, Señor, cereza estabas,
en la blenda, en la aurora y el almendro;
qué gozo estabas y qué trigo;
estabas regañado de evangelios.

Te vi, Señor, soltabas liebres
y alondras de vidrio y alfarero;
y eras de pan, de pan de Marta;
y eras un lienzo entre mis dedos.
Y estabas tan claudio en el terrado;
y estabas tan ciego entre los perros;
y estabas de lilas,
y estabas de Enero.

Te vi, Señor, eras de humo,
en el alba, en el pan, y en los senderos...
Te vi cuando volvías —atajo por el aire—,
con prisa y con escarcha, en el sombrero.

(F. Navarro, *Alcalá*)

A UNA DIAMELA

Mejor que estar prendida en verde rama
o recibiendo el llanto de una nube,
—tan diminuta estrella en nieve pura,
pequeño mundo en flor, tenso el aroma—,
lleva a sus labios esa dulce gota
que ha de venir después al labio mío.
En esta noche que en su pecho duermes,
transmite mi mensaje a su silencio...
Siente el calor y el palpitar humano,
no importa que tu vida sea breve
si conociste ya su leve mano.

(C. Miró, *Poemas*, p. 85)

ESTÁS AQUÍ, CONMIGO

Estás aquí, conmigo,
corazón de por medio,
llamándome, llamándote
con la voz del silencio.

Y estás aquí, entre todos,
amigo de lo nuestro,
cotidiana presencia
que vivo, que defiendo.

Cercada de ti mismo,
si voy a mí te encuentro.
Ya no puedo evadirme
de mí, de ti, en el tiempo.

No puedo desligarme
del lazo que me tiendo
—me tiendes—, porque somos
los dos un mismo centro.

Que estoy aquí, contigo,
corazón de por medio,
y estás conmigo, aquí,
ceñidamente dentro.

(T. Mercader, *Tiempo a salvo*, p. 95)

FIAT LUX

Rodeados de sombra luminosa,
de una luz que nos ciega y nos desvela,
inmensa luz desconocida, intacta,
que gira como rosa, dulce y lenta...
¿Desde cuándo, hasta dónde, la luz gira?
Y nadie puede ungirla, deternerla,
tocar su entraña de amorosos hilos,
desnudar en el aire su materia.
Eco de Dios que de los cielos vino,
abismo cegador que al alba llega.
Nunca fue una palabra obedecida
de tan hermosa y ejemplar manera.
De Su palabra al rayo, un breve instante
generador de un éxtasis de almendra,
una mañana desde dentro y pura
que ignoraba su eterna primavera...
Y nada que rozar y nada en torno...
¡Sólo la luz, sobre la nada inmensa!
Más tarde, la luz pura y detenida
sobre el arroyo, el árbol y la tierra.

(R. Azuar, *Primera antología*, p. 70)

POEMA FINAL

La luz, la hermosa luz de los sembrados
por donde pasó lento, melancólico,
es hoy tan clara que el silencio grita
estallando de amor...

Camino solo
desde hace siglos, solo con mi angustia
dulcísima de ser, de amarlo todo
—luna, murmullo, pájaro, delicia...—.
Y ahora la luz me llega a lo más hondo.

Un ansia de vivir, tras el silencio
de la noche pasada, gira en torno
de mi canción, y me traspasa el alma
con un acongojado, ardiente gozo.

Llevo ya siglos de camino, llevo
muchos siglos de amor sobre los hombros.
Pero en estos instantes de hermosura
no sé si soy el mismo o si soy otro
que no conoce más que la nostalgia
de lo que ya perdió...

Camino solo.
(La flor sin marchitarse, la caricia
del aire nuevo, el agua del arroyo,
los árboles, la escarcha, aquella nube
que ocultaba el vuelo limpio de las aves,
pueblas de luz la noche de mi asombro).

Camino solo hace ya siglos.
Yo solo, con mi angustia y con mi gozo.
Ahora la luz se yergue de los campos,
ahora la luz me llega a lo más hondo.

(J. L. Gorgé, *Antología poética*, p. 41-42)

SONETO A LA ESPOSA

Eres raíz de la ternura, esposa,
del árbol de mi sangre. Con tu aliento
sube a mi amor, mis ramas y mi viento
una dulzura nueva y prodigiosa.

Va a ti mi corazón como a una rosa
de cuyo néctar libo mi alimento
y amo en ti a Dios, porque al amarte siento
Su Bondad en la tuya caudalosa.

Cosciente de mi amor y mi ventura,
gozo de contemplarte y de tenerte
ya para siempre a mi querer unida,

que, por ansiar la eternidad segura,
con nuestro amor frutal, sobre la muerte,
hemos tendido un puente hacia la vida.

(V. Mojica, *Llamada al corazón*, p. 14)

CUERPO DESNUDO

...muchas veces me pregunto
que hacíamos tú y yo antes de querernos...
John Donne.

Y vienes y te quedas
blanca, casi de mármol,
como un escalón puro para subir a Dios.

No sé qué hacer, dónde ponerme
la tristeza mortal, cómo decirte
que llevo en la mirada reflejado tu pecho,
y los brazos me caen, como en derribo,
al verte aquí, a mi lado, morena, lejos siempre.
Voy hacia ti como hacia el mar, despliego
las velas, ay, las alas de mi infancia,
veloz mi corazón cruza la arena,
se me dobla el dolor, te miro
toda de agua navegable, toda
pequeña,
como una estrella húmeda y parada.

Rodeado de naranjos, asombrándome
de ver los pájaros de oro,
era yo niño, comí
pan duro entre las manos vivas de mi madre,
y los zapatos rotos me hacían sentir la tierra,
mientras la tierra iba levantándome a hombre sin remedio.

Quisiera haberte visto entonces, cuando
las calles bombardeadas. Ven,
dame la mano, sube
conmigo al monte negro de la pena.
Dame la mano, dime
si he de morir, si voy a ser eterno,
déjame repartirte como un pan por mis brazos.

Pero qué importa, ya qué importa,
ya para qué acordarme, si hoy te quedas
desnuda, blanca inmóvil,
si hoy has crecido tanto
que olvido y rompo aquella infancia de humo
y voy a ti en silencio como un rayo de luz.

(C. Sahagún, *Profecías*, p. 42-43).

VIGENCIA DE CELAYA

Gabriel Celaya (Hernani, Guipúzcoa, 1911- Madrid, 1991), autor de un cincuentón de títulos, fue el abanderado de la tendencia regeneradora de la sociedad que padeció la poesía a mediados de siglo. *Tranquilamente hablando, Cantos Iberos, De claro en claro*, son algunos de esos títulos. La presente exposición, itinerante por España y que ahora recoge el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, desentraña y muestra cuantos alimentos artísticos, en un momento esplendoroso de nuestra cultura, conformaron su personalidad, en el preciso instante en que la identidad aún es frangible por no estar definida y acrisola y anhela una fe, cualquier fe. Estos textos verbales y plásticos descubren a un joven ávido y receptivo que busca e imita, que ensaya y enriquece su bagaje, que prepara sus alforjas para su carrera literaria, desembocada o encallada, al fin, muy lejos de donde sus inicios parecían predecir. Al contrario que el gran Ernesto Sábato, por ejemplo, cuya pintura es paralela y complementaria de su literatura, o Cirlot, cuya música se incardina con su poesía, Celaya pinta y dibuja (pintura y dibujo reminiscentes de tantos pintores) con una estética muy alejada de su poética. Si su plástica es abstraccionista, su poética "definitiva" es realista : mientras una exige una interpretación del espectador (y el lector), otra impone el "mensaje" concreto. Visto hoy, y desde estos inéditos, Celaya aparece como un buscador del propio estilo que va probándose diferentes trajes literarios —y plásticos— antes de entallarse uno, el de la "poesía social", y convertirse en el sastre de la nueva moda. Pasados unos lustros, él mismo comprobaría que tal diseño era más un remiendo para los vaga*m*undos de la pluma que un atuendo para el autor sereno. Ya en 1960, consciente de la anemia de su obra, escribe, autocrítico, a Emilio Prados: "*Mi poesía es —lo sé— un poco burra, aunque con mucho amor de dentro*". Suele ocurrir cuando se confunde fecundidad con intensidad y se toma en serio el sarcasmo de Lope de que al pueblo hay que hablarle en necio para darle gusto. Sin embargo, esa aceptación a regañadientes la desmiente otra afirmación de 1968, demostrativa de que no entendió el universo poético en que vivía

y constitutiva de un reniego de sus primeras tentativas experimentales: "*La nueva poesía debe ser neutra, y a ser posible, estúpida. Intento conseguir eso. ¡Pero es tan difícil desprenderse de la manía humanista!*". Las limitaciones de tal estética, o del reduccionismo que supone, difícilmente salvan una obra. No obstante, puede decirse que algunos poemas que transgreden precisamente esa visión sincrónica y parcial del hombre y su lenguaje son válidos más allá del momento en que -o para el que- fueron escritos.

Hay que decir (o debo decir, puesto que así lo pienso) que Celaya —como sus homónimos literarios— es un autor que interesa más como fenómeno social que como artífice poético. Pero eso no menoscaba su estatura de hombre preocupado por el hombre. Tal vez haya que juzgarlo, como a tantos otros, más por sus intenciones que por la ejecución de las mismas, la concreción de éstas en su escritura. Tal vez quiso superar el complejo "*de ser un pobre diablo que hace gestos en vano*". Orientó su náusea sartriana, como en una autorredención, hacia una cruzada redentora de cuantos sufrían las penas de la carne y no sólo del alma. Abandonó la fascinación que sobre él ejercieron el surrealismo y las vanguardias y se dejó engullir por la llamada de la poesía civil, aunque no fue la única cuerda que pulsó. Huyendo del esteticismo, cayó en el prosaísmo; queriendo versificar ideas, metrificó ideologías. Creyó que el poeta es un hombre que debe expresarse como el hombre de la calle, inculto de poesía y de las artes. Fue un soñador rayano en el iluso (lástima que haya tan pocos utópicos como él) que creyó que la poesía puede transformar el mundo.

¿Puede, realmente, un poema intervenir en los cambios sociales? Unamuno expresó que "*hacer poesía es una forma de hacer política*". Pero se refería a la transformación de la sensibilidad, no de las circunstancias. Es inútil denunciar la maldad si no se cultiva la bondad, como lo es pretender evitar las consecuencias sin antes actuar sobre las causas : hay que abrevar el espíritu, no sólo sus manifestaciones, si se quiere cambiar la sociedad. Y aquí viene bien el final de *El Buscón* del sabio Quevedo, "*pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres*". La estética politizante ("*La poesía es un arma cargada de futuro*") de Celaya procede de la línea abierta y signada en España por Pla y Beltrán ("*Que nuestros versos sean / ágiles bayonetas en las manos pesadas de los obreros del universo...*") y Miguel Hernández ("*Los poetas somos viento del pueblo : nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas*"), una escritura de consigna y compromiso que tiene más en cuenta la denuncia de la injusticia que la justicia que se le debe hacer al lenguaje cuando éste pretende ser algo más que palabras aventadas para concienciar a quien no tiene conciencia del arte y la poesía. Y este criterio y testimonio escrito, con todos los respetos que merece la solidaridad ("*Puedo... escribir unos versos / conductores de vida para todos los hombres*"), pertenece más a la sociología que a la poesía.

Cuando se escribe para el hombre concreto inmerso en una circunstancia concreta, si ésta no es emblemática del hombre diacrónico o el autor no logra categorizarla como

tal, el poema nace ya muerto como objeto artístico perdurable cuanto más vivo se muestra como reactivo del instante. A menudo, ser un testigo celosamente atento del tiempo propio enajena para conocerse a sí mismo y comprender la esencialidad del ser humano y su temporalidad. No todos los poetas entienden, como Neruda y Vallejo, que la auténtica política se hace sin hablar de política y diciendo mucho desde la introspección, con libros como *Residencia en la tierra* y *Poemas humanos*, socavadores y despertadores de las conciencias sensibles a las sinuosidades sicológicas y no de las sicologías sin conciencia. Incluso los muestrarios mundanales de García Lorca y Dámaso Alonso (sus libros *Poeta en Nueva York*, *Hijos de la ira*) conciencian más que toda la poesía de la concienciación. De otro modo, la insistencia en la "fisis" se convierte en una impostura de la "siquis", y el texto, preocupado por los avatares del hombre cotidiano, incurre en el verso callejero y se olvida de la poesía, finalidad para la que había nacido: porque el "zoon politicon" que hay en el autor desplaza al "homo scriptor" que pretende ser. El pugilato existencialista habla del dolor de los hombres, no de sus verdugos. Y la "poesía social", en general, se olvidó del hombre, del espíritu humano, a fuerza de ocuparse de las circunstancias inhumanas de su cotidianidad. Su actitud —la de Celaya y la poesía civil— la resume un verso de 1969 : "*Transformando y creando conciencia impersonal*". La obra que elude el yoísmo por confundirlo con el egoísmo, la ombliguería o el canto torremarfileño está suplantando el corazón y el cerebro por la musculatura inconsciente de sus golpes al azaroso devenir. Si alguna manifestación artística altera la historia y convierte al hombre en su sujeto y no en su objeto es aquélla que, vuelta sobre sí misma, reordena el yo individual y, por ello, el colectivo.

Tal vez el gran error de Celaya radique precisamente en la negación de ese yo poético asimilador simultáneo de la individualidad y la colectividad en cuanto metafísicas extraídas de la sustancia humana y no suplantadoras de la misma, como parece entender : "*Pensadlo : ser poeta no es decirse a sí mismo,/ es asumir la pena de todo lo existente,/ es hablar por los otros...*". Resulta paradójico que, sin embargo, pretenda convertirse en vocero del mundanal dolor y la penuria, porque, al renegar de su yo propio de poeta para investirse con el de quienes representa, está usurpándoles su voz y ya dice Ciorán que "*quien habla en nombre de otro es un impostor*". Nadie conoce mejor a los demás que quien se conoce a sí mismo: la mismidad trascendida es un trasunto de la identidad universal.

Por todo ello, la vigencia de Celaya estriba -ya lo he dicho- no en su poesía, sino en el significado solidario de su obra. Si la historia de la literatura no se resentiría por la ausencia del poeta Celaya, y si la poesía no necesita justificación para existir, la existencia de un hombre sí precisa de un sentido para que su vida no sea un entreacto inútil. En un mundo cada vez más contumaz en su egoísmo, acertados o equivocados para el arte, hacen falta muchos hombres como Gabriel Celaya, sentidor del altruismo como ética.

Al fin, todas las obras del hombre son estrategias de la mente para conquistar la —imposible— eternidad.

UNA POÉTICA Y UN TÓPICO DESAUTOMATIZADO
(Aproximación a M. Molina y V. Mojica)

I. Todo texto admite tantas *lecturas* como lectores. El lector puede equivocarse en su lectura. Incluso el autor puede equivocarse en la lectura de su propio poema puesto que, una vez escrito, el autor sólo es un lector más que, ocasionalmente, engendró ese producto autónomo. No importa si el poeta fue consciente de lo que escribió, de todo lo que inculcó a su poema. No es el poeta quien crea la *lectura*, quien crea al lector, sino el poema. En medio de una página, el poema nos asaetea con sus contenidos olvidándose de si su autor los sintió, los pensó, los vivió o se disfrazó de ese sentimiento, pensamiento o vivencia para escribirlo. La autenticidad de un texto no viene dada por la autenticidad de su creador, sino por la autenticidad del *mensaje* que logra transferir al lector a través de la materia lingüística. Un texto está formado por signos, no por manos y pies de autor o lector. Un soneto, por ejemplo, es o puede ser *amor*. Si Quevedo amó tan existencialmente, mejor: eso le ayudó a escribirlo. Si yo, como lector, amo, mejor: esto me ayuda a decodificarlo. Pero Quevedo y yo somos solamente circunstancias del soneto. El soneto existe, es. Quevedo *sólo* lo creó. Yo lo reencarno. Solamente el soneto es, fue, será. Las interpretaciones de creador y lector son nada más que circunstancias de esos signos paralelos, rítmicos, gigantes, inmortales.

II. Una *poética* de Manuel Molina

1— (Oda a los falsos)

Vosotros los ruines, los mediocres,
los que tenéis el alma carcomida
por los siete pecados capitales,
1ª sois dignos de este cuento. 4

En vuestras voces huecas resplandece
el vinagre esquelético y mugriento
de un mísero betún de grasa fría
2ª para la piel esquiva del gusano. 8

Sois muertos sin nacer al sol radiante,
hijos de nadie, padres sin especie,
sombras sin apariencia, humo en polvo,
3ª desolados fantasmas sin sonido. 12

Por vosotros la tierra está podrida
del mineral estéril de la baba
que va pringando el aire más reciente
4ª con su humedad de corcho renegado. 16

Por vosotros la sangre se desgarra
y se envenena el beso de la espiga
y la ceniza puebla las ciudades
5ª donde el fuego y el pájaro enmudecen. 20

Por vosotros, fachadas sin figura,
cuerpos sin fondo, almas sin espíritu,
se desmorona el mundo paso a paso,
6ª escombro arruinado en la mentira. 24

Sois dignos de ocupar un trono hueco,
un reinado polar de ciego frío,
un espacio mortal de indiferencia
7ª donde nadie recuerde vuestros nombres. 28

Mi lectura del poema de Manuel Molina arriba reproducido es la que sigue. No me interesa saber a priori si Molina sintió o fingió sentir lo que a mí me hace sentir el poema. Esto es lo importante de un texto: que comunique por sí mismo, que valga por sí mismo, sin la apoyatura de la circunstancia, la anécdota, lo mítico. Mi lectura tampoco es definitiva. También es una circunstancia más o menos válida del poema de Manuel Molina.

Lo primero que se espeta en los ojos es un lenguaje bronco y un tono de exaltación. ¿Es un poeta colérico el hombre Molina? No importa. Debo acercarme al poema como si no supiera quién lo ha escrito. Sólo debo averiguar lo que me dice el texto con lo que el texto me dice.

Al parecer es una imprecación contra los "falsos". Pero, ¿nada más? Se juzga y se condena a los falsos. No obstante, en ese juicio y esa condena hay muchos matices que sólo con la disección del elemento lingüístico podemos descubrir.

2— El "vosotros" con que se inicia el primer verso nos conduce al plano de la comunicación en el que inmediatamente hallamos un *tú* plural explícito al cual se enfrenta un *yo* singular implícito emitiendo un *mensaje* de condena. Este *yo* resulta ser tácito porque existe solamente en la estructura profunda. Y éste es el gran acierto del autor. Si un escritor es su lenguaje, en pocos poemas como en éste el poeta es su estilo, su tono, su sintaxis, su vocabulario, la estructura superficial. Aquí el poeta es el poema: es éste quien nos habla. El yo del poeta ha sido sustituido por su emanación, su cólera, su ira ante los falsos, el tono condenatorio de su denuncia. Ni una sola vez leemos *yo maldigo*. Es el lenguaje quien maldice, quien condena. Ninguna forma de expresión más adecuada que ésta. Basta una mirada a la disposición y frecuencia de los couplings. Incluso la diéresis de ruines (verso 1) es funcional: el significante se somete a su significado: ruines, trisílaba, chirría en la cólera del yo calificando al vosotros. Igual intención existe en arruinado (24). Podía haberse escrito *Como escombro arruinado en la mentira* por ejemplo, con lo que no se forzaría el cómputo endecasilabico. Pero el inconsciente denunciante ha escogido una identificación en vez de una comparación: el mundo, a consecuencia de los falsos, no es *como* sino *igual a* escombro. No es el poeta quien denuncia, sino el poema mismo: he aquí el acierto.

3— Así, desde la primera estrofa quedan expuestos los tres elementos del poema:

Receptor	Mensaje	Emisor
▽	▽	▽
Vosotros los ruines	Sois dignos de este cuento	La ira que habla (= yo del poeta)

Todo el poema es una intensificación del contenido de esta primera estrofa: "vosotros los ruines sois dignos de este cuento".

Cada uno de estos núcleos semánticos es desarrollado casi asistemáticamente, casi simultanéamente a los otros, con ese rigor imprevisible y caótico del borbotón de la cólera. El "vosotros" queda definido en series de improperios cuyos clímax se hallan en las estrofas 3ª y 6ª. El "cuento" consiste en que "nadie recuerde vuestros nombres". Este simultaneísmo de emisor, receptor y mensaje es lo que signa al poema con el sello de la autenticidad (las palabras *viven* el horror ante los falsos, no son un puro trámite entre el autor como emisor y el lector como receptor. El lector asiste desde fuera a la realidad de un poema en el que no es tenido en cuenta para nada y en el que tampoco *halla* al autor porque éste ha delegado en sus palabras su furia contra los "mestureros", que son, textualmente, los receptores. Hay en todo este proceso un curioso fenómeno de difracción del esquema comunicativo; fenómeno que me permite calificar de *auténtico* este poema; puesto que, como lector, recibo una *décima de poe-*

ma antes el mensaje humano —indignación por los falsos— que el mensaje literario —arquitectura verbal—; de lo que deduzco que el autor casi se olvidó de que estaba literaturizando una vivencia porque revivió ésta a través de su palabra). Podemos encontrar un tiempo en la estructura profunda, una estructura de relato, un antes-durante-después. Pero en la superficie los ojos se llenan de yo-tú-ello al mismo tiempo.

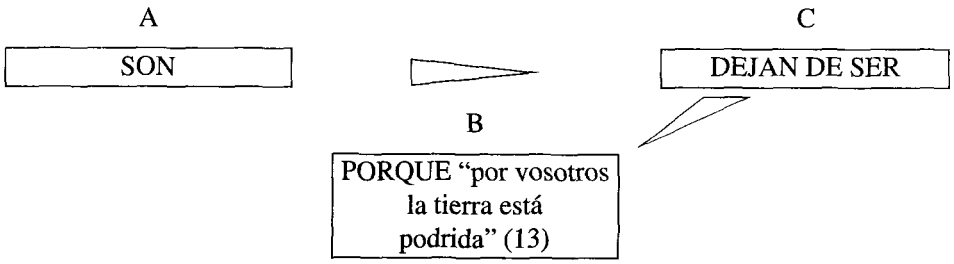
4— Conviene detenerse en esta estructura profunda porque tal vez ella ayude a descifrar la sicología del texto. Hay tres instantes poemáticos en esta gradación del enfrentamiento ante los que tienen el alma carcomida por los "cuatro pecados capitales" (2.3). De haber conseguido una radiografía mental del autor en el momento de la creación, se hubiera diseccionado, quizá, este esquema:

(antes)	(durante)	(después)
A-ESENCIA	B-CONSECUENCIA	C-DESINTEGRACIÓN (1)
(espectador, objetividad)	(sufridor, subjetividad)	(destructor, divinidad)

(1) De A para que no actúe sobre B

Según este cuadro, el poeta, como espectador ante el mundo, observa en un primer momento, objetivamente, a los falsos y siente después las consecuencias terribles que hacen caer sobre el mundo, del cual es un personaje más, lo que le conduce a una subjetividad desde la que, instigado por sus sentimientos personales de sufridor, los fustiga y define intentando reducirlos a la nada, convertido él mismo en una especie de divinidad destructora capaz de desmaterializar a aquéllos finalmente.

Presas del caotismo airado del autor, la definición (A) y la desintegración (C) se funden. Los falsos son definidos en un proceso creciente y degradatorio hasta adquirir un punto en el que el ansia de despersonalización los convierte en definición al revés: desmaterialización. Todo ello inmerso entre la primera y última estrofas, como si, una vez presentados los protagonistas, el autor no hubiere podido evitar, ante esos ruines, ese crujido doliente plastificado en la diéresis y abriese un paréntesis de ira.



Y es que es el mundo (B) lo que verdaderamente preocupa al autor: como espectador, pero también como sufridor, toma partido y delega en su lenguaje la función destructora y (anti) divina: para evitarle al mundo su contacto y su consiguiente desmoronamiento (23), destruye al elemento contaminante.

5— Punto importante y cima del poema me parece el modo como el autor consigue realizar su intención, esa misión de redimir al mundo de los falsos. Es preciso clasificar las definiciones (o anti-definiciones, o *regresiones*) de éstos sus *atributos*, especialmente los hallados en las estrofas 3ª y 6ª. Un análisis del contenido de estos atributos muestra con qué sabiduría se ha llegado a la fase C:

Estrofa 3ª	Pasado	Presente	Futuro	NEGACIÓN en el
				T
hijos de nadie	—	+		I
padres sin especie		+	—	E
sombras sin apariencia	—	—	—	M
muertos sin nacer	—	_	—	P
				O

La barrena de la definición ha ido minando el espacio temporal hasta cavar un pozo por el que caen y se disuelven estos ruines en el hueco de la nada, sin posible ubicación en el Tiempo. Careciendo de padres, no tienen pasado (hijos de nadie, 10). Privados del semen de la descendencia, no tiene futuro (padres sin especie, 10). Quedan reducidos a un aborto de la creación, a ser "muertos sin nacer" (9), "sombras sin apariencia" (11), a un presente efímero. (Quizá rítmica y semánticamente no sea imprescindible el sintagma "humo en polvo" (11), que nada añade a esta desintegración y sí hace recordar el verso de Góngora "en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada", cuyo posible mimetismo ha hecho de este verso un endecasílabo abrupto sin recordar el poeta que el cuarto era heptasílabo y ya había quebrantado por tanto su deseo de uniformidad métrica).

El intento queda perfectamente logrado cuando, entrando en el terreno de la materia, el poeta adelgaza a esas "fachadas sin figura" (21) y los minimiza y diluye con esa expresión tan absoluta en la que se resume el proceso de desvanecimiento: como unas cajas chinas invertidas e intangibles, de lo inmaterial se pasa a lo inmaterial superlativo: "cuerpos sin fondo" (22) "almas sin espíritu" (22). Es preciso recordar aquí el verso de Rubén "el mínimo y dulce Francisco de Asís": la *i* aliterativa de este verso adelgaza y espiritualiza ese afán de espiritualidad del santo que, a fuerza de ser ingrávido y todo alma, se convierte en el discurso fónico en el fonema más leve: la *i*. Así pues, el autor Molina, al despojar al alma, ente inmaterial, de su esencia, el espíritu, superlativo de lo inmaterial, produce un hueco, un vacío: el falso ha dejado de ser.

No obstante, todavía es algo. Y, para evitarle ese algo, también se destruye, se desustancializa el lenguaje. El falso, sin materia corpórea ni temporal, todavía es materia lingüística. El verso 12 se encarga de borrar definitivamente todo rastro de falsedad. San Juan y Blas de Otero ejemplifican dos casos de *s* onomatopéyica: "el silbo de los aires amorosos", "si he segado las sombras en silencio". El viento y la guadaña se plastifican en la reiteración de la *s*. Aquí la *s* no sólo es aliterativa y onomatopéyica sino funcionalidad y conclusión de una cadena de desintegraciones: *desolados fantasmas sin sonido*. ¿Qué significa este verso? No son fantasmas silenciosos, sino *sin sonido*. Después de no ser tiempo ni materia, los falsos no son más que una *s* errante y fantasmal, una vibración sin eco, un murmullo solitario, una *s* sin fonemas vocálicos en los que apoyarse para subsistir.

6— Molina, al sentir el mundo hostilizado por la mentira (mundo que le interesa esencialmente, como demuestra el anaforismo de "Por vosotros"), se transustancia en un dios al revés, corrector de la creación que ha ido borrando los atributos temporales, materiales y lingüísticos hasta desintegrar la sustancia de la falsedad y desterrarla al exilio de ser nada, a "un espacio mortal de indiferencia, donde nadie recuerde vuestros nombres" (27-28).

Esta obsesiva vocación desintegradora queda patente si observamos que todos los atributos definitorio-disolventes en las estrofas 3ª y 6ª poseen la misma estructura:

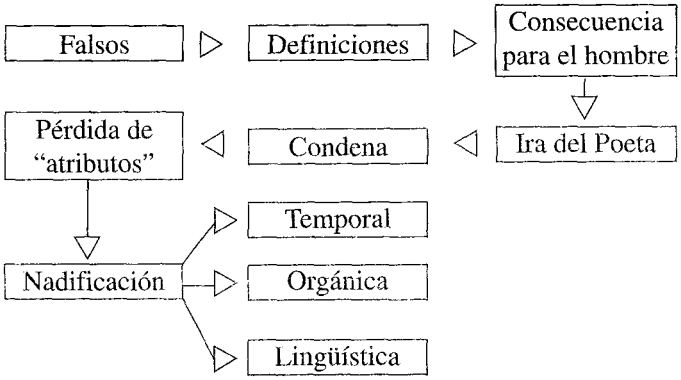
calidad nominal + PREPOSICIÓN + calidad nominal

que en el verso 12, por ser cima de la disolución, se ha reforzado con un adjetivo antepuesto que rige la aliteración onomatopéyica desintegradora:

desolados / fantasmas / sin / sonido

La voluntad de devastación es obvia al hallar que el elemento PREPOSICIÓN es siete veces *sin*, que aquí equivales a *Identidad no cumplida*. Es decir: los falsos, siendo, no llegan a ser (9-10-11-12); o siendo, dejan de ser (21-22-12). Queda manifiesto el expolio de la identidad del falso.

7— El proceso seguido, en esquema, es éste:



Si he empezado diciendo, ya tópicamente, que cada texto admite tantas lecturas como lectores, debo añadir ahora que esto ocurre porque el texto *está vivo* y concede a cada lector la vida que éste sabe arrancarle. Este esquema, donde aparecen los más significativos núcleos semánticos, cada uno engendrador del siguiente, es una especie de sicograma que a mí, como lector de mi lectura, me induce a pensar que el autor de este poema muestra una decidida vocación de solidaridad humana y que, por lo tanto, me permite concluir, temerariamente, que cuanto haya escrito debe girar *casi inevitablemente* alrededor del yo personal y del yo social. Por ello he titulado esta lectura *Una poética de M. Molina.* Quede para más adelante, o para otros, el corroborar o rectificar mi afirmación.

III. Tópico desautomatizado en Vicente Mojica

1.—

Dame el nombre, Señor, la voz precisa
con que Tú bautizaste cada cosa,
para poder llamar brisa a la brisa,
1ª al viento, viento, y a la rosa, rosa. 4

Préstale a mi palabra la ternura
que el primer día del mundo hubo en tu aliento,
sopló en la nada de la noche oscura
2ª e hizo brotar la vida en movimiento. 8

Dame la claridad, borra lo oscuro,
hazme el lenguaje sin sonidos vanos;
que nazca entre mis labios siempre puro
3ª para poder hablar con mis hermanos. 12

Que tenga la frescura de la fuente,
del manantial que corre hacia la vida,
y fecunde al pasar con su corriente
4ª trigos y rosas en la tierra herida. 16

Que suene como un canto, como un trino,
feliz anunciador de la alegría;
quiero que, llena de tu amor divino,
5ª un eco de tu voz sea la mía. 20

Existe una serie de temas o lugares comunes en la Literatura que, lejos de pertenecer a un autor, pertenecen a lo que podríamos calificar como *inconsciente literario colectivo*, porque no son sólo tópicos de la vida poética, sino de la vida del hombre que vive y escribe. Constituyen estos lugares comunes una especie de bienes mostrencos que, de pronto, un poeta arrebata a la comunidad literaria y se los apropia en un poema porque acaba de constatar la veracidad de lo que, antes de él, para él era sólo un tópico.

Tal ocurre, por ejemplo, con el tema de la "invocación a las musas". Ante la vida, el hombre se siente débil y pide ayuda a Dios. Ante la obra, el escritor se empequeñece y llama en su auxilio al dios poético, a las Musas, para que, como a un nuevo Sansón ante lo ciclópeo del esfuerzo, se le conceda la cabellera del poema. Homero, cegado ante la brillantez de los hexámetros que veía fluir en su conciencia, empieza la Ilíada con esa apelación que inaugura en Occidente el reconocimiento por parte del autor de su pequeñez ante la creación del texto:

"Canta, oh Musa, la cólera del pelida Aquiles..."

"Dícese que homero produjo a Virgilio; si es así, sin duda es su mejor obra", dice la paradoja de Voltaire. También Virgilio recoge la petición de auxilio en su obra y de Homero y Virgilio pasa a los épicos de nuestro Siglo de Oro. No es difícil encontrar ejemplos. He aquí uno de Fray Diego de Hojeda en La Cristíada, Canto I, octava 2ª:

"Musa divina, en su costado abierto
baña mi lengua y muévela en su nombre"

Aquí ya es, como en Mojica, a Dios a quien se invoca. Pero más cerca de nuestro poema está la copla cuarta de Manrique quien, recogiendo el tópico pagano en su asimilación cortesana (musa=dama inspiradora de amor y poema) y renegando de él al mismo tiempo, lo *cristianiza*:

"Dejo las invocaciones
de los famosos poetas

y amadores (...)
aquél sólo invoco yo (...)
que en este mundo viviendo
el mundo no conoció
su deidad.

Incluso en el lejano *Martín Fierro* encontramos esta llamada tanto en los primeros versos de la Primera Parte como en los de la Segunda.

2— Todos los textos reproducidos coinciden en el automatismo de la exhortación al ser superior capaz de alentar y capacitar al autor para que lleve a cabo su empresa.

Leamos ahora el poema de Mojica:

Dame el nombre, Señor, la voz precisa...

También, efectivamente, se reproduce el módulo de Homero y se reencarna el tópico. Sin embargo, algo ha cambiado. ¿Qué es? Excepto en Mojica, *la exhortación es un trámite*, un automatismo, un paso para llegar al poema; en Mojica, *la exhortación es el poema*; he aquí el hallazgo[1]. Una vez estudiado el texto, esta desautomatización se explica porque Mojica parece ser un hombre que antepone su Dios a su poesía y por lo tanto su poesía es un trámite, un camino, para llegar a Dios, no al revés como parece desprenderse de los restantes autores.

Sigamos el poema:

3— Si en el primer verso recoge la tradición, desde el segundo Mojica decide (siente) que esta tradición no le basta y su rebelión consiste precisamente en ahondar en lo superficial de aquélla, en detenerse y reivindicar el nombre de Dios, en *no nombrarlo en vano.*

... con que Tú bautizaste cada cosa...

Por ello no pide ayuda para escribir sobre algo ajeno a la petición, sino para intentar entender y restaurar al mismo objeto invocado (Dios) a través del entendimiento, aprehendimiento y restauración de las cosas creadas, sus criaturas:

1 El hallazgo está ya en Juan Ramón, cuyo libro *Eternidades* empieza: "¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas!". También aquí la exhortación es el poema y se convierte por ello en el precedente inmediato de Mojica. Sin embargo en JRJ hay más autoafirmación que una invocación exterior. Pretende, con cierto "huidobrismo", sustituir aquello mismo que invoca. La desautomatización se produce de tal manera que incluso desconecta el poema del ámbito tradicional en el que ha surgido para iniciar otros derroteros ("yo, el solo dios", escribe en otro lugar JRJ).

... para poder llamar brisa a la brisa...

Es decir: que precisamente *lo que no quiere es hacer literatura.* Mojica no desea domeñar el "rebelde, mezquino idioma" de Bécquer. Con Jorge Guillén, considera que "el mundo está bien hecho" desde su principio. Por eso quiere "la voz precisa" (verso 1), aquella "con que Tú bautizaste cada cosa" (2). No la retórica del hombre puesto a reescribir la creación. Pretende sólo "el nombre exacto de las cosas", pero no las de Juan Ramón. Hay una renuncia a convertirse en Adán de lo creado: en todo caso, el poeta sólo persigue ser un facsímil de Adán restaurador de lo primigenio para que los nombres del poeta sean los nombres de Dios, para que la Naturaleza sea nominalizada según la ley divina, sin entrometimientos ni alteraciones. Se renuncia a la taumaturgia del autor: como poeta quiere crear, pero quiere *crear la creacion divina.* De ahí la insistencia y la reduplicación del verso 4.

al viento, viento, y a la rosa, rosa.

De manera que en esta primera estrofa queda definida la esencialidad del Mojica autor de este poema. Y también aquí, como en Molina, el esquema de la comunicación nos es beneficioso para la interpretación.

EMISOR	RECEPTOR	MENSAJE
(invocante)	(invocado)	
	SEÑOR	voz precisa
ME (da) (=YO)	(TÚ)	(ELLO)

Así pues: frente a un yo invocante y mínimo se alza un TÚ todopoderoso invocado que puede auxiliar al poeta en la misión que se ha impuesto. Hasta aquí los elementos del tópico tradicional de la "invocación a las musas".

4— Ahora bien: ¿se pasa sobre ello? No. Este ser mínimo que invoca se detiene y desautomatiza el esquema del inconsciente literario colectivo. Convierte la "voz precisa" en tema de su invocación, transustancia el tópico en poema. Con lo que el ello del texto es casi un metapoema, casi un poema metalingüístico, casi un metalenguaje. Porque el texto es un *cómo desear la ayuda del todopoderoso,* un *cómo utilizar el lenguaje.* Y aquí los versos 3 y 4 producen su difracción significativa para significar también un deseo de estilo elemental, un confesado deseo de llamar pan al pan y al vino, vino.

Las cuatro estrofas siguientes constituyen una obstinación de los contenidos de ésta y un complemento y aclaración de lo ya preestablecido.

5— La negación a cualquier tipo de autorazgo se manifiesta en el anaforismo de la invocación:

dame (1)	(haz) que (11)
préstale (4)	(haz) que (13)
dame (9)	(haz) que (17)
hazme (10)	

La insistencia en la elementalidad del lenguaje se patentiza en los sintagmas

voz precisa (1)
dame la claridad (9)
borra lo oscuro (9)
lenguaje sin sonidos vanos (10)
siempre puro (11)
frescura de la fuente (13)
del manantial que corre (14)
como un canto (17)
como un trino (17)

Pero la causa interna de esta desautomatización quedaría incompleta si no indagásemos el porqué de esta elementalidad lingüística. Y el resultado de la indagación se manifiesta en la finalidad del emisor, que difracta a su receptor y lo aflora en el verso 12:

para poder hablar con mis hermanos.

6— Claro está: el poeta creyente pide a Dios que le otorgue el don de hablar de la creación a sus compañeros de vida, y la única forma de hablar de Dios es hablar *divinamente*, con el lenguaje de Dios, con aquel que Dios utilizó para crear y nombrar su creación. Y ahora sí puede añadirse otro verso al sicograma de Mojica:

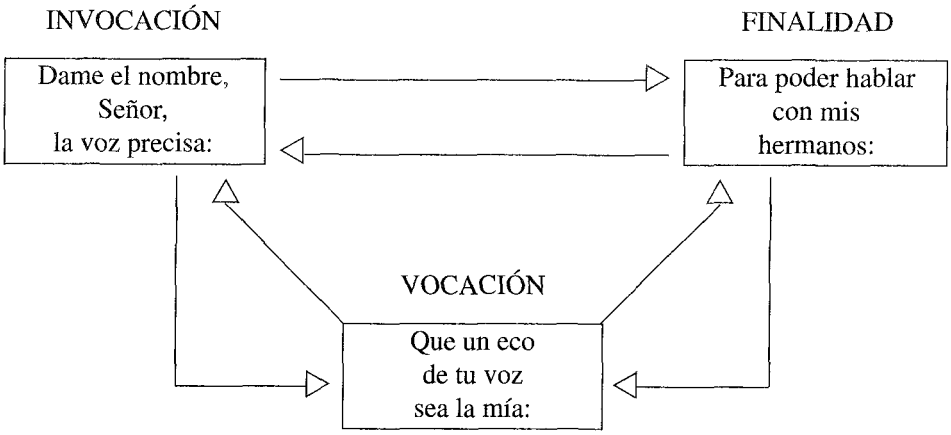
(quiero que...)
un eco de tu voz sea la mía. (20)

La única autoafirmación del autor es la afirmación de Dios, expresa en ese "quiero ser un eco". Mojica, en su ansia de llevar la creación de Dios a sus hermanos, se inviste de anonimia, como demuestran los couplings referentes a la invocación y al lenguaje arriba enumerados, y esta anonimia resulta ser la investidura de un deseo de mensajero, de evangelista de la buena nueva de la restauración del mundo elemental, del lenguaje elemental, de la paz del paraíso, de la "alegría" (18) de vivir un mundo redescubierto por el poeta, no recreado, redescubierto por la palabra sencilla de las cosas sencillas: la restauración del orden natural, de la materia orgánica primigenia de "cada cosa" (2) llena de "la ternura que hubo el primer día" (5-6).

7— Por lo tanto las cinco estrofas que componen el poema agrupan sus contenidos alrededor de tres núcleos condensados en tres versos. En la estructura profunda el poema es éste:

1 Dame el nombre, Señor, la voz precisa
12 para poder hablar con mis hermanos:
20 (que) un eco de tu voz sea la mía.

o lo que es igual:



Por tanto, el módulo mental de Mojica está integrado por tres elementos o funciones:

"quiero"
- a) Restaurar lo primario divino.
- b) Evangelizar esta Restauración.
- c) Elementalizar, purificar el lenguaje.

El poeta es al mismo tiempo eco de Dios y emisario hacia sus hermanos a través de un lenguaje simplificado y divino, sin que haya posibilidad de averiguar qué núcleo actuó primariamente en la mente del hombre puesto a escribir, apreciación demostrable cuando, puestos a especular, el orden de los versos factores no altera el producto poético:

Considerando cada uno de los versos anteriores como semantemas del poema y combinándolos en sus diversas posibilidades sin olvidar la posición de los dos puntos, resulta:

1-2:3	2-1:3
1:2-3	3-2:1
1:3-2	3:2-1
2-3:1	3:1-2

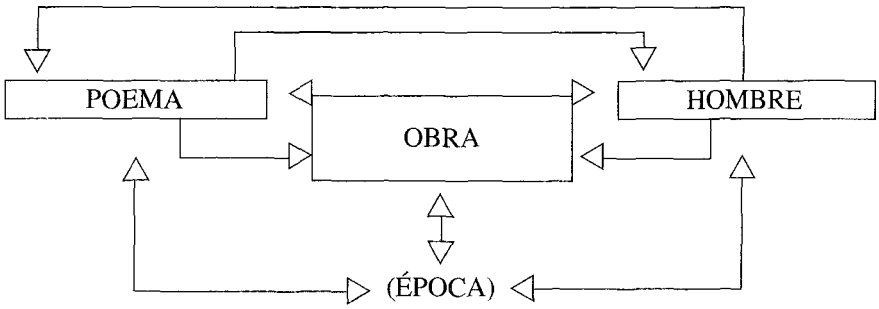
Casi al azar, escojo tres de las posibilidades:

X	Dame el nombre, Señor, la voz precisa para poder hablar con mis hermanos: (que) un eco de tu voz sea la mía.	(1-2:3)
Y	Para poder hablar con mis hermanos dame el nombre, Señor, la voz precisa: (que) un eco de tu voz sea la mía.	(2-1:3)
Z	(que) Un eco de tu voz sea la mía para poder hablar con mis hermanos: dame el nombre, Señor, la voz precisa.	(3-2:1)

Imposible averiguar cuáles fueron los versos premisas y cuál el verso conclusión. Según escojamos el *poema* X, Y o Z, prevalecerá una función sobre la otra. No hay duda de que el texto de Mojica sigue un orden inevitable. Pero lo importante es que *el Mojica que fue la estructura profunda de su texto* se entrega en un todo indivisible, como una hostia que se ofrece por añadidura.

Sea como fuere, mi lectura me dice que algo que *tal vez* empezó como un tópico se transustancia en un brevísimo evangelio. Este poema es una profesión de fe, una poética, como en Molina, interior, íntima, casi mística. Mojica, quizá partiendo de Juan Ramón, pero renegando de la autosuficiencia de éste, rechaza toda nominalización personal, toda creación que no sea la divina, huye de poner nombres a las cosas y busca un ascetismo lingüístico, una voz pura y elemental, sin preciosismos, sin literaturas: la voz primigenia, la voz del Creador: Mojica es "en el buen sentido de la palabra, bueno": un creyente que confía en lo creado y sólo pretende reafirmar la Creación: se siente investido de una vocación de evangelista frente a la investidura divina que creo leer en el texto de Juan Ramón Jiménez.

IV. He pretendido rehuir lo pintoresco de ir del autor o de su obra total al poema. Prefiero llegar desde el poema al autor y tal vez a su Obra. Creo que un poema es un coágulo de la identidad del poeta y en él están latentes todas sus creaciones. Ver el poema a través de toda la Obra es un ejercicio válido si no se olvida que un poema es algo autónomo además de un eslabón en la cadena de la Obra completa. Obra completa que a veces impide ver los árboles que son los poemas, *amputados, mutilados o corregidos por la visión estructurada y lógica* del conjunto. Tan absurdo me parece el generalizar desde un poema como el sintetizar desde la Obra. En realidad, para conseguir un acercamiento al fenómeno humano-literario creo que es preciso tener siempre presente la interdependencia de estos tres elementos:



El resultado de cualquiera de estos elementos sería falso o incompleto sin el concurso de los otros. El poema nos lleva a la Obra y al hombre. La Obra nos conduce al poema y al hombre. El hombre nos interesa porque antes que poetas somos hombres. Un hombre es una sucesión de vivencias, una de las cuales puede ser un poema, sin el cual el hombre seguiría una trayectoria, tal vez, distinta. El hombre crea el poema. Pero el poema determina al hombre.

Que Molina o Mojica, antes y después de los textos arriba interpretados, parcialmente, sean otra cosa, hayan llegado o seguido desde o hacia caminos distintos, no invalida mi lectura. Lo importante es que Molina y Mojica fueron cada uno su poema aunque al buscar unas coordenadas y estructuras al antes y al después de sus Obras se recluten sólo de estos textos aquellos significados o rasgos que ayuden a la organización lógica de su Poesía. En este caso, la Poesía corresponde al Poeta; el Poema, al Hombre. También Poeta y Hombre son inseparables.

Sólo unas breves relaciones entre los hombres que *fueron* Molina y Mojica cuando *fueron* poetas de estos poemas:

1ª) Ambos muestran una vocación de correctores del mundo. Uno intenta preservarlo de la mentira. El otro, presevarlo de un presunto caos coetáneo que hay que deducir del sintagma "tierra herida" (16). Molina derroca de un trono, elimina la *falsedad*. Mojica restaura un reino, el de Dios, añade la *verdad*. Los dos desean purificar el mundo.

2ª) Ambos escriben por amor al hombre. Uno, como Dante, pone en el infierno a los enemigos del hombre, los condena al tormento del olvido. El otro, como el primer Jorge Guillén, intenta ubicar al hombre en el paraíso de la creación.

3ª) El primero ve al hombre diario, concreto, como un *tú* cotidiano; y este acercamiento le hace conocer sus defectos y censurarlos con una palabra abrupta. El segundo mira al hombre como una abstracción, como un él casi lejano; y ese alejamiento endulza la realidad humana y difumina sus errores: la palabra es una enuencia de la bondad del autor. Molina sabe de la crueldad del hombre y no duda en ponerlo ante el espejo duro de su poema y decirle: mírate, mejórate. Mojica, un tanto vallejianamente, siente

que el hombre ya ha sufrido bastante, le acaricia la frente y escribe un poema que es una etopeya de amor-bondad. La sátira o la piedad: dos medios justificados por lo empecinado del fin.

4ª) Tanto en uno como en otro hay un desbordamiento del yo: el interés por el hombre les lleva a sentir sólo como hombres, olvidando que están escribiendo como poetas: así aparece esa difracción del receptor, extratextual: falsos y lectores, en Molina; Dios y lectores, en Mojica. Al predominar el yo-hombre frente al yo-poeta, Molina y Mojica se alejan de sus poemas y se produce esa huida de la literaturización. Paradójicamente, esto explica, tal vez, la inconsistencia de dos versos, heptasilábicamente completos para el yo-hombre pero incompletos para el yo-poeta: Insertos en una mecánica literaria tradicional, ambos han utilizado el endecasílabo como base de su escritura. Una vez que el hombre ha dicho su mensaje, el poeta lo ha leído y ha añadido dos sintagmas ("humo en polvo", en Molina; "como un trino", en Mojica) de igual extensión silábica que completan el cómputo del endecasílabo blanco (en Molina) y el cómputo y la rima del serventesio (en Mojica). Quizá, encabalgándose este último sintagma no fuera tan patente lo que digo. En cualquier caso, con ello ambos autores muestran un nuevo rasgo común: la dificultad en deslindar los oficios de poeta y versificador, dificultad ésta que es una constante en la Historia de la Poesía.

LA DESOLACIÓN ANTICIPADA DE F. BRINES

Francisco Brines es un poeta de la desolación. Siente la vida como si ya hubiese pasado o, mejor, como si la hubiera ya perdido. Claro está que con ese pre-sentimiento sólo la memoria puede devolver parte de lo que fue o debió ser, sólo el recuerdo se constituye en vida. Destinado a recordar, "no repite/ los hechos como fueron, ...los piensa más felices" ("Está en penumbra el cuarto..." *Las brasas*). No obstante esa inclinación a embellecer la existencia mediante la rememoración, "es doloroso ver que, aun con engaño,/ hay un mismo final de desaliento" (ídem). Con tales premisas, un poeta no puede ser más que elegíaco : "De cuanto fue ventura, de aquel sitio de dicha/ saqueo avaramente/ siempre una misma imagen" ("Aquel verano". *Insistencias en Luzbel*).

Incapaz de mirar lo que no sea semilla de la muerte, son frecuentes las expresiones fatalistas: "en el presente / no vive la esperanza" ("Está en penumbra..."); "Hoy lo que ven mis ojos / es el profundo cambio de la vida en la muerte" ("Otoño inglés". *Palabras a la oscuridad*). Incluso la constatación de la obviedad muestra el catastrofismo: "todo muere / sobre este mundo vivo" ("Días finales". *Insistencias...*).

La desolación cohabita en Brines y aparece incluso en instantes expresivos de apariencia exclusivamente retórica : "en el campo / hay demasiada noche", "las estrellas / en el cielo vacío" ("La nueva estación". *Insistencias...*). Esa noche excesiva y ese "cielo vacío" son hojas que caen desde la concepción de que el hombre es nada, sólo "un bulto de sombra" ("Está en penumbra el cuarto..."), nada más que "el hueco profundo de una sombra" ("Mere Road". *Palabras...*). Ni siquiera, al acercarse a la juventud —la de los otros— puede ver la vida en ella: contempla su futura vejez, como la presintió o premeditó en sí mismo siendo joven.

Hay en Brines una compulsión que parece llevarle a negarse el bienestar y la serenidad: vivió su propia juventud "presintiendo los días venturosos de vejez". Pero ésta, como aquélla, es también una mentira, "el último engaño", "la abolición del entusiasmo" ("Días finales". *Insistencias...*), "un árbol sin hojas" (La despedida". *El otoño*

de las rosas). Es obsesiva su concepción de la vida como engaño —autoengaño— y sueño imposible : "Perdura la experiencia, como un cuarto cerrado de la infancia / ...Hoy vivo esta carencia, / y apuro del engaño algún rescate/ que me permita aún mirar el mundo" ("Aquel verano...". *Insistencias...*); "Hoy parece un engaño que fuésemos felices / al modo inmerecido de los dioses" ("Los veranos". *El otoño...*).

Tal funebridad de la existencia humana alcanza a la naturaleza: y así, por ejemplo, el otoño parece ensayar muertes incluso para renacerse, a través del invierno, en primavera, como el árbol modernista y machadiano renacido de su podredumbre en el poema "Otoño inglés". De este modo, la vida es un presagio de la muerte, y la escritura un patetismo de la belleza, consistente en amar la vida que se escapa: "mi corazón, más pobre ahora que nunca, / pues más ama la vida". La huella de la poesía fúnebre de Quevedo se constata incluso en un verso de "Mere Road", en el que se esconde un endecasílabo palimpséstico de éste: "Cavan en mi vivir mi monumento", dice Quevedo; y Brines : "un día y otro día *cavan en mi memoria este recuerdo*". En cuanto al amor, siempre fuente de la esperanza, tampoco es suficiente para olvidar la cripta solitaria: "desnudaré mi cuerpo, y en las sombras, / he de yacer con el estéril tiempo" ("¿Con quién haré el amor?". *Aún no*).

Contra la muerte sólo cabe oponer la inmortalidad. Y en medio del abatimiento, la soberbia del humillado por la realidad reclama aquélla para el hombre: porque ya que "no hay merecimiento en el nacer", tampoco "nada justifica nuestra muerte" ("Alocución pagana". *Aún no*). Pero también puede oponerse la insensibilidad o el estoicismo, que encuentran una afirmación categórica y lacónica, como una verdad experiencial anticipada a quienes empiezan a vivir: "ningún hombre es feliz" ("La perversión". *Insistencias...*). Un viaje es la vida hacia la muerte, y "La última costa" parece, por eso, un viaje con Caronte.

Se diría que Brines ha ejercido de nostálgico, que yace y ha yacido en una nostalgia prospectiva y retrospectiva, negándose la vida y recuperándola en el verso, como Gil-Albert, con quien guarda tanto apareamiento: "Regresa, con la tarde, aquel futuro / de una vida que habría de venir / ...Valió más el momento de esa tarde / que el pasado venido. / El poema regresa hasta el calor / de una tarde arañada, se cobija / en una soledad no amada y dura, / en una tierra extraña palpa vida" ("Las campanas de St. Peter". *El otoño de las rosas*).

Toda la poética de Brines se halla anticipada en el poema "Está en penumbra el cuarto", de su primer libro (*Las brasas*): en él un hombre solitario y contemplativo rememora desde su habitación la vida que no tuvo y se sabe cadáver en el tiempo. De nuevo Quevedo ("si mis párpados, Lisi, labios fueran") susurrándole a Bécquer ("el alma que hablar puede con los ojos / también puede besar con la mirada") determina su verso: "sabe / que una mirada allí es como un beso". Y Machado presta su caróntica nave ("Y cuando llegue el día del último viaje / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar...") para que pueda despedirse de una existencia gris: "un día partirá del viejo pueblo / y en un extraño buque, sin pesar, / navegará".

Brines siente la vida como si ya hubiese pasado o, mejor, como si la hubiera ya perdido, he escrito al empezar. Al fin, lo que Manrique ya escribiese: "Pues si vemos lo presente / cómo en un punto se es ido / y acabado, / si juzgamos sabiamente / daremos lo no venido / por pasado".

CARLOS SAHAGÚN: LA TRANSGRESIÓN DE UNA CONTUMACIA

1.— Todo autor es el principio de un libro que nunca llega a terminar porque se agota su vida o se agota el manuscrito donde lee sin descifrar definitivamente: su cerebro. A veces la lectura interior se vuelve tornadiza y el autor copia en su libro nuevos desciframientos de su introspección. Ocurre así que la obra de ciertos escritores (probablemente, todos) no es más que un proceso palimpséstico y guadiánico, reescritura continua del tema coagulado como un petrificado pulpo alrededor del cráneo. Y no es extraño encontrar entonces frases como la de Goethe: "Todas mis obras son fragmentos de una gran confesión". Desde esta perspectiva, todo autor es un libro que nunca llegará a escribir.

Desde el punto de vista creativo, la fidelidad inevitable a un mismo tema podría calificarse de contumacia. Pero la contumacia deja de serlo si lo que se pretende con su apariencia es la búsqueda de una eficacia interpretativa y comunicablemente más exhaustiva. Este es, por ejemplo, el caso, a mi juicio, de Carlos Sahagún, cuya labor poética, monocorde a lo largo de 20 años, puede resumirse con un verso de Rilke: "Un poeta es su infancia".

Ahora bien: un tema poético no es una línea lanzada en la pureza de su rectilineidad a lo largo de las páginas; es más bien una línea desorientada que antes de llegar a su meta va engrosando su trazado con la acumulación de los materiales que encuentra en sus vadeamientos, meandros, cimas y precipicios. Y, así, la sincronía de un principio va extendiendo sus miembros hasta convertirse en el paisaje de una diacronía cuyo geográfico y cerebral trayecto es la metáfora de un desguazamiento mental, un descuartizamiento vital, cuyos miembros repartidos a lo largo del viaje es preciso recoger, semantizar, dilucidar.

2.— Ya he dicho que el leitmotiv de la poesía de Sahagún es la infancia, una infancia que atenaza su vida y su escritura zarandeándolo con su espejismo de realidad y vérti-

go, con su ansia de recuperación y de inexorable irrecuperabilidad, una infancia desgraciada y mitologizada, coágulo que desea extirpar a veces y a veces "enfermedad que crece si es curada". Infancia escapulario y a veces ígneo hierro, cilicio y salvación, mesianismo y fracaso, asunción y derrota. Infancia engendradora de toda su ideología existencialista y testimonial.

El mismo Sahagún, en un texto en prosa, "Visión en Almería", de *Estar contigo*, confesará el origen de su tragedia: "La nueva situación nos había llevado a Almería (...) Y estábamos en la ciudad (...) Allí veo solamente en la escalera oscura una mujer cansada que regresa y un niño que sale a su encuentro. Un niño heroico e indefenso, ante cuyos ojos pasa la vida en toda su dureza. ¿Soy yo ese niño que ha conocido tan pronto la soledad y su daño? Por encima del tiempo veo su imagen indómita y frágil, que se pierde en la noche del recuerdo, y reaparece clamando justicia, y alza los brazos hacia todos. Sé que a pesar de las derrotas él perdura y nos vence, superviviente de todos los naufragios. Y sé que el hombre que vivió de niño en Almería nunca podrá olvidar esa presencia oscura del sufrimiento, la primera experiencia de su vida".

Infancia acribillada por la "depuración" y las ruinas de la posguerra. Y he aquí a ese niño en *soledad y clamando justicia*. Soledad que una y otra vez se propondrá trasmutar en solidaridad para establecer la justicia: esta es, en breve condensación, la consigna de su poética.

Pero esta infancia dolorida y solitaria no es patrimonio de Sahagún. Basta leer algunos poemas de poetas coetáneos o de su promoción para encontrar idénticos o parecidos sentimientos: "Toma de conciencia", de Valverde; "Mañana, me decían" o "Hasta que el tiempo fue reconstruido", de Caballero Bonald; "Patria, cuyo nombre no sé", "Tiempo de guerra", "La llamada", "Himno", "El autor en su treinta aniversario", de Valente; "Autobiografía" o "Yo invoco", de J.A. Goytisolo; "Todos ustedes parecen felices" o "El campo de batalla", de Ángel Crespo; "Pinar amanecido" o "Como si nunca...", de Claudio Rodríguez; "Infancia y confesiones" o "Desde esta habitación", de Cabañero... E incluso de solidarios francotiradores como Miguel Labordeta en su poema "1936", por ejemplo. Un rasgo distingue a Carlos Sahagún de los demás: la ya anotada constancia y fidelidad al tema, lo monolítico y arqueológico del mismo a través de toda su obra, la conversión del mismo en su primer y último oficio.

Y así, la radiografía poética de Sahagún es la de un hombre al estribo de sí mismo espoleándose jinete y caballo desbocados por el paisaje del tiempo, oteando y persiguiendo al mismo ser que persigue y otea. De ahí sus continuos avances y retrocesos, detenciones y desbocamientos nuevos que la voluntad vigila. Olvidando tal vez que el tiempo es caleidoscópico y que el poema es un catalejo que deforma el horizonte del pasado. A grupa de un poema la memoria miente sin saber qué se le pregunta. La frase de Unamuno "En la lírica no se miente nunca, aunque uno se proponga mentir", no es absolutamente cierta. El poema reconstruye, no edifica el pasado. Y tal vez porque Sahagún sabe esto es por lo que una y otra vez regresa a sus orígenes repitiéndose constantemente versos como estribillos en los ojos: "Busco las cosas ciertas". Y la motivación de esa búsqueda reiterada es la de que también libro tras libro ha intuido que

... no hubo sino un fraude
naciente, una fábula triste
que un día empezaron a contarnos
en la niñez, entre violines.
("Final de fábula". *Primer y último oficio*)

3.— *Profecías del agua* se abre con un poema jubiloso, presentador de un mundo eglógico, paradisíaco, edénico, alusivo a lo primigenio de la vida:

En el principio, el agua
abrió todas las puertas, echó las campanas al vuelo,
subió a las torres de la paz...

El poeta se siente un adán visionario de un nuevo paraíso sobre la tierra y en su visión se acumulan los elementos de la naturaleza ofreciéndose al hombre, a la mujer, al niño. Pero, de pronto, un paréntesis abre un hueco y un bisturí suave sacude su memoria haciendo tambalear su esplendoroso trance:

(Aquí quisiera hablar, abrir un libro
de aquel poeta puro que cantaba:
"el mundo está bien hecho, el mundo está
bien hecho, el mundo
está bien hecho". —aquí, en este instante solo)

Esta memoria atávica y primigenia ha sido desplazada por su memoria actual, su presente, y el verso de Jorge Guillén se va repitiendo, encabalgándose cada vez más y achicando también cada vez más el mundo tal como debió y debiera ser. El poema sufre una decapitación ("—aquí, en este instante solo—") porque la materia inaprehensible del tiempo hace acto de presencia y espanta de un zarpazo las visiones del poeta para colocarlo en el centro de la realidad:

Aquello era la vida,
era la vida y empujaba,
pero,
cuando entraron los lobos, después, despacio, devorando,
el agua se hizo amiga de la sangre,
y en cascadas de sangre cayó, como una herida,
cayó sobre los hombres
desde el pecho de Dios, azul, eterno.

Esos lobos que fueron tigres hernandianos desbocan su jauría y convierten al hombre en lobo contra el hombre y el edén deseado en un campo de batalla, en una alusión a la guerra civil, cuyos fusiles, aunque el poeta no vivió la contienda, le alcanzarán,

como balas perdidas, en el centro del pecho de su infancia abriéndole una herida imposible de cauterizar porque se ha impuesto la tarea de conducir a sus hermanos hacia un nuevo edén, hacia un jardín de paz, quizá porque están demasiado próximas, a muy pocas páginas, las palabras de san Francisco de Asís que ha colocado como frontispicio de su tarea-libro: "Alabado seas, Señor, por la hermana agua, tan útil, tan humilde, tan preciosa, tan casta".

Y esa hermana agua, esa metáfora de bautismo, paz y solidaridad, se la cuelga al pecho como una redención que marcará su vida desde su adolescencia. En este afán mesiánico, en esta confianza en el agua salvadora, el poeta entrará en un proceso de transformaciones que le conducirá desde esa esperanza redentora, sorteando alegría y ruinas, hasta la desesperación del imposible empeño. Y desde el principio, desde el primer poema, Sahagún trenza el mundo en el que se va a desenvolver:

a) el mundo de la infancia
b) la existencia como un universo jubiloso
c) la guerra civil como devastadora de ese universo
d) la infancia como un espacio en donde cabe la falsedad impuesta
e) la rebelión contra esa deformación de la historia
f) la asunción del poeta como restaurador de la armonía del universo: el poeta, investido de agua vivificatoria, intenta convertirse en el moisés de la justicia prometida.

(Si hago hincapié en este aspecto de ingenuidad mesiánica es porque considero que el derrumbamiento de esa inocencia pretenciosa es la causa traumática y leitmotívica del hombre y el poeta Carlos Sahagún).

Y *Profecías del agua* es una sucesión de poemas en los que se entremezclan estos elementos, se metamorfosean cada vez más trágicamente, enhebran otros nuevos. El poeta fluctuará entre el dolor y la esperanza según su conciencia, todavía adolescente, aflore unos u otros sentimientos. Sahagún confesará después que "*Profecías* lo escribí rápidamente, sólo en dos meses, y se resiente de esa precipitación, así como de cierta ingenuidad expresiva". No obstante, el tema principal avanza con seguridad progresiva hacia su desenlace. Incluso la mayoría de los títulos de los poemas forman un itinerario semántico acorde con el sentido del poemario. Sahagún, como un profeta de agua, se convierte en río caudaloso arrastrador de todas las vidas hacia otro jardín en donde el agua cultive la existencia justiciera. Sin embargo, el río se engrosará también de ruinas, de afluentes manriqueños que caminan inevitablemente a la impotencia, a la imposibilidad del restablecimiento de la redención: el agua-río-vida, como en unas mal prestidigitadas bodas de caná, se transustanciará en mar-sangre. He aquí algunos títulos: "Manantial", "Río", "Agua subterránea", "Otra vez río", "Llegada al mar", "Las nubes", "Lluvia en la noche", "Montaña nevada", "Sed".

Y con esta hecatombe, se sumerge en su espíritu tratando de desentrañar el mundo al que ha nacido:

Le llamaron posguerra a este trozo de río,
a este bancal de muertos, a la ciudad aquella
doblada como un árbol viejo, clavado siempre
en la tierra lo mismo que una cruz.
...
Yo soy un río y llevo marcado a fuego el tiempo
del dolor bombardeado.

("Río")

¿Pero bastará con huir de ese "jardín quemado" del que algún flamígero destino ha desterrado al hombre? Y por primera vez ese lugar abstracto, la tierra prometida, cobra un nombre concreto y el deseo inocente y utópico adquiere la dimensión de compromiso humano: ya no es que se pretenda taborizar el cosmos, sino, simple y difícilmente, rehumanizar la patria:

Ay, decid, decidme
que áun tenéis fe, que aún no nos han quitado
la fe, que como el niño que se pierde
pero ha dejado piedras prodigiosas
en el camino, iréis hasta la casa
de la verdad común, y una vez dentro,
decid que brindaremos todos juntos,
todos puros, todos alegres, como
si se abrieran de pronto las puertas de la patria.

("Agua subterránea")

Pero mientras avanza el río "cada vez más humano" engrosándose con el caudal de los demás, es Machado quien le recuerda que "donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera". Y ahí está el precipicio devorando su tarea de conductor de hombres. El mar-muerte como destrucción del río-vida, la aceptación dolorosa de que él es sólo un hombre ("inmortal, inmortal", grita en un verso) también perecedero:

Tu destino era hermoso como un cielo sin nubes,
tu destino era alegre. Pero se vino abajo.
...
Tienes el mar delante
y una tarde cualquiera te hundirás en sus brazos.

("Llegada al mar")

Ante esta derrota, el poeta vuelve los ojos hacia aquellos seres que pueden servirle de báculo. Y recuerda a Miguel Hernández, otro poeta-hombre que se había impuesto llevar la paz al mundo de la patria y ésta se lo impidió porque, recogiendo el verso de Quevedo, "diéronle muerte y cárcel las Españas":

Hoy más que nunca es barro nuestro nombre,
arcilla fiel que nos sujeta a un muro
de soledad. Volar... pero ¿Quién vuela?
...
¿Qué alegría
nos han quitado a los vencidos?
...
El espacio se llena de alambradas.
("El preso")

A través del poema "A la memoria del Miguel Hernández", Sahagún percibe que ningún destino oscuro causó tal cataclismo: fue la guerra, la patria dividida. Y en esta soledad, en esta regresión, en medio de su miedo nombra a Dios y, vallejianamente, lo hace hermano de sufrimiento. Pero antes busca refugio todavía en la tierra: la mujer. En un intento de salvación del naufragio vital, se refugia en la amada, que es "toda de agua navegable" para lavar con ella la pena de su frustración. Y con ecos garcilasianos y blasoterianos empieza este anticipo de su segundo libro, con las invocaciones y las reiteraciones de "dame la mano" en demanda de auxilio, primer paso hacia el tú poético y vital del que, ahora, está necesitado:

Y vienes y te quedas
blanca, casi de mármol,
como un escalón puro
para subir a Dios.
...
No sé qué hacer, cómo decirte
que llevo en la mirada reflejado tu pecho.
...
Quisiera haberte visto entonces, cuando
las calles bombardeadas, sube
conmigo al monte de la pena.
("Cuerpo desnudo")

En realidad, la mujer es una metáfora de Dios. Y Dios le falla y en su descreimiento, semejante a un Caín desconocedor de su culpa, se siente abandonado y huye. Huye; ¿pero hacia dónde?:

Vamos, vámonos ya de prisa, vamos
—nubes, hombres—
que Dios no quiere nada con nosotros.
...
Vámonos ya de prisa (¿dónde, dónde?)
("Nubes")

Solo, bajo el peso de una incomprensible maldición, pregunta, como Quevedo preguntó "Ah de la vida", y nadie le responde. Y en uno de sus giros de adolescente vuelve a creer en ese Dios que no habla, porque llueve en la noche y espera del agua de la lluvia una esperanza que no llega:

> Y alzo los ojos para hablarle,
> y la lluvia, entonces, me da en los ojos, y
> Dios no está aquí, pero está aquí. Y avanzo.
> ("Lluvia en la noche")

"Constelaciones y regresos", que él mismo escribirá en un verso cortado por Neruda, al espacio divino y femenino en busca de respuesta y salvación. Pero las voces y los tactos callan. Y se dirige en último peldaño para topar a la esperanza a ese otro hombre que se alzó hasta Dios o a ese Dios que descendió hasta el hombre. Y el Dios-hombre también fracasa, y fracasó, como él en su redentorismo, permaneciendo clavado en su derrota, inmóvil, impotente. No es capaz de hacer caer el agua:

> Pasó una nube negra y vino otra
> más negra aún, y no llovieron.
> Malos eran los tiempos para la cosecha,
> mala intención llevaba el aire, andaba
> por mal camino la esperanza, olía
> alrededor a muerte, a muerte, a muerte.
> Pensamos que llegaba la redención.
> ("Poema del Gólgota")

Y no. El agua se resiste a caer. El hombre-Dios ha sido invocado ahora como un sufridor más. La sangre y el agua unidas en el costado sólo producen la "sed" del poema siguiente:

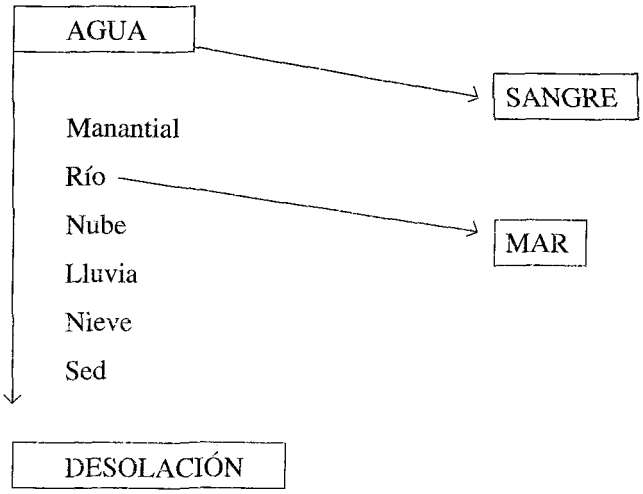
> Y cuando el hombre había cocido
> su propio barro natural, y cuando
> su corazón era un jarrón sin nada,
> vino la sed, subió a sus hombros
> y le llenó la frente de hojas secas.
> ...
> Y el hombre, un día,
> como un barbecho abierto prolongó su tristeza,
> y anduvo, anduvo, anduvo, con el sol y el sudor en la frente,
> y se ató al cuello la esperanza, como una rueda de molino,
> y encaminó sus pasos, de madrugada, al mar.
> ("La sed")

Trágico desenlace que convierte al poeta en rondador del suicidio. El hálito de vida se ha transformado en hálito suicida. El libro se cierra con un "Soneto final" condensatorio: El poeta, nacido con vocación de redentor (cuarteto 1°), siente su frustración al ver que el profesionalizado redentor —M. Hernández— o el Redentor Profesional —Dios Cristo— (cuarteto 2°) no posibilitan la alegría, la paz. El destino del hombre, uno y colectivo, parece ser la caída, el deseo insatisfecho, la potencia sin acto:

> Por todos tus pecados capitales
> la tarde, entre gastados resplandores,
> caerá, como caes tú. Como has caído.

El camino hacia la destrucción o desesperación ha sido una pasión hacia el calvario. Porque parecen evidentes los deseos sahagunianos de solidaridad, aún imprecisa en relación a como aparecerán más tarde, su adanismo, mesianismo y crucifixión a través de un relato paralelo a lo evangélico.

Este ha sido el trayecto poemático



Aunque con varios años de distancia, estas palabras de Sahagún, referidas también a su segundo libro, exponen claramente cuál fue el punto de partida, al menos emotivo si no reflexivo, de su lírica: "Quiero pensar que mi poesía ha sido una poesía negativa y desorientada. Creo sin embargo que el hecho de habernos manifestado como hombres tristemente abandonados, huérfanos incluso de nosotros mismos, constituye de por sí una denuncia social y, como tal, posee un valor de testimonio".

4.— Después del todavía neblinoso y soñador *Profecías del agua* (Basta leer el poema de Cabañero "Amigo Carlos" para tener un testimonio coetáneo del Sahagún visionario de paraísos), Carlos Sahagún publica *Como si hubiera muerto un niño*, que supone una profundización de los temas anteriores. Ahora el poeta se encuentra más dueño de sí, más diestro en su escritura, y tiene un interlocutor más concreto: la amada. El libro, en buena parte, es una carta dividida en fragmentos o poemas en los que el propósito es contar "toda la verdad" a esa mujer-muchacha estudiante (y contársela a sí mismo y al lector). Y todos los poemas amorosos indican que aquel buscador de auxilios ha encontrado una terapia adecuada: la mujer panacea. Y desde el primer momento, envuelto en un éxtasis, llevado por el viento del milagro, la ve "ordenando los pájaros en la orfandad del aire". Y este empujón amórico es suficiente para que todo se desvanezca: el caos, la tragedia, el sufrimiento. Hermosa resurrección a la vida: la heridas del niño han desaparecido; los campos son "vencidos", pero también "libres"; incluso el mar pierde sus connotaciones de gigantesco devorador de vidas: la transmutación de la naturaleza viene ejemplarizada con un solo elemento: las juanramonianas, modernistas y literarias hojas del árbol no sólo parecen doradas sino que son "de oro de verdad":

> Era el otoño y la hoja de aquel árbol,
> que era de oro de verdad, temblaba.
> ("Renuncio a morir")

A pesar de las incrustaciones de la infancia, los poemas avanzan jubilosos y llenos de pasión. La amada es una metáfora de Dios, ya lo dije, que ahora ha sustituido al Dios del que procede:

> Fuego,
> la mañana hace fuego y nos golpea
> los corazones.
> ...
> Dame
> la mano.

El tú nexo con el mundo. Son constantes las alusiones bíblicas en Sahagún, o los paralelismos. Y también la mujer es salpicada por ese inconsciente evangélico:

> Sin creer en Dios no puedo
> decir tu nombre. Sé que
> tal vez tú no tienes
> nombre, que tal vez yo
> no he creído en Dios nunca.
> ...

Pero te amo. Pienso
que todo el aire es mucho
para mí, que los dos,
vivos sobre la tierra,
estamos creando el mundo
cada día.

("Sobre la tierra")

Eso es. El flamigerio del adán que encuentra a una eva salvadora y no causante del exilio. Y así recorre los lugares de la infancia sin que ésta le hiera. Allá van los amantes bebiéndose la naturaleza, como en el soneto "Rosa de fuego" de Machado, a través de una felicidad panteísta que fluye y se arroja como un maná de sol sobre los corazones. Y aunque se sienten faltos de pasado, huérfanos de niñez, todavía el poeta no se deja herir:

Sé que no es tarde y aunque la noche sigue en pie,
no hay miedo, ya no estamos solos, ya se nos fue
toda aquella tristeza. No la reconocemos.
He de llegar contigo a la alegría.
Dame la mano, empuja mi corazón.

("Palabras junto a un lago")

En esta empresa amorosa, en esta unión, no solamente se citan ellos. El corazón es demasiado grande. Ahora él ya no es sólo él y ella no es solamente ella. Son el símbolo de la solidaridad universal. Sahagún no puede olvidar su vocación: los amantes, investidos de toda la humanidad, se lavan en el agua sus heridas y buscan la verdad dentro del río, con toda la carga emocional que arrastra esta palabra:

Se le acerca el vivir al río
porque me acerco a sus orillas
y no voy solo, porque tú
me estas haciendo compañía.
Hundes tus manos en el agua
y entre tus manos van las mías.
En nuestras manos van las manos
de todos los que amaron: vidas
con fuego, almas con fuego, pechos
como las rosas encendidas.

("Atardecer en el río")

En tan sublime instante, la plétora del amor estalla en el extremo de su felicidad, al fondo de la pasión y ésta revienta con un eufemismo que no puede ser más explícito:

Es el amor. Te abrazaría
paganamente. Es el amor.
Las rosas están encendidas.
("Atardecer en el río")

Con qué sencillez sabia el poeta expresa la algidez de su deseo y el sometimiento a la moral de su juventud. "Te abrazaría / paganamente. Es el amor. / La rosas están encendidas". Hasta el lector siente deseo de empujar a los amantes y hacer a uno lecho del otro. Pero el poema permanece imperturbable. También el lector asiste a un proceso inverso al de *Profecías*: allí el agua profética había ido degenerando en río sangriento que moría en el mar. Ahora el mar es venturoso ("puedes creerme: soy el mar") y retrocede (contraviniendo a Heráclito) hacia el río en el que los amantes purifican sus manos. Parece que el agua ha establecido por fin su poderío, siquiera por un instante.

Sin embargo, en medio del regocijo brota la conciencia, el iceberg del recuerdo. En uno de los más hermosos poemas del libro descaotiza su enamorado espíritu, se debate entre pasado y futuro y todo lo conseguido hasta ese instante queda petrificado en una duda cuya resolución es la esperada en un poeta cuya lectura trasluce a un hombre que no puede echar a un lado su dignidad. Y el amor y el dolor, la alegría y la tristeza, la denuncia, el deseo, los meteoritos de la mente aguijonean y establecen un mojón insalvable por la propia causa de la solidaridad. Y si antes "renunció a morir", ahora renuncia a vivir de espaldas al sufrimiento. El poeta no puede refugiarse en su íntima felicidad junto a la amada porque existen "cosas inolvidables": la infancia acribillada, como una rémora amorosa, persiguirá al amante desde aquí, desde su acto de renuncia, en donde los campos son ya patria, España:

Te amo,
quisiera no acordarme de la patria,
dejar a un lado todo aquello. Pero
no podemos insolidariamente
vivir sin más, amarnos donde un día
murieron tantos justos, tantos pobres.
Aun a pesar de nuestro amor, recuerda.

Este renunciamiento y toma de conciencia, este poema me parece el poema-gozne, girándula, meta, donde han llegado a concluir sus anteriores intuiciones y desde donde van a engendrarse sus futuras reflexiones. Desde él, Sahagún ya no hará más que sumergirse en la infancia hasta descubrir su verdad histórica y emerger desde ella para combatir por lo que en esa verdad descubre.

5.— Este proceso de introspección y extraversión es largo. Y empieza ya en la segunda parte de *Como si hubiera muerto un niño* con un poema de título significativo: "Hacia la infancia". La infancia en su horror y sus sueños, con su falseada realidad y su deseo

de entrever la verdad. El hombre que desciende a su interior a través de fotografías y niños en peligro. El poeta es un hombre que contempla a un niño que es el hombre comtemplador del niño. Y se extienden los brazos para rescatarlo. El tiempo real y el tiempo poemático se funden, se confunden. La solidaridad permaneciendo siempre: "Todos los niños volverán conmigo". La pretensión es nada menos que la de anacronizar el tiempo, traspasar la maraña. Como un nuevo tántalo, el poeta se acerca a la niñez ("Oh fatal población la de la infancia") y ésta le huye: es imposible regresar a la niñez porque el niño no es un ser levitante en el tiempo. El niño es un lugar en su cerebro. Por eso reconoce que

A duras penas
paso entre niebla, como un
niño mayor que se ha perdido.

("Entonces")

Derrotado en su intento, pide auxilio para ese infante, que le den la mano. Inútil: Sahagún contempla su propio entierro, el entierro del niño que fue:

Dicen que ha muerto un niño y por las calles
pasa su entierro luminoso. ¡Nadie
se acerque! Oh, sí, dejadme solo,
quiero velar su cuerpo todavía...

("Casa")

Y surge la increpación al Dios creador que no sabe cuidar de sus criaturas. Tal vez el poeta quería salvarlo para salvarse a sí mismo y no estar solo porque, además, "nada tiene / sentido en soledad". Y el hombre muere un poco porque ha muerto el niño que fue (¿que es?) aunque el poeta permanezca en pie para continuar contándonos "toda la verdad". Pero también el poeta es el hombre y el hombre permanecerá arrastrando el ataúd infantil inútilmente lanzado a esa búsqueda de la infancia perdida. Además: no ha llegado la hora de liberarse de esa semilla del presente y que es una paranoia de ese mismo presente. El olor de los tiernos crisantemos renace cada día y el dolor se hace cólera e imprecación divina que arrastra a niño y hombre a la defenestración definitiva:

Ya ves que hemos crecido los dos salvajemente,
los dos sobre la arena viendo crecer la luna.
Fue nuestra mala estrella, firme allí, en aquel cielo.
¿Recuerdas? Una noche salimos a la vida.
Te llevé con dulzura entre mis brazos. Hijo
mío. Salvajemente nos esperaba el mar.

("Cita en el mar")

La tierna paranoia: "Hijo mío". Y el furor: fueron unos hombres, no dios, quienes mataron a ese "hijo": "En el jardín un día / lo fusilaron". Es la nota de protesta. La inmersión en la infancia, esa antropología de sí mismo, lo ha dejado desnudo. Y cuando regresa a la amada el corazón se ha purgado de ilusiones y el rechazo se asoma aunque titubeante porque la necesita para vivir con soledad de acompañado. Aquella mujer "toda de agua navegable" se ha secado como un río. Y el libro se cierra con un poema donde campea un verso de Boscán: "Huyendo de mí siempre, a mí me sigo". ¿Se ha alcanzado a sí mismo por las calles del recuerdo o es una persecución heraclitiana? Sin duda el poeta permanece aferrado a sí mismo, abrazado a sí mismo, digno y dolorido como un menhir solitario:

> Salgo a la calle. Un nuevo día crece,
> pero me daña sin piedad. El sol
> pone en las cosas su color antiguo
> pero no me conoce nadie. Nadie
> —la flor de aquel jardín, el agua mansa
> de aquel estanque, aquellos montes grises,
> tanta ceniza repartida—, nadie
> sabe mi nombre. Este es el fin. Aquí
> se termina la historia.

Una pregunta acecha: ¿Sabe el poeta, al menos, por fin, su nombre? La respuesta es no y tardará en averiguarlo doce años.

6.— Es posible que Sahagún se encuentre frente a un muro, frente al espejo de su mismidad y no vea nada. Sin embargo ha escrito que narrar la propia historia es testimoniar. La intimidad de sus vivencias ha sido el centro polarizador de su poesía. Pero estaba demasiado cerca la "poesía social" para que ésta no intrigase en sus poemas, además de que, por personalidad, se inclinase hacia el testimonio. Es posible que hasta ahora la solidaridad comprometida se haya intersticiado irreflexivamente, emocionalmente y por desenvolverse el poeta en un contexto literario propicio para ello. (Son muchas las proclamas del momento. Basta pensar, al azar, en una de ellas, la de Nora: "Es tiempo de no plantar rosales"). Pero no será así en adelante. Ese largo silencio hasta su tercer libro indica la larga y profunda meditación, la lenta maduración del poema. Ya en 1973 escribe en sus declaraciones a Ribes: "En abril de 1959 terminé *Como si hubiera muerto un niño*. Los dos años siguientes fueron del todo inoperantes en el aspecto creador, pero fundamentales en cuanto a la formación ideológica. Hasta entonces, y en determinados momentos, yo había sentido la llamada al hecho revolucionario, pero siempre desde un punto de vista emocional. En estos años se ha producido un ajustamiento y se ha pasado a la convicción lógica de la necesidad de la revolución. (...) La salvación personal ha dejado de ser una noción trascendente... ahora me importa más, mucho más, la miseria y la pobreza en que viven millones de seres

ante los que soy también responsable". En varias ocasiones Sahagún emitirá juicios semejantes (a Batlló, a Leopoldo de Luis). No obstante rehúye el compromiso impuesto desde fuera: "No creo que al poeta, como tal, se le pueda exigir ninguna clase de compromiso, sino el de su autenticidad". Y agrega: "Tendríamos que plantearnos, primero, el problema de la verdad poética: un poema sólo es válido cuando el sentimiento que le ha dado origen, además de ser auténtico, va unido a una expresión única e insustituible". Y en 1967 contesta a L. de Luis: "Podría decirse que es social toda poesía que refiere la anécdota de un hombre histórico (...), aquélla que pone al descubierto la corrupción y los defectos de base de la organización burguesa". Y en 1968, a Batlló: "A los jóvenes nos faltan todavía dos cualidades importantes: rigor intelectual y una personalidad estilística definida (...). Es fácil deducir cuál debería ser, en mi opinión, la función de la poesía en la actual hora española: la de servir de ayuda a otros hombres, expresando sin engaño la realidad colectiva en todos sus aspectos y dando testimonio, al mismo tiempo, de la realidad individual".

Estos son, pues, los criterios de Sahagún:

Actitud revolucionaria
Búsqueda de la realidad individual
Búsqueda de la realidad histórica colectiva
Compromiso testimonial libre
Rigor intelectual y poético
Poema aunador de los anteriores puntos
↓
Autenticidad

(Ni que decir tiene que en los poetas de su promoción se encuentran semejantes actitudes y confesionalismos, aunque quizá no tan largamente sostenidos).

La interrelación del tiempo histórico y el tiempo personal es difícilmente conjurable. Pero creo que puede establecerse una matización que dividiría la obra sahaguniana en dos etapas o partes complementarias separadas por una delgada perspectiva: Mientras en *Profecías* y en *Como si* existe un yo social lírico (vitalista, subjetivo, contextual, emocional) nacido de un *individualismo pánico*, redentor, refugiado en el amor como un brevísimo cosmos, esquirla del tú, en sus dos últimos libros, *Primer y último oficio* y, sobre todo, en *Estar contigo*, existe un tú social denunciatorio (político, reflexivo, voluntario) que no se olvida del yo.

Como ya he dicho, el tema de la infancia torturada se convierte en un pensamiento sincrónico expuesto diacrónicamente a lo largo de 20 años. Naturalmente que en esa andadura el esbozo sentimental o emocional hecho pensamiento se ha ido despojando de la sensación primaria para convertirse cada vez más en las esquirlas de denuncia que se le incrustaban hasta ser definitivamente un pensamiento con voluntad denunciatoria. Se ha pasado de la vocación a la asunción testimonial.

7.— En *Estar contigo* Sahagún continúa sisífeamente levantando la roca de su niñez bien por ineptitud para pulverizarla, bien porque busca la verdad histórica a través de la búsqueda de la verdad individual, tal como expresara. De las cinco partes en que se divide el libro, las dos primeras son sendos repasos de sus libros anteriores, nuevas inmersiones en su memoria. Y es que, ante esa voluntad de búsqueda, subyacen otras palabras antiguas: "Funciona entonces nuestra memoria, especializada para revivir una y otra vez, con igual intensidad, las experiencias del pasado". Ambas partes se abren con una cita significativa: "Y fondeé hacia cosas, así / y fui pasado" (Vallejo); "Sólo tu figura, / como una centella blanca, / en mi noche oscura)" (Machado).

Después del oxímoron "gracias por esa copa de alegría amarga", del poema introductorio, el poeta despeina a su amada y descuartiza su niñez para ver por fin la realidad. Y ve que sus primeros libros fueron "un resto amargo de oscura protesta". Y ve que, como un dragón interior, la infancia abre sus fauces intentando devorar al hombre que fue niño. Recuerdos, recuerdos obstinados:

> Heme aquí
> abrazado a mí mismo como entonces,
> dispuesto aún hoy a sucumbir de nuevo
> y revivir así la ceremonia
> de la desolación.
> ("Preludio 3º")

Es preciso observar cómo el proceso se ha invertido: mientras en libros anteriores era la infancia la que se incrustaba en el poeta y dominaba sus sentidos y su poesía, ahora es el hombre quien indaga. Y en esa indagación encuentra un instante crucificado en el tiempo, cristalizado como un gólgota que nada fue capaz de redimir:

> Perdida la ocasión en las batallas,
> años después, hombres y niños esperábamos
> un desembarco salvador.
>
> Se poblaban las playas de miradas,
> los sueños, de navíos.
>
> Pero nadie venía a destruir
> la tiranía del silencio.
>
> Nada en el horizonte de color Normandía.
>
> Sólo espuma en la orilla y tierra inhóspita
> bajo los pies descalzos, anhelantes
> y acobardados.
> ("Desembarco")

El deseo desesperado de escapar de aquel "jardín quemado". El navío que no llegó jamás. (Cabañero habla, igualmente, de un tren salvador). Peligroso naufragio en el pasado. La ciénaga se abre amenazante y, como en el cuadro de Dalí "la persistencia del recuerdo", diluye los objetos y puede diluir a quien los mira:

> En este cuerpo que es proyecto y duda,
> jamás afirmación, ¿me reconocería,
> ahora que ya mis pasos resuenan en lo oscuro?
> ("Amanecer")

Con un esfuerzo, el poeta se contempla a sí mismo: el niño soñó, el niño fue engañado. El niño adolescente, el hombre niño introspecciona iluminando sombras con un arma: la palabra. Y sólo queda una historia vulgar y cotidiana. No existió la epopeya. No hubo héroes. Pero también las historias vulgares están llenas de injusticias y de soledad y hay que acabar con ellas. (Salí a la calle; entonces rompí todos mis versos, comprendió Blas de Otero).

En esta vivisección también la amada cae: cierto que la amada convirtió el mar separador en una caracola a la que acercar su oído para escuchar las palabras ardientes que el poeta gritó a través del olifante del recuerdo, cuando la vida, circunstancialmente, los separó. Y que el "junio" esplendoroso retorna con sus lugares amorosos:

> Barcas que vi a tu lado una mañana,
> en España, a dos pasos
> de la felicidad de estar contigo.
> ("Playas de Exmouth")

Estar contigo, título del libro. ¿Pero es éste el significado último, la relación con la amada, el tiempo juntos? ¿O puede pensarse que estar contigo significa estar conmigo, con el niño que fui y que he sido mientras estás conmigo? En esta trinidad en donde ya se ha dado muerte al "hijo", la cuchilla se afila hacia el espíritu que compartió amorosamente al hombre desvencijado:

> Tú, mi esperanza cuando no hay consuelo,
> mi nuevo engaño hecho carne...
> ("Tiempo de amar")

Cayó la epopeya infantil. La mujer panacea también se ve mordida en sus atributos redentores: "mi nuevo engaño hecho carne". Hay que empezar de nuevo. Ya no basta "la solidaridad del sufrimiento":

> La luz está del otro lado.
> Aquí no hay más que oscuridad.
> ("Frontera")

Y ya está el hombre solo. Y cuando viene el hijo llegan también una alegría y una tristeza súbitas. Las reflexiones, el bombardeo del pasado, tiñen el futuro del hijo y éste es visto temerosamente como un temido y esperanzado alterego del poeta. Sin embargo el poeta no duda en colocar al hijo en el centro de lo que ha descubierto.

Pasa la vida y queda
alrededor de la infancia del hombre
un resto de juguetes sublevados
definitivamente en el olvido.
...
En pie frente al crepúsculo, hijo mío,
yo te quisiera para siempre libre,
los ojos puestos en la luz naciente
y el corazón en calma, compartiendo
la única vida plena:
la libertad de los trabajadores.

("El hijo")

8.— Una vez descubiertas y comprobadas en su pasado las huellas de su vocación testimonial y de haberse quedado solo para poder ver, Sahagún presenta un extenso poema separado del resto en el que expone, afirma y afianza su personalidad ya clarificada. En él pasa desde aquel "dame la mano" a "dar la mano desde el origen", manos entrelazadas antes de él y a las que él se suma para que continúe el entrelazamiento. Me pregunto el porqué de la cita de Lucrecio: "*Humana ante oculos foede cum vita faceret / in terris opressa gravi sub religione*" (Cuando la vida humana yacía a la vista de todos torpemente postrada en tierra, abrumada bajo el peso de la religión). ¿Se ha liberado al fin de la carga afectivo-moral que presionó su adolescencia o es un preludio del posterior poema de Marx y Engels? La relación con el ya lugar común de religión, opio del pueblo, parece evidente.

Bien. Sahagún se introduce en la historia y lo hace saltarina y elocuentemente, desarticulando una endecha de Cervantes:

A la historia me lleva
la necesidad.
Cómo se llena el pecho
de realidad.

("Canción")

Y poemas que son, a veces, homenajes a los hombres que defendieron la justicia, la igualdad, la solidaridad: "Un manifiesto: febrero 1848"; "Guevara: octubre 1967"; "Noche del soldado", "Meditación";"El nombre de los héroes"; "Palabras a César Vallejo"; "Antonio Machado en Segovia"; "Homenaje a Rafael Alberti"... La palabra social-política superior a la palabra amorosa:

La vida trae a veces brisa ligera, palabras
que sólo son palabras, íntimos coloquios
de enamorados bajo los olivos.
Pero aquel documento decía palabras de más peso, traía vientos
mundiales, solidarios.
("Un manifiesto: febrero 1848")

Tras la exaltación del manifiesto comunista, el Che Guevara es conjurado y aparece como un fantasma lúcido:

Con emoción escribimos un nombre
en el crepúsculo.
...
No hay mejor causa que la vida humana
jugada a vida o muerte, a cualquier precio.
...
Ser hombre significa desde ahora
ser guerrillero de la libertad.
("Guevara: octubre 1967")

Y penetrado por el heroísmo de Guevara canta la "Noche del soldado" y en las grietas de su emoción se muestra avergonzado por no ser él también un guerrillero de verdad. Porque no es el héroe que soñó ser en *Profecías*:

Y siempre,
por detrás de mí mismo,
hay un desconocido guerrillero
que pelea en Vietnam.
...
Mi corazón pelea en las selvas, muere
y renace sin tregua cada día.
("Meditación")

Entre la realidad ineficaz del diario vivir y el deseo de estar allí donde la lucha es cruenta, se establece un combate interior. Y, aunque desconfía de las palabras, escribe palabras políticas como un alto epígono de la "poesía social". No distorsiona con vociferantes prosaísmos: emocionada y mesuradamente descarga su "conciencia" en medio de la página y la exhibe como un cadáver que reclama justicia. Su "habitación" es asaltada por voces de combate que se consolidan en tres nombres: Vallejo, el hombre que supo "dar libertad a los sollozos"; Machado, injuriada su memoria por la manipulación que de su figura hacen quienes le "vencieron"; Alberti, a quien Sahagún visitó en su exilio de Roma:

¡A la luz del alba, marinero!
¡Volved a la luz del alba
con todos los compañeros!

Después de este repaso y concentración, acaba el libro, ya en su quinta parte, con tres poemas que van desde "Parábola y metamorfosis", verdadera síntesis del pensamiento y trayectoria de Sahagún, inundado de cierta ironía que se trasmuta en un sarcasmo creciente en los dos poemas finales. ¿Se considera Sahagún incapaz de ponerse a la altura de su pensamiento? La reflexión, la búsqueda, el hallazgo, agotan. Y el agotamiento parece insistir en el abandono de sí mismo y de las armas para refugiarse en la trinchera de la vida monótona. Y es al sarcasmo a lo que acude para vencerse y burlarse de quienes visten ya "trajes preministeriales": "De la vida en provincias" y "Epitafio sin amor". Es desde este sarcasmo desde donde retoma su posición crítica. Sahagún no puede renunciar a su misión de trepanador de la injusticia. Y de un fiero zarpazo rubrica su actitud:

Mientras vivió permaneció en lo alto. Hoy quedan
retratos pisoteados, libros y panegíricos,
y algo como un horror en la conciencia
colectiva. Su nombre, por fortuna,
ha pasado a la historia para ser
ira, desprecio, escándalo
de las generaciones,
y aún dura en las cloacas de aquel tiempo sombrío.
Pero la maquinaria que creó
no dura. Pieza a pieza, el engranaje
fue destruido sin piedad.
Un viento popular barrió las vigas
carcomidas, el moho, las distancias,
y en el silencio que quedara en pie
fue posible por fin la primavera.
("Epitafio sin amor")

9.— Llegados a este punto, considerar "hermético" *Primer y último oficio* es un error. *Primer y último oficio* es una reescritura, una depuración estilística y temática. Los contrastes oscuridad-luz, vida-poesía, memoria-olvido se enriquecen y la palabra ha construido un edificio a la vez túmulo y estancia, serenidad y aceptación, comprensión y rebeldía. Hasta aquí ha llegado aquel "hombre naciente". Ahora se le puede dar la vuelta a la frase de Rilke y recordar la de Heráclito: "el tiempo es un niño". Sahagún, destronado del mundo, es un trozo de tiempo que se observa a sí mismo con la serenidad de la experiencia. Y se descubre solo "en la penumbra del salón vacío". Y descubre a la amada: "tu boca naufragaba todavía / lateral, indolente, en esta noche / que no va a dar jamás al alba". E insiste en su poesía política: "la vejez degrada / la noche del tirano... los que fuimos testigos somos cómplices". El viento pasea sus vendavales

libremente por el centro de esa túmula estancia. Y es que Sahagún ya no teme: recibe el pasado como un huésped que le hiere ligeramente o tan profundamente que el dolor no se nota. Todo permanece. En el mismo paisaje: pero el observador ya no es el mismo. Ha levantado su estatura a fuerza de amargura y reconocimiento:

> Como final de esta oquedad sonora,
> he aquí el hueso irredento:
> ni perros lo desplazan en la noche
> ni su fósforo brilla.
> Nada responde por nosotros. Yacen
> miradas, versos, días
> en el mar de estos años malvividos:
> frágil espuma airada.
> Alrededor ejercen sombra y lluvia
> su desolado oficio.
> Pasa un otoño de olas insurrectas
> por la memoria inmóvil.
>
> ("Final")

¿Es esto una victoria, una derrota, la asunción de una realidad? "Nada responde por nosotros. La memoria está "inmóvil". Pero no silenciosa. Existe la palabra testimoniando. Existe el poema como espejo en el que se refleja la verdad histórica: un hombre, que es todos los hombres, ha podido ser aniquilado. Pero no su palabra. El poema supone la victoria porque un hombre yace "proponiendo la vida / desde sus propias ruinas".

Y el libro ha comenzado con un poema clarificador: el poeta prohíbe al lector adentrarse "a tientas" en su obra y reclama para sí "la realidad final" de su poesía. No puedo evitar el recuerdo de aquel breve y magnífico poema de Pound de similar petición aunque la perspectiva sea distinta. Es el titulado "Causa" : "Reúno estas palabras para cuatro personas; / otros pueden oírlas por azar; / por ti lo siento, oh mundo: / tú no conoces a estas cuatro personas". ¿Por qué reúne sus palabras Sahagún y las aventa hacia el lector aunque reclame ser el verdadero y único destinatario?:

> Nadie se asome a esta ventana
> que no se ilumina.
> Nadie se atreva a tientas a avanzar
> desmantelando objetos y palabras.
> Para mí solo fue creada
> la realidad final de estos poemas.
> Me reconozco en su espejo sombrío:
> Todo está decididamente en orden
> menos mi propia vida.
>
> ("Menos mi propia vida")

La repetida prohibición no es absoluta. Se le niega el paso a todo aquél que "a oscuras y en celada" se atreva a desvirtuar el mundo poético con tanto esfuerzo conseguido, la arcilla con la que ha moldeado al fin su rostro interior. Tal vez después de su anterior libro, en el que descubrió definitivamente cuál era su misión, no se siente capaz de asumir en vida esa misión, no puede comportarse tal y como el poema le insta a que se comporte. Y ordena las palabras según su voluntad de ser. Y las palabras son el deseo del poeta. Pero el hombre flaquea, no puede ser lo que sus poemas le confiesan que es o debe ser. Y el hombre sólo *está*. Dialéctica del ser del poeta y el estar del hombre. Y el hombre se declara impotente ante las exigencias del poeta: "Todo está decididamente en orden menos mi propia vida". ¿Y qué es ese "todo" sino el resultado de su introspección hecho poema, bandera o consigna incapaz de seguir enarbolando más que como poeta? "Para mí solo fue creada / la realidad final de estos poemas". ¿Prescindir de los demás? No. Esta interpretación debe ser un error. Sahagún tal vez la tema. No hay torres de marfil con ombligos como meta. Su obra ha sido una mano tendida a los demás en demanda de ayuda y en donación de auxilio. Y es una comunicación que se solidariza con el mundo, con el hombre vallejiano hundido en el dolor, una incipiente denuncia cada vez más patente. ¿Qué ocurre? ¿Acaso Sahagún no es también un hombre vallejiano hundido en el dolor? Testimoniar ese dolor es solidarizarse con el sufrimiento universal. Nadie revuelva las entrañas del dolor. "Me reconozco en su espejo sombrío". Sigo siendo vosotros —parece decir— y soy tan vosostros que me he hecho poesía para entregarme a vosotros. Me "ordenaron" los pájaros, me "repartieron" las gaviotas. Yo me ordeno, por vosotros, en poemas, que son mi vida, aunque ésta se tambalee por se fiel a mi primer y último oficio. Aquel rigor intelectual y poético es la salvación de Sahagún:

> Buscaba yo el fulgor de las palabras
> para salir de aquel silencio.
>
> ("País natal")

> Pues fracasó la realidad de entonces,
> no sucumba el poema, no haya olvido.
>
> ("Invierno y barro")

He aquí el porqué del eterno retorno a la memoria. El niño es un poema con voluntad de salvación del hombre. "Yo abriría una escuela de vida interior y escribiría en la puerta: Escuela de arte", anotó Max Jacob. ¿Qué ha hecho Sahagún sino enseñar desde la escuela de la introspección el arte de ser libre?

Y para terminar este apresurado repaso —de tan tartajosa expresión por la premura— en el que tantas cosas quedan fuera, una pregunta: ¿Ha terminado Sahagún el libro que nadie llega a terminar? ¿Ha ajibarado tanto su cerebro que ha agotado el tema? Yo creo que no. Creo que un niño rebelde y melancólico subyace disfrazado de hombre, esperando, encubierto en algún rincón de la casa, a que alguien lo descubra y le diga: "No mueras; te amo tanto".

UNA REVISIÓN DE LOS "NOVÍSIMOS"

Castellet, al generalizar desde los "novísimos", perpetró una operación reduccionista. El peligro de las generalizaciones es que quien las hace suele pergeñarlas desde un parcial conocimiento de lo que categoriza como generalización; luego, como es más fácil citar a quien se supone conocedor que conocer por uno mismo, se excluye cuanto no se adapta al principio promulgado y aceptado con tan contundente alevosía. Ha de venir un lector que, además de erudición de propia mano, sepa integrarla críticamente para que se quebranten los dogmas contumaces y abra las cancelas que permitan mirar con libertad y sin prejuicios. Eso es lo que hace A. L. Prieto de Paula en su ensayo *Musa del 68 (Claves de una generación poética).* Hiperión. 1996. Si alguna duda había, el libro viene a mostrar que Castellet mintió al ofrecer la parte por el todo, que unos "novísimos" nacieron ya viejísimos, que otros fueron espuriamente nov*(edos)*ísimos, que varios siguen siendo nov*(at)*ísimos y, también, que algunos eran más poetas que cualquier otro adjetivo. Va el crítico en sus páginas surcando, escorando, el perfil, el escorzo, la escaramuza iniciada, aparcada, retomada por recovecos conceptuales y espirales temáticas en donde los poetas no son protagonistas, sino testigos y partícipes de la conformación de un mundo sumergido en una España que emergía hacia otros cánones poéticos y que, más que matar a sus padres literarios, con ellos convivió y les dio nueva savia igual que recibía su legado. Una "generación" la aquí estudiada que, si no derrumba el concepto teórico de las mismas, abate con su contiguidad de autores de diversas edades el tópico de las rupturas y las tabulas rasas, puesto que la creatividad no surge de la nada sino de lo aprendido, reciclado y renovado. Lo cual implica la constatación o mostración —denuncia, yo diría, aunque el crítico así no lo subraye— de ecos que nunca fueron voces, y la confirmación de autores aún señeros. Todo ello sin panegirismo ni funeralidad. Gimferrer, Carnero, Colinas ... mantienen en estas páginas su liderazgo o su mayor presencia, a los que se añaden otros nombres reconocidos, olvidados, postergados, como Aníbal Núñez, por citar uno

solo. En cambio, con buen criterio creo, cualqueotros intrusos de la poesía aparecen como inevitable referencia a la verdad histórica, no a la entidad poética.

El origen.- En los "novísimos" se demuestra lo que podemos llamar la influencia retrospectiva: el hecho concluyente de que las perspectivas abiertas por un autor hacen al lector entender mejor a otros autores anteriores, incluso conectarlos, aunque ninguna deuda o conexión directa hubiera entre ellos, si bien es cierto que todos procedemos de todos. Sin duda, un cruce de sentimentalidades y unas poéticas prefiguradas o abandonadas (fenómenos "Cántico", "postismo"...) preludiaron o coincidieron con los libros inaugurales (*Arde el mar, Dibujo de la muerte*) de una estética que, si no era la única, fue la prestigiada. Mi experiencia me recuerda que, al leer "el mar" de Gimferrer sentí que estaba leyendo lo mismo que yo estaba escribiendo (por eso lo exilié al cajón de los plagios sin referente) : en ese sentido, creo que Gimferrer venía de un romanticismo idealista dulcificado por el melancolismo misticista —pero carnalizado y sudorificado por lecturas foráneas—, el mismo que me asediaba por entonces (lo cual parece apuntar a un sustrato común y afín por esos años). El "dibujo" de Carnero, a quien leí después (también en él me hallé : el escepticismo como una fe en la que no quería creer), era más un inteligente y sensible bostezo lírico de un escéptico que sabe poner sentimiento a su razón. A Gimferrer le venía la muerte —literaturizada— desde dentro, el dolor de la infancia mixtificada en verso, exorcizada en arrebatos a lo "ciprés de Silos" y "Numancia" (*"Yo que fundé todos mis deseos/ bajo especies de eternidad"*, escribe en el poema que esgrime el primer verso como título), pero de un rebelde con causa; es decir : la melancolía trasvasada a la mitología tanto toponímica como autorial (Venecia, Poe). Carnero ingresaba la decadencia del oro arquitectónico y el tiempo dieciochesco a su propio caudal de desengaño humano (Quevedo: *"los que parecen rostros son máscaras"*); la pintura y la piedra se arruinaban en el alma de quien quería ver aún más belleza y sufría el seudoéxtasis del seudoacabamiento: eso implica *"fuera hermoso morir"* ("Capricho en Aranjuez"), tan próximo emocionalmente al Gimferrer de *"aquel que allá en Venecia de belleza murió"* ("Oda a Venecia ..."). La corriente bellecista, turbión del venecianismo, tal vez es una exudación lúdica y eufórica del melancolismo misticista de Gimferrer : *"sé ...ser herido por la pura belleza ...cuando el mundo no puede soportar su ansiedad de ser bello"*. Lejos del Bogart de *Casablanca*, a quien *"siempre le quedará París"* como refugio ante al presente, Gimferrer sigue aferrado a la estrategia del "tempus fugit": *"Es doloroso y dulce/ haber dejado atrás la Venecia en que todos/ para nuestro castigo fuimos adolescentes"*. Tal recuerdo de la perdida "felicidad" infantil la resuelven algunos acudiendo a un pasado remoto que hacen propio y del que toman tan sólo el hedonismo. Con lo cual la belleza pasa a ser manicura y la cultura sólo es bisutería intelectualoide.

Esa distancia temporal o espacial —geografía lejana, pretéritos y extranjeros maestros— y esa defensa emocional, ese decirse a través de lo ajeno, fue aumentando hasta prosopopeyizar el pasado, cada vez más remoto y acercado, y las ruinas, cada vez más

edificadoras de sentimentalidad, siempre más vivos ambos para quien, observador, recordador, sustituye la nostalgia platónica por los ojos serenos. Así es en Colinas. La coagulación de la belleza redentora o redimida y la actualización del hedonismo de las culturas arruinadas propiciaron el laudo pindárico, donde el "ubi sunt?" entrañado y desnaturalizado en algunos poetas manicuraba el hímnico placebo literario de Villena. Después se tensaron las cuerdas pulsadas, se rizaron los rizos, se vieron otros autores que habían dado otros pasos. El Panero "novísimo" era un estuprador vetusto de su autismo decrépito. Carvajal era un refundidor del Siglo de Oro, pero sin sus quilates. Frente a tanta fanfarria y estulticia del yo, Carnero se ocultaba en un discurso casi profiláctico de todo sentimentalismo, haciendo del poema un ente razonado, escondiendo su mismidad emocionable en la fría expresión de quien escribe como un notario frígido, construyendo o tangenciando (a pesar del "Discurso del método", válido como poética sin ortodoxia, reumático como poema lírico) el canon del poema, a su pesar o previsor, que más se acerca a la conciencia del hombre, su humanidad sintiente y pensativa.

Culturalismo.- Probablemente, el culturalismo actuó como idéntica bisagra que en Góngora o los modernistas: ante el desierto sociocultural y el rechazo de lo propio y "lo español", el "novísimo" huyó hacia otras tierras y tiempos, sustituía el cotidiano tedio o la pobreza intelectual, la berza literaria, por un mundo en el que la cita, los autores, los artistas, otros países y ciudades enriquecían la existencia, al menos durante el paréntesis del poema, como una droga con la que paliar o suplantar el hastío, un joyero prestado y apropiado. El culturalista se rodea de seres preciosos y objetos preciados de los que carece en su vida extrapoemática. Es lógico, así, por ejemplo, que en Colinas se inviertan los valores entre vida y poesía y el ya cadáver dulce, por formante del pasado, Giacomo Casanova sueñe "*con los serrallos azules de Estambul*", mientras el vivo Ezra Pound vive *"sin más salida que la de la muerte"*; o que en el poema "Sepulcro en Tarquinia" el yo poemático se recree en el pasado mientras muere su presente. El rescate de esa vida que nos pertenece porque le perteneció a un semejante y nada de lo humano nos es ajeno, encuentra su alevosa, legítima y egoísta solidaridad (apropiamiento) en las recreaciones-homenajes-elegías-correlatos yoístas de tanto homónimo del Cavafis de "El dios abandona a Antonio" (y con el Cernuda de "Góngora" en la lontananza) : hombres ilustres enfrentados al instante de su decadencia, cara y envés del sueño y tedio del clandestino autobiografiador: "Habla Epicuro" (Giménez Frontín), "Oscar Wilde en París" (Carnero), "Marqués de Sade" (L. Mª Panero) "Constantino Cavafis observa el crepúsculo" (Villena), o, además de los mencionados de Colinas, su "Invocación a Holderlin". En la misma medida en que aceptamos el "*quién que es no es romántico*", debe admitirse que todo autor es culturalista en cuanto que procede de la cultura y, además, la reverencia. ("*La historia de la cultura es venero inagotable*", afirma Carnero en una "poética" para Martín Pardo). Otra cosa es que se exteriorice su reverenciación gesticulantemente o sólo entre líneas. El citismo, el exhi-

bicionismo y el esnobismo fueron culturalismo farfullero, pero también exuberancia lectora y esquizofrenia literaria para muchos : un malentendimiento y desjarretamiento de "La tierra baldía" y los "Cantos" de Eliot y Pound. La cultura artística y poética, además de oxigenar a quien la posee, asfixia a quien presume poseerla porque es desbordado por ella al violarla más que amarla. Por otra parte, las lecturas son padres de los lectores que ansían ser autores, pues éstos se ven condenados a alcanzar o superar, para su propia autonomía y supervivencia, en un proceso de verdadero darwinismo literario, a quienes, amados como padres, resultan ser odiados por quienes, mal que les pese, se reconocen como hijos. En realidad, es ésta la causa de las iniciales rupturas de toda nueva generación.

Podría extrañar, junto al culturalismo aristocrático, la presencia de lo "camp". Pero si el culturalismo ennoblece al culturalista, invistiéndolo, en un mundo desierto de cultura, de ilusa o apócrifa aristocracia artística, lo camp representa la no renunciación a la identidad social : junto a las joyas de la inteligencia, el diamante emocional que liga a la adolescencia: comic, cine, canción. En definitiva: el homo sapiens no puede renunciar al homo ludens, que se entromete con sus afectos y espejismos en la razonada ortodoxia del discurso que pretende prescindir de la emoción para alcanzar el equilibrio (otra vez Carnero y, en su envés, Panero o Villena, patéticos exhibicionistas de puerilidades convertidas en traumas disneilándicos o en eufórico y jubiloso ubisuntista de la Antiguedad). En todo caso, tal hibridación de identidad culta y popular compone demasiado a menudo una orfebrería que da a sus orfebres su verdadero nombre de hijos de la pedantería pastichista como seudocultura. Frente a la formación lectora de las generaciones anteriores, "*los del 68 habían alimentado su imaginación y enriquecido sus técnicas con muchísimos otros productos del arte contemporáneo*" (p 138). Y es cierto que a mayor información, mayor formación y capacidad, bagaje, para la creación. Pero lo que importa es averiguar hasta qué punto, salvo en las excepciones reglamentarias, esas novedades actuaron como suplantaciones o distracciones de la auténtica sensibilidad e inteligencia creadoras, fueron faros orientadores hacia el naufragio de los esnobismos.

Confesionalismo y frigidez.- Sobre el confesionalismo, autobiografismo y cualquier tipo de egotismo (además de lo apuntado más arriba), aun asumiendo que el yo poético siempre es un disfraz de la genuinidad interior, pocos no lo convierten en una mascarada, pocos colocan su yo sin impostarlo, llegando incluso a la autosuplantación y la impostura, escudados en el personaje paralelo, las más de las veces convertido en palimpsesto sobre el que *escribivirse* ("*Inventaré tu voz*", confiesa Carnero en "Melancolía de Paul Scarron") o en la mencionada orfebrería. Un rasgo de muchos de estos poetas consiste en la intelectualización lingüística, la huida de la sentimentalización, el metapoetismo autocrítico, generadores de una poesía tan cuidadosa de no parecer sentimental que hace, válgame Unamuno, pensar al sentimiento del autor a fin de que sienta el pensamiento del lector. Esa huida del corazón y refugio en el cerebro infringe la lírica y la deviene asepsia o exacerbación en ocasiones (Talens ...); pero, en realidad,

es una escalada en la serie de llamadas al orden de la inspiración, esas afirmaciones de que el creador es un activo buscador y no un poseso vate de las musas : ahí están Poe ("*La ejecución de un poema es una operación intelectual, no un don de la musa*"), Valery ("*Lo espontáneo, aunque sea inteligente, incluso seductor, no me parece bastante mío*"), Lorca (aunar "*el esfuerzo y la gracia*"), incluso Pasteur ("*El azar favorece a la mente preparada*"). Si en Gimferrer subsiste un preciosismo modernista, pero sin modernismo, y un dulzor donde Proust pone su azúcar, no su estilo (con el romanticismo domeñando la voluntad de domeñar aquél : "*Se trata de ordenar estos datos dispersos*"; "*Ordenar estos datos es tal vez poesía*", dice en "Primera visión de marzo"), hay en Carnero, como apuntaba arriba, un control —casi repudio— de la inspiración a través de la técnica que le empuja hacia una (su intento) impolutidad léxica, métrica y sentimental cuya conjunción cifran la auténtica emoción, la que existe al margen del exhibicionismo y la que se impone a la tentación de neutralización del yoísmo. Que la pedrería y la culturalidad sean sentidas como propias o ajenas, autoidentificables o alienantes, muletilla o pierna, literatura o vida, para nada desdice, si mantiene el equilibrio entre los extremismos, la verdad del ser humano que escoge la pluma para plasmar su identidad, porque la sustancia del poeta —de cualquier creador— estriba en la consustancialidad que hace de la verdad y la mentira, en la autenticidad que pueda injertarle a su impostura. ("*La verdad de un poeta nada tiene que ver con la mentira de su vida como hombre cotidiano*", apunta J. Cantero). La realidad es lo que aceptamos como cierto, incluso en el caso en que el gato haya suplantado definitivamente a la liebre. Un poema es su consecución : y nadie le reprocha al oro el origen de su naturaleza.

Metapoesía.- Abocado el poeta como creador a decirse y expresar su creación, su yo interior o externo, debe conformar un mundo personal o universal que explique o justifique su presencia en la existencia. Agotado el decir, las formas de decir, los nexos de la mente y la palabra, el poeta se vuelve sobre su propia creación para indagar el porqué del silencio o la voz. Nace así la poesía metapoética, irresignable a la nadificación del autor, construcción de un yo poético interrogante del yo autocrítico cercenador de la expresión. Y cuando el metapoetismo topa con la inefabilidad impenetrable se desviste, intentando esencializarse, en una dicción del silencio que es más, salvo alguna excepción, una retórica de la afasia. Cuando Carnero dice "*En el vacío/ no se engendra discurso,/ pero sí en la conciencia del vacío*" ("Ostende"), está vaciando su silencio para llenarlo con la reflexión angustiosa o esperanzada de otra voz que hable de sí misma, no sólo que se escuche y dé paso a la mudez. Llevadas a sus extremos estas estéticas, la una cae en el autismo linguicista y la otra en la nadería metafísizante. Pero la inteligencia puede auparlas hasta la introspección más provechosa y el balbuceo casi místico. No obstante, con excesiva frecuencia la interrogación poemática deviene verborrea, y el ascetismo dictivo, lejos de destilar una gota de luz rescatadora de la nada irreductible, inanidad (sólo Erik Satie, en sus "Gynnopedies", consigue arreba-

tarle al silencio su elocuencia). Aunque en un contexto sarcástico (ojalá que también autocrítico), alude Carnero a esa musa linguistificante : *"recibí la flecha que me asignó Jakobson: con orgullo lo digo"*. La conjunción de metapoetismo, anticonfesionalismo, esencialismo y altereguismo bellecista y alcúrnico deriva en demasiada burocracia lingüística (los "raciocinantes"), excesiva trombosis verbal (los "silenciosos") o mucha disentería seudocavafiana (los "venecianos"). Ciertamente, que la cultura sea un *"venero inagotable"* implica la coartada de que quien tiene agotada su "musa" puede ocultar su afasia recreándose con vociferios entre las musarañas que todo legado artístico comporta cuando se trivializa.

Fecha de caducidad.- Sobre los textos incluidos, Prieto de Paula afirma : *"En estas páginas se ensaya la construcción de un marco general donde sólo lo más representativo tiene acogimiento en forma de ejemplo"* (p 321). *"Mientras que unas épocas crean emblemas de su tiempo, otras trabajan con los que la historia ha ido acumulando... Refiriéndonos al momento en que surgen los poetas de que venimos tratando, creo que responde a las características del segundo"* (p 269). El crítico no se ha detenido a juzgar valorativamente los poemas insertos, sino a utilizarlos como ladrillos con los que levantar o reconstruir el edificio "novísimo" y sus aledaños. No sé si esas líneas constituyen un juicio de valor; si no lo es, lo hago mío : lo único emblemático de esa "generación" es su efimeridad; no ha creado mitos, sino fetiches. Los "novísimos" constituyeron, por esa efimeridad, un pequeño prodigio sin década. En puridad, no tienen en común, como generación, más que el hecho de habérseles buscado un denominador común. La reescritura, el texto en el que convergen los amados fantasmas del arte culto vulgarizado y el popular cultificado, es una cicatriz mal suturada que los une. Dos afirmaciones paralelas hacen ostentación de esa reescritura : una, de J. M. Álvarez: *"He preferido a los vericuetos de la imitación la brillantez del plagio"* ("Otro poema de los dones"); otra, de J. Cantero : *"Mi estética actual consiste en hacer del plagio un arte"* ("Nota"). Afortunadamente, el estilo tribal se puede compartir, pero no cualifica ni garantiza la especificidad individual. El trabajo del crítico no era el de hacer una selección cualitativa, sino una elección representativa que lo corroborase. Y el análisis es el de un prudente observador e intérprete, no el de un buen o mal antólogo. Una cosa es hablar de lo que ha habido y otra de lo que quisiéramos que hubiese. Lo que importa es saber cuántos de esos poemas tienen vida propia fuera de o después de su utilización para la forja del estudio. Que dentro de unas décadas sólo tres o cuatro de tales poemas sean leídos por su valor específico no desmerece el esfuerzo del arquitecto por hacernos entender a su través la arquitectura setentísima y sus arrecifes emergentes hasta nuestros días. Un arqueólogo recoge y registra cuantos fósiles halla en la tierra acotada : el conjunto le ayuda a entender lo que estudia; pero sólo unos pocos ejemplares quedan en el museo : aquellos que coagularon en su armazón un fragmento de identidad perpetua. Al fin, los poemas que quedan son aquellos en los que nos vamos reconociendo como hombres, no como poetas.

ANÍBAL NÚÑEZ

La prisa actual llegó también a la poesía. Son muchos los poetas que perpetran la edición de sus obras completas o sus memorias apenas llegados al "mezzo del camin de la sua vita". Unos lo hacen porque precisan recordar al lector su existencia y otros porque necesitan sentirse precoces en algo. Poetas que jamás lo han sido y que no apuntan indicios de que algún día lo sean. En realidad, nada malo habría en la prematura recopilación si no fuese porque el crimen de lesa poeticidad ya se había cometido en la primera edición. Esto de pretender mantenerse en el escenario de las letras es como la lluvia: por cada oasis engendra mil cloacas. Agónico resulta pensar en tanto autor apenas édito en su vida y tantísimo vivo amortajado tan tempranamente en libros.

Otros autores, en cambio, más que de publicar, se preocupan de crear y les sorprende la muerte con muchos inéditos en los baúles de la reescritura, lo cual ya me parece un sabio estar en la poesía (lo de dejar en cuarentena la escritura). Es el caso de Aníbal Núñez (1944-1987), a quien conocí a comienzos del 68, fecha mítica en la leyenda de mi mente por razones ajenas al tópico. Por entonces yo descubría mundos... Lázaro Carreter, cuando volvía de sus congresos y se avenía a sustituir a sus sustitutos, nos atormentaba con Chomski y espiaba nuestras lecturas: *"Usted, señorita, estará leyendo la guía telefónica para encontrar novio, claro..."* Un día descubrí que, además de editor definitivo de *El Buscón*, era primoroso autor de obras teatrales que sólo un lingüista se atrevería a firmar y que sólo algunos ratones suicidas frecuentaban. Harto de su soberbia y misoginia le confesé que su pasión teatral no era correspondida por este alumno insumiso y gustador de Lope y Calderón. La respuesta fue la salida del aula y el septiembre en lontananza.

Fue entonces (y por eso el preámbulo) cuando vi, sentado a la mi vera en un banco de la Biblioteca de Anaya, a Aníbal Núñez: dos cursos por delante, algo díscolo y con sólo la apariencia de poeta. Leí algunos poemas de su primer libro, al alimón con otro

autor. No me gustaron. Siguen sin gustarme aquellos textos. Pero su pluma aprendió a decir de otra manera. Sin gesticulaciones ni embelecos.

Al aparecer en Hiperión su "Obra poética", lo hace bajo el síndrome del panegirismo. Se fundamentan los editores para la reivindicación de Aníbal Núñez en la distinción individualista de su escritura. Ciertamente, no es difícil hacerse con un estilo propio (si el estilo fuese una manera de expresarse y no una forma de vivir) en un país en el que todos insisten en escribir igualmente mal. Pero es meritorio intentar que esa escritura sea no sólo diferente, sino aportadora, creadora, no sólo distinta sino distintiva, que imprima carácter al concepto además de ser característica formalmente.

Aníbal Núñez trata de apartarse, entre los pocos que siguen la corriente del apartamiento, de la banalidad y del filosofismo. Su dicción es troquelada con la pasión de quien la contiene cuando escribe para que la verborrea no se disparate. Eso puede producir frialdad o ausencia de emoción, pero es contención (no siempre). Más que albañilería hay una arquitectura. Tal vez hay poca carne en la palabra. Tal vez sobra ironía distanciadora y defensiva. Algunos poemas tallan altos lirismos. Otros, como en todo poeta, solamente son la escalada hacia la cima de un estilo, el titubeo ante el hallazgo. Porque todo autor es una carrera en busca del hito expresivo y la consecuente caída en el precipicio de la reiteración o degradación de lo encontrado. Aníbal Núñez, como Hernández o Lorca, y cuantos mueren en plena madurez juvenil, no tuvo tiempo de caer en el autoplagio, al menos asumido.

Como he dicho, hojeé entonces sus primeros poemas publicados. Nada que destacar. Años después leí algunas de las *Fábulas domésticas* y me parecieron de la cuerda, no de la línea, novísima. Recordé más al autor que al poeta. Ahora, ante los dos volúmenes de Hiperión, vuelvo a hojear, más lentamente, algunos textos y veo en ellos la pluma del autor con voluntad de tachar más que de proliferar, de suprimir y reescribir más que de versografiar. Y esa voluntad de contención, que debería distinguir a todo autor, dignifica su verso y estructura algunos poemas de entidad y nobleza. El poeta que sale de estas páginas ya no es aquel que conocí en los claustros de Anaya, a la sombra de Unamuno y Fray Luis. Ha cambiado la euforia y la gesticulación verbal por el acto conciso de la palabra escueta. Sin duda, su labor traductora le enseñó mucho sobre la conveniencia de la exacta manipulación del lenguaje. Mucho hay de escritura automática y estética sincrética. No obstante, es el chispazo de la vida lo que hace empatizar al lector con un poema. Y eso ocurre con la invasión de "Casa Lys", poema que, por su potencia verbal equilibrada, destaco en esta rápida mirada. Porque la belleza que importa es la que nace de la identidad del hombre, no sólo de la entidad que llamamos literatura.

Los críticos no escriben sobre poesía, sino sobre los libros de versos publicados. Por eso los poetas, en vez de intentar escribir plenos poemas, escriben versosemas para los críticos y antólogos, con lo que la poesía se degrada cada vez más. Porque los poetas atípicos no encajan en los esquemas de la crítica y se quedan fuera de los estudios y las antologías. Sólo unos pocos deciden quedarse del lado del poema y conseguirlo a cualquier precio. Yo creí, hace años, que podía ser uno de ellos (me faltaron la inteligencia y el coraje). Aníbal Núñez lo fue. Probablemente.

NOTICIA DE JOSÉ CANTERO

En varios artículos he citado a José Cantero. Algunos me preguntan sobre él, y yo, poco perplejo ya por sabedor de que nadie es profeta en su tierra —ni en su tiempo, sería más exacto—, no quiero eludir la ocasión de dedicar unas líneas a este alicantino misterioso, poco menos que autoexiliado en Salamanca y suicida en la misma por motivos tan sicológicamente lógicos como absurdos en quien muere porque ama demasiado la vida y convierte su amor, al practicarlo erróneamente, en la raíz de su suicidio.

Lo conocí en Salamanca, en 1967. Allí residía desde su adolescencia. Había nacido "a cuatro pasas de Orihuela", en diciembre de 1946, y vivido en una calle cercana al Colegio Santo Domingo, a cuyas aulas asistió durante algunos cursos, aunque ni él ni yo nos recordábamos viviendo en los recuerdos del otro. Nuestras afinidades se explicitaron enseguida y, a pesar de que no volvimos a vernos después de 1988, mantuvimos durante 25 años una correspondencia para mí tan enriquecedora como atormentada. Deudor me siento de Cantero. Nunca he olvidado las mañanas en que nos dedicábamos a entorpecer el estudio, en Anaya, de nuestras condiscípulas, y a escribirles sonetos acrósticos "en catorce minutos", como los versos, más uno "para repasarlos". Tampoco olvido —jamás lo olvidaré— un atardecer crucifixante y golgotado subiendo al cementerio de Ávila en busca de una tumba que no llegamos a encontrar.

Repaso esa correspondencia y la tristeza y la nostalgia se sientan a mi lado como amigos que me hieren al compás que me consuelan. Hay en ella persecuciones en que las batutas de "los grises" nos imprimían pentagramas discordantes en la espalda; hay tercas evasiones de las clases de Lázaro Carreter, mientras sus ojos polifémicos nos busconeaban para criticarnos algún poema en la edición anotada del día siguiente; hay acordes de guitarras lastimeras en las madrugadas bajo los balcones de muchachas que a veces, sólo a veces, callaban nuestras bocas con las suyas mientras el ruido de El General pasaba en ronda nocturna y dispersante, poniendo, sin saberlo, el toque de

queda en nuestros besos clandestinos; hay tardes junto al Tormes, bajo el Puente Romano, con olores a invierno y mucho frío, jugando a ser Calixtos de bellas Melibeas mientras la noche hacía de Celestina y el toro del Lazarillo mujía como un viento centinela; hay recitales, vértigos, dolor, amor, y risas, y llantos apagados por el vino; hay un fray Luis amaneciendo ebrio, desperezándose con un vaso en la mano, en brindis con el cielo, y un rector Unamuno que no podía gritar su autoridad porque un cigarro impertinente amordazaba su voz tantas mañanas; hay juventud vivida con angustia; hay poemas. Recojo, de una carta (junio, 1969), uno de ellos:

Suicida

En la túmula estancia, pensativo,
rodeado de sombras y acosado
por la memoria, está el hombre, cansado
de luchar por seguir, si muerto, vivo.

Su corazón resuelto y conclusivo
decide consumar el desolado
morir que le acompaña: y se ha lanzado
al reposo final y compasivo.

Mientras crece la nada de su frente,
enrojece su sangre el claro día,
y lo invade el sosiego lentamente.

Oscuro soñador de la armonía,
no supo ver del mundo la belleza,
pues prisionero fue de la tristeza.

Sólo pretendo dar un escorzo de José Cantero. Y como un autor vive para escribir y hace de su escritura su única vida, prefiero mostrar fragmentos de esa vida —su obra— a otros datos externos "imprescindibles" sólo para los eruditos —entre los que no me cuento— que eligen "saber" eruditamente sin comprender tras esa erudición. Por eso copio otros textos (marzo, 1970):

***Vía cognitiva* (Homenaje)**

Hay un lugar detrás del horizonte,
y junto al corazón, de paz serena
y suave amenidad y gozo lleno.

Baja la nube y trepa al cielo el monte
en esos verdes prados donde suena
la música del cosmos dulce y pleno.

Allí brota clarísima fontana
con el agua más pura, y el espliego
perfuma allí la vida cada día.

Allí la claridad es cotidiana,
allí se mece el alma en el sosiego
y promulga la luz su epifanía.

La oscura y blanda hormiga allí construye
la máquina del orbe en miniatura
que al ideal del hombre se asemeja;

y para aquel que lo mundano huye,
en mágica y severa arquitectura,
la laboriosa abeja su miel deja.

Delicada mesura hay en la rosa,
fulgor y rojo aroma en su belleza,
y la fugacidad de su pureza

resumen es del ansia, codiciosa
de eternidad y plenitud, gloriosa
al elevarse en su naturaleza.

Entre libros y amores dividido,
paso mi tiempo fugitivo en una
eterna primavera dilatada.

Fervoroso y ardiente, y trascendido,
ni temo al llanto ni a la gris fortuna
en el solaz azul de esta morada.

Voy a su paz colmada de infinito
cuando de la verdad pierdo el sendero
y me tientan los falsos esplendores.

La soledad templada necesito;
y del resto del mundo sólo quiero
un pájaro, una fuente, algunas flores.

Debo decir al lector que ninguno de los poemas que voy, a manera de rescate, insertando, figura en la edición de *Poesía total* (1993), libro que él mismo preparó y que no *quiso* ver impreso. Quizá estoy traicionando la memoria del amigo al difundir sus confidencias que, por otra parte, él desestimó en la antedicha obra por juzgarlas, sin duda, primerizos poemas, de corte clasicoide, y ajenos a la estética que asumió.

Ciertamente, la poesía de José Cantero navega —y, la amistad no me ciega, naufraga— por otros derroteros más exigentes y herméticos. Pero ya he dicho que estoy apuntando al hombre y no sólo al poeta, aunque éste absorbiera y vampirizara a aquél.

Una autocrítica severa le llevó a decir en una entrevista, consciente de su alejamiento de la poesía al uso: "No espero nada de la crítica; en todo caso, descalificaciones". Y con el tiempo fue abandonando la escritura (deduzco que hacia los 35 años), su profesión de bibliotecario, su familia, toda vida social (hacia los 40) y hundiéndose hacia dentro de sí mismo. ("Ya no leo porque sólo se publican libros, igual que no voy al cine porque sólo ponen películas"). Y la soledad física sólo conduce a la soledad síquica, en un solipsismo inextricable: algún amor secreto y poco venturoso consumió sus últimos años. Murió el 8 de marzo de 1993: Newton —la fuerza de la gravedad— lo asesinó contra el suelo 25 años después de otra muerte que estigmatizó toda su vida. En su ensayo *Los poetas suicidas* (1990) afirmaba: "El suicidio es la ejecución de Dios: por haberse atrevido a crear una obra imperfecta". Y en su última carta había escrito con una letra rota: "Envidio a los condenados a muerte: ellos no tienen que elegir". Y acompañaba este poema, tan abrupto como inesperado en su poética:

Errante

Entro en el territorio de la muerte
en busca de la esencia de la vida.
La noche, y el horror de su leyenda,
impone escalofríos en el alma,
y la sombra del túmulo disipa
la visión del misterio luminoso.

Los ojos de la luz reclamo y miro
más allá de las lápidas y el monstruo
que las tinieblas y el terror forjaron
dentro del corazón, fantasma errante.

Derribo calabozos, alzo criptas,
oreo laberintos, pulo el cielo.
Una puerta secreta se ilumina
y descubro la suave transparencia
de la templanza.
El sol es el espíritu.

Hasta aquí el breve apunte de este hombre que "nació para escribir su muerte". Nunca supe su segundo apellido: como si hubiese ocultado su verdadera identidad ("Soy hijo natural, y huérfano"). Lázaro Carreter, en el prólogo, tampoco aclara nada. Otros dirán de él lo que yo no he sabido —y, por doloroso y próximo, no he querido— decir.

"Morir: caer desde la duda / hacia la sima de la incertidumbre" (*Poesía total*, p 207).

GUILLERMO CARNERO: PARA LLEGAR A OSTENDE

La reciente edición de *Dibujo de la muerte. Obra poética.* (Cátedra, 1998) nos sitúa ante uno de los poetas más personales y preocupados por la poesía y sus entresijos creativos. Se comparta o no su estética, la voz de Guillermo Carnero es la de un poeta nuevo más que "novísimo", y es autor, ante todo, de uno de los grandes poemas de nuestro siglo : "Ostende". Su trayectoria puede resumirse así : primero: el poeta ofrece su visión existencialista en *Dibujo de la muerte*; segundo: el metapoeta se ejercita, a través de varios libros de poemas, en la construcción de un ensayo que explique y justifique su teoría de la visión iniciada en el primer libro; tercero: visión existencial clandestina y ensayo aséptico se hacen carne humana (la razón controlando la emoción, sin esquilmarla) en "Ostende", germen, en cuanto asunción de la íntima realidad, de su último título, *Divisibilidad indefinida*, que retoma algunos temas con una voz concentrada por el entallamiento del soneto y la moldura clásica. *Dibujo* y *Divisibilidad* —premisa y conclusión del antedicho gran poema—, sus libros más opacamente encendidos, contienen, en mi opinión, porque el lenguaje no consigue asfixiar la vida que la palabra ostenta, lo mejor de su poesía.

Dibujo de la muerte.

El atractivo del culturalismo radica en que conjuga la experiencia del autor con la del lector mediante el guiño de lo que para ambos significa la plenitud del existir, emoción que surge de esa complicidad en la que el nostálgico paraíso perdido parece recuperarse en el de la cultura, que no es sino una depuración o superación de la cotidianidad inatractiva. Frente a otros culturalistas que exhibían como apoyaturas anoréxicas sus citas creyendo que las joyas no pueden afear si no saben lucirse, Carnero las ingresa en su texto, las interioriza, se las apropia para su dicción. Las esquirlas culturales funcionan como arietes con los que embestir hacia el hallazgo del apropiamiento. Lejos de ser una ostentación de erudiciones, los datos sembrados en

los versos o en los que el poema se sustenta alojan mismidad, parecen proceder de la misma experiencia vital y no libresca del autor. La cultura actúa como si fuera la propia biografía del poeta. Cuantos elementos y personajes aparecen blandidos por la muerte dejan en el lector la imagen de que el autor es un muriente cuyo pudor le impide lamentarse. Que su túmulo esté hecho con pedrería y el sarcófago recamado de oros y diamantes no le quita dolor a su tragedia, como la fastuosidad de Tutankamon no impide ver la liturgia elegiaca del *Libro de los muertos*. Vida y muerte, la una buscando salvarse en la otra, son los temas del libro, que representa la simbiosis del esplendor y el luto en los "cadáveres y rosas" ("Bacanales en Rímini..."p. 159).

La aparente "frialdad" de estos poemas viene tal vez de que en ellos no se concibe el arte a la manera —por acudir a transcripciones artísticas— de Mussorgky —"Cuadros de una exposición"— o Rachmaninov —"La isla de los muertos"—. El poeta no se deja "impresionar" —o calla su expresión— por el mundo natural o cultural; recoge de éste (lienzos, autores, personajes) los fragmentos que mejor dicen o esbozan el óbito escondido de sí mismo. Por eso la intimidad del Romanticismo subyace en una obra que parece escrita desde el notariazgo, amordazado el "yo" explícito de aquél por un "yo" gimiente fugitivo de la misma concepción romántica. Esta poesía no es una paráfrasis, como la "Sinfonía Fausto", ni siquiera un retrato como la "Sinfonía fantástica"; Carnero expone su yoicidad aparentando no ponerla, igual que el dodecafonismo parece impersonal porque el oyente no se encuentra "inmediatamente" identificado con lo que está escuchando. Que su estrategia poética pueda parecer un fragmentario de retazos ajenos —apariencia que se convierte en esencia en el caso de José Mª Álvarez— no enajena a Carnero de cuanto está personificando —más bien pudiera verse en ello una personal distribución poemática de las estéticas alusivas de los *Cantos pisanos* y *La tierra baldía*, incluso del cuarteto nº 8 de Schostakovich—, sino que lo incardina en la cultura de la cual se sirve para identificarse. El léxico cuidado o las alusiones artísticas no tienen como función última la de crear belleza sin más, sino que ésta se utiliza para mostrar la podredumbre de la vida, lo cual redunda en creación de nueva y melancólica belleza.

Metapoesía.

Después del existencialismo clandestino de *Dibujo de la muerte* (retrato de la muerte: pero, por lo mismo, diseño de una vida sustitutiva de la que se vive y ahuyentadora del total acabamiento), Carnero publica unos libros (*El sueño de Escipión, Variaciones y figuras..., El azar objetivo...*) en los que atiende del hombre, tal vez en desmesura, solamente al poeta y su mundo de palabras. La semilla de quien quería descreer de lo mismo que pretendía creer acerca la frialdad —trasunto del nihilismo— al rigor y lo asoma a la gelidez para que la emoción no enturbie la disección. Si en *Dibujo de la muerte* la cultura es una autobiografía interior, o una argamasa que une los íntimos ladrillos o sillares, los libros metapoéticos acosan el vehículo en el que se transmite la cultura; entonces el autobiógrafo se convierte en

inquisidor y la intimidad es sustituida por el análisis: "la emoción poética,/ más que de sabia precisión, da fe/ de una cierta ignorancia convenida/ a modo de verdad" ("Jardín inglés", p.179).

Toda la doctrina metapoética apunta a "domeñar el rebelde, mezquino idioma", y se condensa en ese gran tratado lírico que es *Altazor*. El metapoetismo es un contemplativismo —nacido del auge de la linguística y sus filosofías— del acto creativo. Frente al "yo" individualista y al colectivista surge el "yo" lingüístico. Si hay ironía en "recibí la flecha que me asignó Jakobson", también hay autoafirmación en "con orgullo lo digo" ("Nota del autor", p.90). Así como el místico se enajena, para hallarse, en el dios creador, y se pregunta por la vida eterna mientras vive en el tiempo, el poeta se introspecciona como autor mientras es creador de su dicción —su vida perdurable como poeta—, pues el metapoeta es un poeta que se observa poetizar: elucubrar sobre la idoneidad entre lo dicho y lo que se desea decir, la realidad o refracción de lo sentido a través de su expresión. La intención metapoética es inquirir sobre la poesía en busca de la ontogenia dictiva. Su riesgo estriba en caer en el prosaísmo ensayístico. Si la poesía "social" era antilírica —y de ahí su fracaso en el tiempo— por entender poetización como concienciacion, el metapoetismo entiende escritura como autocontemplación mientras se escribe, con lo cual el discurso silogístico prevalece sobre el emocional o lo suplanta. Poetas "civiles" y metapoetas son enemigos de la poesía cuando olvidan que en la lírica cabe todo lo que conduzca al lirismo, pero que no puede faltar éste. Es muy difícil que el forense cree vida por el solo hecho de hacerle la autopsia a quien la tuvo. Nunca el bisturí tendrá más vida que el cadáver. Tal el metapoeta. Estos libros de Carnero se suicidan como textos líricos convencionales. Ése es su mérito y su riesgo. En ellos predomina progresivamente el intelectual sobre el poeta. Éste escribe lo que medita sobre la escritura, sustituyendo inspiración —sea ésta lo que fuere, pero siempre flujo de irracionalidad— por reflexión, método científico, "racionalidad" —aunque sensualidad emocional y emoción intelectual no están reñidas y disciplinar la intuición no supone desterrarla. Así, éstos son textos amputados del estremecimiento primario que, en el principio, hizo que exista una faz del hombre llamada poesía. Pero también la inteligencia sensible siente un orgasmo cuando descubre una certeza y lanza su "eureka" ante la clarividencia de las emociones, porque incluso el pensamiento es percibido por el hombre integral como otro sentimiento. No hay que dejarse engañar por la afirmación de Seurat: "Algunos ven poesía en lo que he hecho. No es así: aplico mi método; eso es todo".

Si el "glíglico" es un lenguaje inventado que comunica como si fuera convencional ayudado de situaciones y contextos, los libros reflexivos de Carnero utilizan el entramado técnico, que se supone el más científico, y por eso el menos ambiguo, para demostrar que "el poder de una ciencia" ("Elogio de Linneo", p.186) —lingüística— consiste en carecer de poder definitivo. Socráticamente : "Sólo sé decir que nada puede decirse". Es posible ensayar con objetividad sobre el azar inextricable para la mente humana y sus peregrinajes por las cogitaciones vertebradas como infalibles e impeca-

bles "máquinas de guerra" ("Elogio..."). Pero el único azar que percute el universo es el de Mallarmé y toda racionalización que busca la solemnidad de la certeza definitiva acaba siendo tan inexpugnable para la sinrazón como la sonrisa de las "Instrucciones para subir una escalera" de Cortázar, que evidencian lo evidente con, eso sí, formulación científica, lo cual convierte lo evidenciado en algo tan contingente como el sincientificismo. Carnero irracionaliza racionalmente, mostrando que la racionalidad es igualmente irracional, una espureidad de la medodología, pues no conduce sino a la evidencia de lo absurdo del pensamiento estrictamente lógico y, por tanto, a la imposibilidad de la comunicación.(Recuérdese a los Marx, elocuentes del peligro de esa despersonalización e ineficacia, en "Una noche en la ópera": "La parte primera de la primera parte...").

Algo hay, como primer motor del poema, en esta escritura (principalmente en "Variaciones...") de verbosidad paralógica, de escritura automática controlada que permanece una vez pulimentado el texto. El subconsciente siempre sabe más que la conciencia. Por eso el poeta romántico del que Carnero pretende liberarse asoma una y otra vez entre los aherrojamientos a que lo somete la objetivación del azar. Y ese romanticismo se resume en algo tan ancestral como que el arte es superior a la vida, es decir, en la salvación por la escritura, en este caso disfrazada de metaescritura para, autocuestionándose, hallar la dicción definitiva, a pesar de que, aunque ésta pretenda "rescatar lo que se encamina a la muerte", todo autor ensimismado entre los anankés sabe que "bastardos son los gozos del poeta" ("Chagrin d'amour...", p.194), y que siempre hay algo "desenmascarando la inmortalidad con su rotundo osario" ("Variación III, p 238).

Dibujo de la vida.

Dos factores, interdependientes y transferentes, integran al hombre y sus obras: inteligencia y sensibilidad. La inteligencia distribuye la sensibilidad y ésta mediatiza aquélla. En estos libros la inteligencia se ha obstinado en eliminar toda sensibilidad que no sea meramente intelectiva. Carnero, a lo largo de su obra, entre el sarcasmo y el cartesianismo desmedido, pretende acallar que el hombre está constituido también para sentir debilidad por el sentimentalismo ("duele confesar una secreta admiración por Donizetti", dice en "L'enigme de l'heure", p. 253, y "omitir el entusiasmo", en "Elogio de la dialéctica...", p. 266), cosa indigna de Raskolnikov y del superhombre niesztcheano. Ahora bien: ¿Es inteligente utilizar la inteligencia para insensibilizarse? ¿O se trata de buscar otra sensibilidad? ¿Alguien cree que "El clave bien templado" es la obra de un hombre de temperamento sin templanza? Sísifo conoce la inutilidad de su esfuerzo, pero le va en ello la vida. ¿Cree el lector que estos textos son sisífeos para su autor? ¿Hubiera llegado el poeta a "Ostende" sin detenerse en esas estaciones? Sin ese afán de entender —para identificarse— los mecanismos del lenguaje, ¿hubiese aprendido que el poeta es, a pesar de su verbalidad, afásico para lo trascendente? El metapoetismo sólo toma del hombre al poeta, y de éste nada más que su oficio. Corre

el riesgo de perder de vista al ser humano al mirar tan ostentosamente sus palabras. De esa hiperestesia linguística o atrofia emocional salva a Carnero "Ostende", donde palabra indagatoria y emoción vuelven a concitarse, reflexión y sentimiento son simultáneos, no imanes repelentes. "Ostende", que evita el sentimentalismo sin eludir la palpitación, se libera del linguista y crítico excesivos y revela al hombre inencasillable por los aparatos de la taxonomía verbal. El íntimo proyecto de Carnero había sido el de escorzar la muerte que conforma el mundo, utilizando para ello fragmentos de identidad artística de otros que parecieron rostros y son máscaras, que aún le parecen vida frente a su propia muerte. El desengaño del Barroco y la dolorida burla quevedesca devienen nihilismo y cuestionamiento de la verbalidad; el Dieciocho, al que el autor ha dedicado numerosos estudios, trata de anquilosar los sentimientos con la razón, proponiendo una poética contigua al metapoetismo. De todo ello hay en Carnero, simultaneado con la creencia suprema del "ars longa, vita brevis", de que el arte puede salvar la existencia creando desde ésta otra existencia. El dibujo de la muerte que traza Carnero es, en el fondo, el de que el arte imita —supera— a la naturaleza. Emulación tan perfecta que sólo el arte es una verdadera e imperecedera existencia. Por eso "...es triste/ no tener ni siquiera un puñado de palabras (...) para imaginar que algún día podremos/ inventarnos, que al fin hemos vivido" ("Ávila". p 100). De ahí que se cambie la propia vida por el "raso amarillo" ("Capricho en Aranjuez", p. 137), símbolo emblemático de esa plenitud que se persigue. Y de ahí que "fuera hermoso morir" en esa excelsitud inacabable, en esa eternidad intransferible.

La memoria verbal.

Pero si la palabra es susceptible de crear, no puede anular lo ya creado, que es la vida, sin la cual es imposible la escritura. De modo que la última finalidad de ésta es la de redimir aquélla, recrear, reconstruir, utilizar el verbo para fijar y lindar las experiencias: la existencia —la inmortalidad— es lo que queda escrito de cuanto se vivió. El flujo del tiempo es un tema constante, desde la efimeridad de la vida ("No recuerdan las losas nuestro paso". "Boscoreale", p.143) hasta la eternización del instante ("dejadme/ en la luz de esta cúpula que riegan/ las transparentes brasas de la tarde". "Capricho en Aranjuez", p.137) o la salvación por el arte o la palabra: "un espejo/ con que hurtarme a la muerte en escritura" ("Lección del agua", p. 307). El azar objetivo no es sino la memoria, que pretende ser calco de lo recordable y no es más que la impostura involuntaria de lo sucedido convertida en suceso presente. Porque el fluir del tiempo altera la existencia al ser escrita y la escritura, como una heroicidad, se convierte en la vida real: "contra el soplo/ de la caducidad, dibujo de la muerte,/ y en su rigor, más que en la vida misma, / hay un signo de gloria" ("Jardín inglés", p.180). Si bien es cierto que la escritura es una ficción en la que "el antiguo esplendor y la felicidad consisten en ungirse con los ricos despojos de sueños y cadáveres" ("El serenísimo príncipe...". p.150). En esta dualidad de naturaleza natural y naturaleza cultural la cultura adquiere la dimensión de un museo lujoso en el que la vida siempre es joven

porque "ni fuego, ni muerte, ni curso de las horas/ habitarán jamás este salón" ("El altísimo Juan Sforza...". p. 154). La escritura existe porque "el pasado permanece (...) con su magnificencia de cadáver antiguo", porque "apresar el calor de un instante es (...) oficiar para otros el triunfo de la ausencia", porque hay que salvar "esa evidencia de realidad que sólo en el lenguaje existe" y porque tal vez "pueda ser el poema lugar de una epifanía" (Variación IV, p 240-1). Eso es lo que el poeta querría, siquiera como "limosna". No obstante, en ese tiempo que se pretende liberado del tiempo emerge la conciencia de que la vida del arte constata la muerte de la vida que hace posible el arte: "andrajos y oro/ el esplendor revelan de los cuerpos antiguos" ("Amanecer en Burgos", p. 106). Por eso el "lujo no rescata" ("Museo naval..." p. 302) más que aparentemente y el "ars longa" no prolonga la "vita brevis" del artista; de modo que la metamorfosis de la vida en arte no es más que una existencia también metonímica, y espúrea, de la que se ansía como plenitud absoluta. El arte edifica sólo otra muerte, una parafernalia vívida que no será sentida por el autor, sino por la posteridad en todo caso, la cual no conocerá del hombre esforzado más que su arte: "unas cuantas palabras (...) traigo como remedio de la nada" ("Segunda lección..." p 297). Para poco sirve, pues, el rescate fugaz que es la escritura: "Sólo para regalo de mis ojos/ brillan y aroman..." ("Lección del agua", p 307).

Las cosas ya no son sino como son nombradas. Carnero cree que la realidad fulge su verdadera esencia con la palabra. "Ahora parecerás, ¡oh mar distante!,/ mar; ahora que yo te estoy creando/ con mi recuerdo", dice JRJ. Pero la palabra sólo es una ideación de la memoria y ésta un azar que se desea objetivar como restauración de la vida. Tras tanta lucha del creador por hallar o rescatar su identidad, el poema no reconstruye ésta, sino que inventa un mundo en el que nunca muera aquél: "las palabras reniegan de la carne y la piel/ de las que son reflejo" ("Santa María della..., p 248); "la palabra alucina hasta crear su doble./ Creemos haber vivido porque el poema existe;/ lo que parece origen es una nada" ("Puisque realisme...", p 247); "invertir el proceso creador: no de la emoción al poema, sino al contrario" ("Le grand jeu", p. 281). Y Huidobro parece resonar: "el poema (...) ha de crear su propia carne/ puesto que de la nuestra es un mal mensajero, (...) menciona, crea" ("L'enigme...". p 253). Esa mención o creación, surgida del propio descreimiento inicial en el lenguaje, es la verdadera identidad: el poeta sólo es un pequeño dios urdido por el hombre que desea nombrar con su inteligencia ("Intelijencia, dame/ el nombre exacto...", había escrito JRJ). "Ostende" debiera ser, así, el emblema de la realidad resurrecta en el poema y por ello el de la realidad perdurable: la memoria verbal. Pero este poema es la superación del metapoetismo y sus aventuras, el texto que reconcilia vida y poesía, hombre y poeta. "Ostende" es un poema sobre el amor y su reencarnación en la palabra: de cómo la memoria no puede resucitar la vida, que es lo único que poseemos y muestra nuestra identidad, de cómo la escritura no nos reconstruye sino que repite nuestra muerte del pasado en el presente memorístico. "Ostende" es la constatación de que la palabra, por mucha otra vida que sea o dé, no es la vida que el ser humano siente como auténticamente propia e ineludi-

ble. La salvación por el poema, la pintura, la música, las catedrales, las pirámides, es una ficción que quisiera creerse como realidad, pero que acaba afirmando que el arte no sustituye a la naturaleza. Y sobre arte, artificio y verdad —es decir: sobre sí mismo, confesatoriamente— medita Carnero en su último libro, "Divisibilidad indefinida", insistiendo en su preocupación por la escritura, ahora abrazada por la vida, aunque permanezca un pesimismo atemperado, traducidas sus preocupaciones en lírica de raigambre y reciedumbre clásicas: "Hace muy pocos años yo decía/ palabras refulgentes como piedras preciosas (...) la emoción de enunciar un orden justo/ cedía realidad al sonido y al tacto (...) Pero ... el viento arrastra ... el vicio de creer envuelto en polvo" ("Música para fuegos de artificio", p. 295).

Carnero no confiere —aparenta no conferir— dignidad al poeta: olvida que el podredumbroso marabú, como el autor, está condenado por las leyes de la supervivencia a luchar por sobrevivir en un mundo en el que la muerte rige la existencia, y que aquélla alimenta ésta mientras la estercola. Por ello, escribir no es excrementar otra vida, sino convertirse en Midas de la muerte. Tal desdén sólo demuestra que el escepticismo es un dolor y no una indiferencia. Pues bien: también de ese desprecio teórico se salva "Ostende" al asumir la creación como único acto de autoafirmación: "mas no perecerá/ quien sabe que no hay más que la palabra"; porque si "producir un discurso/ ya no es signo de vida" (p 284), sí hay vida en la conciencia —la escritura— de ese dolor inescribible pero expreso a pesar de su inefabilidad.

Dibujar el dolor de la muerte en un poema es esbozar la única vida imperecedera. Algo que Beethoven, en un acto supremo de voluntad, y desdiciendo su anterior afirmación misántropa de "prefiero un árbol a un hombre", eludió en la monumental "Novena", prefiriendo finalmente el hombre vivo al hombre inmortalizado por el arte (claro: que con ello volvía a decidirse por el arte sin desdecirse del hombre).

LOS OJOS DE LA LOCURA *(autopsia)*
Ensayo de autointerpretación

1.- Uno de los errores de la interpretación consiste en creer que el arte —un poema, un cuadro, una partitura— es sólo un acto de racionalidad y que, como tal, hay que entenderlo con la razón. No es así. Todo arte es un acto intuitivo en el que interviene la mente racional, pero desracionalizada siempre en una u otra medida por el ángel o el demonio de la animalidad. El artista sugiere lo que la ciencia y la filosofía aún no saben cómo decir, cómo codificar "lógicamente". De modo que siempre habla desde una grieta de la racionalidad por la que se asoma la irracionalidad: la animalidad. El creador escapa a las leyes de la razón y dicta su obra desde esa transgresión, fuga o búsqueda. De ahí el atavismo de extravagancia, delirio, locura y otras calificaciones aplicadas al autor. El error estriba en negar que el hecho de "comprender" el arte consiste en sentirlo. Interpretar un texto artístico es aceptar su dimensión inexplicable en términos de lo que viene llamándose lógica, que, cada vez más, va siendo un concepto absurdo en cuanto que no hay un solo canon de logicidad. De modo que hay tantas lógicas como premisas experienciales las hayan conformado, y los silogismos sobre un mismo hecho son infinitos. No sé si en los seres humanos permanece un residuo de la animalidad o es la racionalidad la que aún es una larva; creo que el intento de compatibilizar ambas identidades es lo que hace problemático al hombre y lo desborda cuando, en vez de conciliarse, la razón intenta matar la irracionalidad desde la que procede. Y esa pugna es lo que más se evidencia en el artista.

2.- Mis libros no repudiados fueron escritos casi en sendas semanas intensas y enfebrecidas, separadas por años afásicos: como si el dolor de la impotencia creadora se violentase en un vómito de voz incontrolada; el horror a la sombra producía la luz desde la sombra; o más tiniebla. *Los ojos de la metáfora* (me detengo en él no porque lo aprecie más o desprecie menos, sino porque es la constatación de mis abismos y supuso un gozne en mi

vida) es una especie de Sísifo que se busca a sí mismo y cuanto más intenta alzarse y descansarse más cae como un fardo sobre sí, en un trabajo solipsista del que es víctima y verdugo. Creo que todo está dicho en el primer fragmento: los demás insisten obsesivamente, desarrollan, indagan, enloquecen, torturan. ¿Qué hay en ese primer coágulo? Leyéndolo como un texto ajeno (eso quisiera todo autor: leerse sin las premisas de lo que pretendió decir y hallar escrito, desconocer su texto, poseer la objetividad del lector lejano, más libre de interferencias subjetivas, aunque también, por eso, más libérrimo), veo algunas palabras que reinciden en forma de sinónimos en el resto: *mano, larvas, guarismo, niebla, entelequia, acoso...* Es decir: el autor es un amanuense que esparce en la página semillas de sí mismo para averiguar su identidad, pura abstracción indefinible, y, en el asedio, se convierte en un oscuro monstruo que se devora cuanto más se lame sus heridas. El buscador deviene perseguidor, la captura se convierte en huida, la claridad emerge fundida en el hermetismo de la revelación, el hallazgo es una autodestrucción. Tal poesía es un metarrealismo autoconfesional —cuyo confesor no se perdona si no es "pecando" más, y de ahí la lucha— transformado en intelección emotiva. Siempre he pretendido, inconscientemente, en un proceso doloroso inexcusable, descarnar la apariencia para encarnar la esencia. Creo que nunca he suplantado la autenticidad por la belleza, aunque ésta, en su significado más profundo, me parece imprescindible.

3.- Teniendo en cuenta lo anterior, todo es deducible desde un plano puramente léxico. Por "sinónimos" hay que entender, mejor, variaciones léxicas en un campo semántico. Veamos como ejemplo de aproximación explicativa ese primer "coágulo" o "fragmento": cómo las palabras acosan al creador en su acto creativo, cómo el cazador es su propia caza. Y sepamos de antemano que el autor ha ido hilvanando una vomitación verbalmente inconexa, acuciado por su método —impremeditado— de autosicoanálisis, una escritura automática controlada. Hay varias referencias a ese empirismo del visionario: "Hasta tal punto llega mi automatismo que, cuando cesa la música, dejo el poema donde está" (en J. Guillén García: 100 años de poesía); "No he escrito un solo texto en mi vida en el que supiese cuál era la palabra que venía después, ni siquiera la primera" (La lucerna, julio, 1995); "Me siento en mi escritorio, al aire de una vela, escuchando la "Catorce" de Shostakovich o el "Tristán" de Henze, caigo en trance y comienzo a escribir" (Cultura, abril, 1985).

Y bien: puesto que sólo podemos "comprender" desde lo que ya "comprendemos" —en realidad, desde lo que asumimos como incuestionable—, veamos ese primer texto y qué hay en él que resulte comprensible por empatía: "con la mano de amianto trazo líneas / esputos larvas tanzas claves fuego / asomado al brocal de mi guarismo / y fulgentes latrías bruman niebla / dentro del lupanar de la memoria / ardiendo inexorable tiempo espacio / y yo dentro del cerco estatua altiva / cimbreada entelequia de la nada / errante contingencia del acoso".

Sin duda hay un léxico poco común o, más ciertamente, urdimbrado de forma que se hace ininteligible en ocasiones por la lejanía de sus significados a pesar de la conti-

güidad de sus significantes; pero la abstracción de un cuadro no debe impedir que miremos sus elementos concretos, de los que parte toda abstracción. Y si, después del rechazo o asombro de la primera lectura (en la que esperamos hallar una historia, una imagen o una melodía como en los textos más convencionales), leemos tachando lo que nos molesta —por oscuro— para ver la mucha o escasa claridad que pueda haber, encontramos algo tan poco alejado de la cotidianidad de un escritor como esto: "con la mano... trazo líneas... dentro del cerco (*donde soy*) errante contingencia del acoso"; afirmación que sólo ha consistido, por decirlo así, en buscar la oración germinal de una frase, dejando sus meandros para mejor ocasión.

De otro modo: **estoy escribiendo y en la página ("cerco") en la que me acecho soy estas palabras como pudiera ser otras**. ¿Podemos saber algo más? Sí: **soy un ser al que intento descifrar ("guarismo") mirando el pozo ("brocal") en el que la "memoria" ya se ha convertido en un hacinamiento de recuerdos fingidos o falsos ("lupanar") porque la idolatrada ("latrías") imagen del pasado pone "niebla" en la mirada y me convierte en "entelequia"**. ¿Todavía más? ¿Por qué "mano de amianto"? Lo deduciremos al final: pero, sin duda, el autor teme quemarse con el "fuego" de su ejercicio poético (tan es así que en el coágulo XXXIII ya es "rojo el amianto"); no en vano las líneas o versos son también "esputos", "claves" y "larvas" de la "estatua altiva" que teme o quiere encontrar mientras permanece "ardiendo" entre la escritura "inexorable".

Claro: lo antedicho no está explícito en este coágulo: pero se deriva de los otros, con los que —imposible olvidarlo— forma un único texto (tal como aparece en *Fragmentos de identidad*). Y si acudimos a ellos en una avanzadilla descubrimos que el autor pretende nada menos que escribir el gran poema (construirse a sí mismo) y sucumbe ante su imposibilidad, con lo cual se debate en una tortura que lo despedaza y hace añicos (fragmentos) y lo destierra al silencio (la "afasia" y "la estrategia de la muerte", en XXXII y XXXV) como única liberación de ese dolor: pero la deserción le produce otro mayor, y en ese laberinto se metamorfiza en un Teseo que es simultáneamente Minotauro: un monstruo enloquecido y enloquecedor ("tengo miedo del monstruo de mi mente", XXIX), tan ansioso de suicidio como de eternidad.

Llamo la atención ahora sobre "frisando 35 adjunto plagio" (X), "cuévano gris" (XXX) y "antosaurio" (XIV). ¿Son unas oscuras baratijas? De Don Quijote se dice que "frisaba la edad de nuestro hidalgo.. ". Así que es fácil presumir que nuestro autor tiene 35 años cuando escribe su frustrado ("plagio") poema en su mente, página o habitación —o escritorio—, o triambos significados simultáneos ("cuévano gris"), fracaso que lo desespera y transforma en bestia de sí mismo ("antosaurio"); en tal estado construye y destruye su identidad cayéndole encima todas las babeles de la introspección. El texto se alucina y atormenta al autor cuando, por una grieta de su mente, vislumbra el "otro lado" (II) de la mismidad: la "bisagra" (XXIX) giroscópica de su dualidad le confirma su luzbélico rostro derrotado y acechante ("un saurio enloquecido bajo el cráneo", XXXV), y los esfuerzos inútiles que han supuesto su vida ("naufragio", XXVII; "verso suicida", XXVIII).

4.- Como siempre, yo no sabía que había dicho lo que digo, si es que lo dicho es lo que dije. Sólo ansiaba descargarme de la ansiedad del vómito. Que la náusea fuese también razón de la palabra para escribir su tragedia es algo que me desbordaba. Los ojos de la metáfora son los chirridos de la mente cuando se siente torturada. Y cuando la conciencia quiere hablar y los contenidos no se corresponden con las palabras o estructuras existentes, necesita inventarlas. En cualquier caso, tomando las disquisiciones anteriores como punto de partida, ya sólo queda compartimentar el léxico en núcleos como "pluma", "página", "búsqueda", "hallazgo", "identidad"... y añadir ciertas consideraciones para esclarecer el hermetismo.

Pero esos otros cuatro o cinco folios ya no caben aquí.

EL EROTISMO TRÁGICO DE J.L. FERRIS

Los tres libros de José Luis V. Ferris editados hasta la fecha —hace años que no publica poesía— suponen una admiración y una contemplación del esteticismo: se lanza a sus aguas en *Piélago*, esplende en *Cetro de cal* y amaina en *Niebla firme*. Hay un hermoseamiento del marco expresivo, un enclavamiento, en él, de la historia amorosa, un "piélago" de imágenes, casi una mitología, que la decoran, la visten y la tejen, incluso la inventan o la crean. El poeta mismo ha confesado esa pasión, delimitándola: *No creo que mi esteticismo sea efecto del culturalismo novísimo; es una herramienta y no una referencia. Está de acuerdo con lo que yo pensaba: que la imagen era la razón de ser del poema.*

Piélago es un libro de aprendizaje: el poeta aprende del esteticismo, del neosurrealismo, del culturalismo... pero, sobre todo, aprende de sí mismo —a través de todo ese utillaje— a amar en verso, a hacer el amor verbo. Lo demuestra la regresión que es la última parte, el retorno al hueco infantil y adolescente que perdura en el adulto. Hay en el libro grietas por las que emergen autores, titubeos en cuanto a apreciaciones léxicas o sintagmáticas, préstamos adjetivatorios; una invasión irracional suelta las bridas del caballo del verbo, asociaciones nacidas de la perplejidad ante las posibilidades del lenguaje, sintagmas clicheados, el baúl en el que se almacena cuanto se aprende de los otros hasta el instante en el que todo emerge constituido en propio. Ése es el trayecto de cualquier autor: la originalidad es una sabia reescritura, la búsqueda de la diafanidad entre el guarismo de la mente.

Habla en este libro el poeta como extasiado ante el descubrimiento del amor, tal vez del erotismo concretado en los cuerpos. Y los poemas son como susurros constatatorios de ese amor para la amada, cartas cuyo contenido es un esplendoroso "te amo" reiterado. Y aunque es una pasión exaltatoria, en medio del refinamiento léxico y los aerolitos culturalistas (el arsenal de fauna y nombres propios con los que se condecora la historia estática y no dinamizada, como si el poeta estuviera varado en

la contemplación de lo que acontece en sí mismo como sujeto enamorado) desde el primer poema el amor es una autodestrucción aleixandrina en la que existe un tú presente —y amoroso— en cuanto ausente: así, *"el amor es la gran ceremonia del deseo"* ("Liturgia del deseo"); pero también *"es ahora el deseo y no tengo / otra muerte más digna que ofrecerte"* ("Suite número uno"). Y en ello insiste: *"desearte / es sólo un delito contra mí"* ("Labios trae la noche..."). El sentimiento amoroso está impregnado de la automoribundia que aqueja a la concepción del amor en la cultura judeocristiana y que definió Celestina como "blanda muerte", expresión adyacente, en su contradicción complementaria, a las de los místicos: así se explica que *"a veces / es hermoso morir, / acariciar los senos / de la muchacha..."* ("Decir luna este día ..."); es decir: la misma adyacencia de eros y de tánatos. Todo es un amoroso regodeo, una autocomplacencia: el tiempo del amor se reconstruye; o la memoria inventa su vivencia.

Cetro de cal es otro continente dentro del mismo mundo conquistado por las armas verbales del poeta. Alguien parece recorrer los siglos y el paisaje —un Ulises o Eneas—, hallar un mundo oscuro, tallarlo de hermosura. Pero, como un Virgilio o Dante, Pound parece conducir al poeta hasta darle la forma de un gran canto —porque es el libro un poema unitario de poemas— donde hay una Beatriz, Hélade o Leuka, superpuestas, simbióticas, naciendo como Afrodita Boticelli entre el placton de "El deshabitado", final de la anagnórisis, personalización de una historia de amor que siembra siglos. Ese alguien es el hombre diacrónico que escribe su memoria amorosa y es el hombre sincrónico que amó y ama sobre la tierra y sobre la mujer: *"Yo tripulé tus senos como ríos urgentes / ... yo celebré tus senos sobre un lecho, / exactamente como hace dos mil años"* (XXIII). Es esta imagen del coito reiterado, irrenunciable, la que resume, leitmotívica, la escritura de Ferris, formulada sobre otra imagen paralela: si la amada era una cabalgadura en "La casada infiel" lorquiana, aquí es una nave, potra de nácar y hembra tripulada sobre las que el jinete y el marino ponen rumbo a la plenitud de su deseo. Se constituye así *Cetro de cal* en una extraña égloga donde el pastor autor siembra bellezas y armonías, hedonismos y un poso de elegías y de himnos sobre un fondo de Grecia que va lucentinándose.

Como digo, la lectura fertiliza la escritura. Emerge a veces el iceberg del préstamo : debajo de estos versos, sargazos de los mismos, hay Pound y García Lorca, Larrea y Blanca Andréu, Gimferrer y Colinas, incluso Claudio Rodríguez.

Superado el aprendizaje primerizo, encorsetados o desembridados los clichés, perdura la dicotomía eróticotanatoria en *Niebla firme*: frente a *"la sed de nuestras bocas -oh animales recíprocos-"*, *"yo he sido el habitante más triste de tu cuerpo"* ("Todo era junio"). En este mismo texto el acto sexual supone tanto como *"trazar una muerte"*. De "mortaja" y de "espada" herrumbrosa se califican los órganos sexuales cumplidos en el sexo ("El sabor de la herrumbre"). A los cuerpos gastados en la cópula aún les *"queda un perfume que no supimos nunca / descifrar sin destruirnos"* ("Migración y reposo"). Ese *"perfume tan viejo como el mundo"* ("El círculo en la niebla, II")

no es sino el amor. Tal vez esa tragedia del amor existe porque en el origen del poeta que así canta hay una tragicidad sumergida que emerge y que levita y centellea como una espada de Damocles: *"el mundo/ dejará en cualquier momento / de ser un trago amable"* ("Escorzo"). Es la amenaza existencial que Hernández sintió ("varios tragos es la vida / y un solo trago la muerte") desde el metafísico Manrique ("este trago", escribió refiriéndose al acabamiento de la vida). Tal vez por eso *"Fue (es) tu carne el preludio más dulce del desastre"* ("El círculo en la niebla, I, IV"). El amor fue un arma para esquivar la angustia y el círculo se cierra devolviendo a su origen la desidia: cuando el amor perdura, perdura su potencia y su impotencia, su falsa panacea, su inútil elixir: *"allí, la carne y la desdicha". "¿De qué me ha de servir amarte ahora /... es el mar/ ... el único consuelo que nos queda"* (ídem, VI). Junto al recuerdo late la desolación: *"Instálate en la noche que de nuevo me cubre, /... en el flanco perfumado de este lecho / o el fosal que nos invita / a morir lentos de amor por unas horas / sin nada que se salve a nuestro lado"* ("Plau-li besar l' amada ..."). La escritura se cumple, inevitablemente, con la asunción de la dualidad opositiva, el "dulce lamentar" garcilasiano, el gozo de dolerse en propia vida y el dolor de gozarse en la escritura: *"Es hermoso morir un poco más"* ("Nocturn per a acordió").

Tal vez la tragicidad inherente al poeta se deba a la existencia en un mundo sentido como adverso, lo que explicaría la fuga al pasado del segundo libro y la presencia en el tercero de un poema aparentemente extraño a los demás pero nuclear en este sentido: "Cuando tus pies ...", en el que los amantes se refugian en sí mismos ocultos en la buhardilla de su corazón mientras la vida pasa ajena a su erotismo. Entre tanto, el tanático amor teje su urdimbre, renueva su epitafio en medio de su júbilo: *"y no tengo más muerte que ofrecerme"* (*Cetro de cal*, XXVI).

Alguien dirá que todo es resultado de una elección de la imaginería literaria: pero en la auténtica poesía el poeta propone y es el hombre que hay en él el que, finalmente, dispone: y el poema siempre acaba por decir lo que incluso el poeta quería silenciar.

DOS

APUNTES SOBRE EL AMOR (I)
Amor, amoris

1- Definición indefinible.- Cuando los sentidos se embriagan de un suave sentimiento que dilata los ojos, endulza el corazón y lo acelera, aguza nuestro oído y nuestro ingenio, nos atersa la piel o nos la eriza, la voz se hace silencio o casi late en un constante palpitar de los labios inquietos, la boca sabe a besos y sonrisas, cuando la alquimia del cerebro festeja nuestra mente y el mundo es otro mundo que los demás no ven: Entonces, el amor.

Todos hemos acariciado ese lugar común del corazón que es el enamoramiento. Su azúcar y ambrosía, tal vez su sal y su amargura. Pero siendo el amor una emoción, un sentimiento, jamás un pensamiento, no hay dos seres que lo sientan igual, que lo piensen idéntico. Si todos lo sentimos, ninguno lo sabemos definir. Porque el corazón no es un tratadista, no es racional, sino animal experto en atavismos y en desconocer lo que conoce: tiene (Pascal) razones que la razón no tiene. Actúa a pesar del cerebro (pero desde su química); y éste jamás ha conseguido ganarle la partida a aquél.

De poco sirve, pues, recurrir a expresiones y tópicos que grandes pensadores han maquinado, elaborado, logicizado sobre el amor si éste no tiene lógica racional convencional. Todos podemos identificarnos con sus definiciones, saber que somos parte de ellas, que tal y cual filósofo lo pensaron así y de otra manera. Pero fueron y son los amadores quienes lo han sentido con vigor y con carne y sin palabras, aunque luego escribieran su gozo y su dolor. Los sentidores son quienes lo reconocen aunque los pensadores sean sus elucubradores.

"*Amar es no tener que decir nunca lo siento*", susurraba tan nefasta como exitosamente "Love story" hace unos años en las pantallas de los cines de medio mundo. Linda e inútil frase para decirse unos a otros, aquellos que no se aman y viven simulando que están enamorados porque hacen lo que ven en las películas. "*El amor surge en una de las muchas probetas del cerebro cuando diferentes sustancias reac-*

cionan", podría leerse en algún libro de los muchos escritos por quienes creen que la definición o la explicación tienen que ver con los sentimientos. Buenas son las eruditiones amorosas para los amantes de las pedanterías, pero hábiles indoctos en amores a la hora de sentirlo, vivirlo.

2 - Pasión, rúbrica púrpura.- Dígaseme, dígasenos, que Melibea la hermosa no puede vivir, y se suicida, cuando Calixto muere, y sentiré que Melibea sintió lo que yo siento, torbellino y vorágine, volcán y desazón total. Que Julieta e Isolda y que Isabel hacen lo propio al faltarles Romeo, Tristán, Diego Marsilla, y entenderé lo que no entiendo porque ellos amaron más que yo o de otra manera. Háblesele a mi corazón, no a mi cabeza, y sabré qué se dice, no qué se quiere decir. No se me mienta con razones, puesto que el corazón huye de la razón y sólo sabe de motivos, de causas y no de consecuencias, de tacto, y de miradas, y de aullidos, de mordiscos y olores, de fuegos exultantes, y nunca de palabras marmóreas, sean diáfanas o frías. Sepa yo —recuérdelo el lector— de Leandro, de Venus en la cama de Vulcano, de Lanzarote y de Ginebra, de Werther y su amada, de Dante y de Petrarca y de Laura y Beatriz...: y en esos ecos de otras vidas encontraré mi voz y entroncaré mi vida. Su pasión, sus efectos, la enormidad de su aventura o desventura reflejarán la realidad, no la teoría. Encuentros y fugitividades, amor y desamor al retórico modo los prosapia en libélulos versos el licenciado en prosaísmos y ripios Campoamor, reflejos acaso, sus sapiencias, de su momia amorosa: "*Viene amor y a dos en uno / funde Dios; / sopla el desamor helado / y vuelve a hacer, / importuno, / uno en dos*". ¿Dónde está la carne de esos versos filosófagos y dónde se ha escamoteado la sangre que los hizo escribir? Sólo mojama y vetustez, ni emoción ni erotismo, ni la lujuria abierta en canal para que las entrañas hablen. Así no se ama nunca; así sólo hay lechuzas en el lecho de la vida.

Cuando Leandro, el esforzado amante, cruza el mar en busca de su amada está haciendo lo que quien ama quiere hacer —menos morir entre las olas—; porque lo que anhela es llegar y abrazar y asaltar y asfixiarse en jadeos y besos del cuerpo perseguido y que le espera, lleno de mar, pleno de amor y sexo. La vida está en Leandro, yo se la doy desde mi vida paralela como todo lector lo resucita con la suya. Tal vez fuera mentira, tal vez fue sólo hipérbole la hazaña de Leandro, visitador noctámbulo a través del Helesponto hasta que la muerte lo mata mientras nada en la noche hacia su amor, su vida : pero el deseo, el sueño de que fue y de que así sucedió es tan real y necesario que ya es una verdad y es, en todo caso, el tiempo el único embustero al contar lo que ocurrió y no lo que debió ocurrir, que, por lo mismo, fue lo que sucedió, pues sólo existe lo que hacemos nuestro.

"*Te amo, te deseo*": eso basta para que un ser humano sacie a su semejante. "*Te amo*" implica la aceptación de la racionalidad: lo que entendemos por carácter, el conjunto de sensibilidades, inteligencias, capacidades, gestos, armonías, las cualidades de la personalidad, de la que no están ausentes los rasgos corporales. "*Te deseo*" significa la satisfacción de la animalidad, la asunción del cuerpo, portador o vaina de la mente,

significante del significado que es el todo del ser que en el abrazo acaricia y esplende al otro por el cual es espléndido y es una caricia. Leandro ofrece todo eso a quien le espera, y él halla su identidad en esa entrega, que significa a su vez que la amada se comprende a sí misma como digna de tal esfuerzo amante: y se ofrece a su amado porque el ofrecimiento es su identificación, su aceptación. La reciprocidad de aceptaciones es el éxtasis del amor, sólo calmado, para empezar de nuevo, mediante la erosión de los cuerpos y el esplendor orgásmico, el único alimento que el amor reconoce, aunque el orgasmo sea también recíproca comida para quienes no se aman.

Si se interrumpe esa dicotomía, la elementalidad "*te amo, te deseo*", o el equilibrio entre sus elementos no encuentra un perfecto equilibrio, surge la deserción del cuerpo o de la mente que intentan satisfacer su necesidad de serse en sí mismos y en el otro, el uno a través de los demás, porque un espejo múltiple formamos. Y entonces el amor se resuelve en poco amor y muchos amoríos, la abstracción amorosa se concreta en multitud de cuerpos, del amor se recoge sólo el sexo, vaciado de aquél, vaina del "eros". Porque siempre el "*te amo*" provoca una fiebre que el "*te deseo*" quiere enfriar, curar: con la carnalidad desenfiebrada.

Leandro ofrece todo eso a quien le espera, como digo; y él halla su identidad en esa entrega, que significa a su vez que la amada se comprende a sí misma como digna de tal esfuerzo amante. Pero no es siempre así.

Venus, la más hermosa de las diosas, la mujer más deseada por los hombres, era esposa del otro dios, Vulcano, el forjador de los rayos de Júpiter. Mercurio, el dios de los mensajes, precursor del teléfono y el fax, se enamoró de Venus y ésta le ofreció su belleza. Vulcano era cornudo y cojo, pero no tonto: debajo de los cuernos tenía una inteligencia perversa y construyó en la forja una cama tramposa que encarceló en medio del coito a los adúlteros: y así los ofreció en público espectáculo a los dioses para escarnio y vergüenza. Pero la historia es otra o hay otra explicación: ¿por qué un ejecutivo como tantos (de ayer, hoy o mañana), embajador de dioses o de "yupis", admirado de todos, por qué una bella esposa, dueña de las miradas de la envidia, arrostran el peligro de perder sus prestigios y ser avergonzados? ¿Son locos, son estúpidos? Acaso es que no pueden decir, como en su correspondencia dice una enamorada (Oniria Liricovna), en respuesta a otra solicitud, "*Mi corazón está ocupado por el de mi amado, mi sexo está lleno del suyo. En ninguno de los dos tiene ya nadie cabida*". Porque hay otro motivo para Mercurio y Venus: es que se aman a pesar de su estado social, convencional : es que alientan un frenesí recíproco que, como roca y mar, empuja el viento con furia ineludible y laberíntica: y el corazón empuja a la razón y la desplaza y los cuerpos se chocan porque se unen las mentes y lo demás no existe. Y cuando vuelve a existir lo que siempre existió, el cuerpo cotidiano al que también se ama, la exacta compañía, la sabia pulpa del doméstico amor, nadie puede matar lo ya vivido, arrepiéntanse o no los raciocinios: el corazón redime en la memoria su experiencia. Y yo entiendo esa historia. Y el lector la comprende. Simplemente porque ambos la sentimos como propia. Incluso si también la controlamos en sus emociones y en su práctica.

3 - El amor es un odio que nos ama.- Lo que sintieron Venus y Mercurio lo sabe quien ha amado. A la pregunta ¿Qué cosa es el amor? se ha respondido demasiado y se continuará con las preguntas y respuestas, porque hay cosas en el hombre y la mujer cuya experiencia es imposible transmitir. En un "Romance de la bella Inés" se dice : *"Inés, me pregunta Amor / por qué tan firme os adoro./ Yo no sé lo que tenéis / y tenéis el qué sé yo... / Toda la razón de amaros / está en agradarme vos .../ Yo sé, Inés, que sois mi vida, / y no sé por qué lo sois, / que es buscar razón al gusto / muy golosa discreción..."* Y el texto sigue, lejos de explicaciones, haciendo un retrato de las gracias de Inés, como únicas razones del amor engendrado. En otro plano del amor, el misticismo, es Juan de Yepes quien define el amor como algo indefinible: *"un no sé qué que queda balbuciendo"*. El popular Zorrilla, tan amante y tenorio, cuenta que no cortejaba a su novia con versos que quizá ella no entendería y que él no sabría condimentar con la indefinibilidad del amor, su sentimiento, sino que le gritaba, para que no hubiera duda de la profundidad con que sentía : "¡*Te amo como un burro*!". Otros muchos atisbadores del enamoramiento lo definen tan mal y con tanta indefinición como tan bien debieron de sentirlo: Lope dice del amor que *"Llama tan dulce y hermosa / me da vida y me da muerte"*. Y en tal concepto del padecer insiste en un soneto sobre los efectos del amor:

> *"Desmayarse, atreverse, estar furioso, / áspero, tierno, liberal, esquivo, / alentado, mortal, difunto, vivo, / leal, traidor, cobarde y animoso. // No hallar, fuera del bien, centro y reposo, / mostrarse alegre, triste, humilde, altivo, / enojado, valiente, fugitivo, / satisfecho, ofendido, receloso. // Huir el rostro al claro desengaño, / beber veneno por licor suave, olvidar el provecho, amar el daño. // Creer que un cielo en un infierno cabe, / dar la vida y el alma a un desengaño: / eso es amor, quien lo sintió lo sabe.*

Contradicción como certeza, duda como pesadumbre, entrega y desencuentro, satisfacción y sufrimiento, dolor, placer, esquizofrenia, viene a sentir Lope de Vega: porque amor es egoísmo y es altruismo, es pasión desatada y atadura del otro y por el otro. Olvidamos en medio del amor que somos contingentes y cambiantes, que somos en el tiempo, que somos temporales, que sentimos y que dejamos de sentir, que nace y se nos muere el sentimiento como la vida nos nace y se nos muere, arrebatadamente y sin explicaciones que nos satisfagan. Lope aclara lo que confuden los amantes, tejiéndole un error de temporalidad a lo que en esencia es efimeridad: *"A lo que es temporal llaman eterno"*: que el amor se termina es sustancial como lo es su inicio y su transcurso. Pero el acabamiento nadie lo persigue y pocos lo superan sin disfrazarlo en otra historia, la misma en otro cuerpo, otro beso, otro nombre. Pues no se acepta que lo que es deje de ser, que nos está esperando otro sendero del camino, que nos estamos esperando para ser lo que debemos ser y no podemos si no abandonamos lo que somos y sentimos. Cuando el amor se muere, el corazón se estremece, porque cuando dejan de amarnos, de repente cumplimos muchos años, por la misma razón que, cuando ama-

mos, el corazón se llena de juvenilidad. Y el corazón popular lo entiende bien. Salvador Rueda lo recoge :

> *"Al Cristo que hay en mi cuarto / le referí mi dolor : / qué penas no le diría / que el Cristo se estremeció ... / Mi corazón dice, dice, / que se muere, que se muere, / y yo le digo, le digo / que se espere, que se espere".* ("Romance del tango")

La dualidad dolor-placer la conocían otros amadores: Celestina sabe que el corazón de Melibea es devorado por serpientes, porque su "enfermedad" es "Amor dulce": y *"es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte"*. Pero, como toda enfermedad, sabe sabiamente que hay que sanarla entre sábanas. Las contradicciones del amor, su jánico esplendor y tragedia, su bisagra hacia el dolor y los celos, explica las transformaciones a las que puede inducir al amador. El amor cambia a quien ama. Ennoblece al que es noble y, a veces, incluso al que es protervo. Y el desamor, sin duda, entristece y aumenta la protervidad. La ternura y el júbilo, la crueldad y el rencor son sendas hijas suyas. "El collar de la paloma" defiende el amor como bienhechor e inteligenciador de los amantes. Quevedo insiste en la identidad contradictoria (*"soy un fue y un será y un es cansado"*) del amor:

> *Es hielo abrasador, es fuego helado, / es herida que duele y no se siente, / es un soñado bien, un mal presente, / es un breve descanso muy cansado. // Es un descuido que nos da cuidado, / un cobarde con nombre de valiente, / un andar solitario entre la gente, / un amar solamente ser amado. // Es una libertad encarcelada / que dura hasta el postrero paroxismo, / enfermedad que crece si es curada. // Éste es el niño amor, éste es su abismo: / mirad cuál amistad tendrá con nada / el que en todo es contrario de sí mismo.*

Efectos varios, complementarios y suplementarios, cara y cruz de la moneda. Igualmente conocemos el dolor y la rabia de Vulcano (de todos cuantos sufren el amor) por boca de Quevedo : *"Nadie le llame dios a Amor, que es gran locura : / que más son de verdugo sus tormentos"*; *"Perdí mi libertad y mi tesoro; / ¡Triste de mí, que mi verdugo adoro!"*, grita bajo su égida.

4 - Celos, aun del aire, matan.- Y en ese itinerario tortuoso, Galdós expone la desazón de los celos (ese "volcán en el pecho") en "Fortunata y Jacinta" :

> *"Me ha contado Jacinta que una noche llegó a tal grado su irritación por causa de los celos, de la curiosidad no satisfecha y de la forzada reserva, que a punto estuvo de estallar y descubrirse, haciendo pedazos la máscara de la tranquilidad que ante sus suegros se ponía ... Sabía que quien le robaba su marido era la misma con quien tuvo amores antes de casarse, la condenada Fortunata que le había dado tantas jaquecas ... Jacinta se indignaba en su interior. Tenía un volcán en el pecho, y la alegría de los demás la mortificaba".*

Pero, sobre todo, es la tragedia de un colosal celoso, Otelo, la que ilustra la angustia del, dejémonos de líricas, cornúpeta —imaginario enfermo o paciente de adulterio—. La realidad física o material poco tiene que ver con la verdadera realidad, que es la síquica: y el celoso no escapa, sino que exacerba esa afirmación. Poco importa si ha sido "traicionado" en la cama o en su imaginación. Quizá la duda extrema más su reacción. Otelo encuentra en poder de su amigo Casio el pañuelo que regaló a su esposa, Desdémona :

— *Desdémona:*	*Nada temo, porque soy inocente.*
— *Otelo:*	*Confiesa tu crimen, pues negarlo no destruirá la firme convicción que me aqueja. ¡Vas a morir!*
— *Desdémona:*	*La muerte propia da el que mata porque se le ama. Nunca os he ofendido.*
— *Otelo:*	*¡He visto mi pañuelo en sus manos!*
— *Desdémona:*	*Lo habrá encontrado. Haced que venga y diga la verdad.*
— *Otelo:*	*Ya la ha confesado.*
— *Desdémona:*	*No puede afirmar que yo se lo di.*
— *Otelo:*	*Ya no podrá: su boca está cerrada para siempre.*
— *Desdémona:*	*¿Cómo? ¿Ha muerto?*
— *Otelo:*	*¡Calla, puta! ¿Le lloras ante mí?¡Muere! ¡Ojalá en este momento se desatara un eclipse universal que se tragara la tierra entre su caos!*

Lo terrible es que, si el amor transforma para bien a aquel que ama, los celos transforman para mal de quien los padece y de quienes le rodean, llegando a destruir a la persona amada, como ocurre en la obra de Shakespeare. Otelo ha subvertido el mundo y ya no existe en él más que su temor tomando realidad: *"nada destruirá la firme convicción que me aqueja"*, dice. Esa "firme convicción" es un silogismo falso que el celoso reconoce como tal, pero que, como cualquier enfermedad, "aqueja" de tal manera que incluso acaba con las pruebas que podrían disuadirle de su error: decide matar, para afirmar su identidad de vengador (de restablecedor de su honorabilidad), a quien ama y a quien sospecha que se la arrebató. Incluso si la inocencia fuera demostrable, el celoso no acabaría de creer en ella, porque no necesita ser engañado para sentir el dolor de su temor : una apariencia basta para desencadenar la inseguridad que estalla en su interior. Los celos no son una consecuencia —y menos una "prueba"— del amor: constituyen la identidad de algunos seres, su inestabilidad profunda y ansiosa del suicidio escondido. Y convierten en odio todo cuanto se amaba. Por eso quien antes era un "ángel" es ahora una "puta", y la sorpresa y el horror ante la noticia de la muerte del amigo se interpreta como un llanto amoroso. La destrucción de lo que se ama no es más que una excusa para la autodestrucción:

— Otelo: "¿Dónde puede ir ahora Otelo? ¡Oh mujer nacida bajo una mala estrella!¡ Cuando nos encontremos en el tribunal de Dios, el recuerdo de tu muerte bastará para precipitar mi alma fuera del cielo! ¡Demonios, arrojadme a latigazos, sumergidme en azufre! ¡Desdémona, Desdémona! ¡Te besé antes de matarte! No puedo sino hacer lo mismo para descansar: darme la muerte para morir con un beso".

¿Cuantos amantes se reconocen en las palabras de Otelo? Pues sépanse que lo que sienten y que llaman amor nada tiene del mismo. La mente del celoso (que es un insatisfecho de sí mismo) se mueve con la astucia, la protervidad y la implacabilidad de un silogismo de granito: sólo que las premisas existen nada más que en su deseo (en su temor, que sólo puede apaciguarse inventándose el monstruo que se teme para matarlo y concluir así la pesadilla), en la imprescindibilidad de que la conclusión sea la creada por la autofagia y autocondenación a las que se ve impelido el celoso, resuelto todo ello en una misantropía exculpatoria y destructiva. Juan Pablo Castel, el personaje de Sábato, se inviste de Otelo cuando, persiguiendo el "cogito ergo sum" oteliano, concluye con la inexorabilidad antedicha:

"Pensé: estas palabras deben representar el hecho esencial, la verdad profunda de la que debo partir. Hice repetidos esfuerzos para colocarlas en el orden debido, hasta que logré formular la idea en esta forma terrible, pero indudable: María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer: María, pues, simulaba placer; María es una prostituta. ¡Puta, puta, puta!, grité saltando de la bañera".

Lo que Castel concluye es cierto para su mente. Lo que no se pregunta es si su objetividad es excesivamente subjetiva. De modo que María, como Desdémona, está condenada a muerte por la justicia de un silogismo temeroso del mismo amor que ha desentrañado su inestable personalidad. Castel daría la vida por saberse equivocado: pero no puede admitir emocionalmente más que lo que su corazón le dicta a su cerebro y éste ordena su propio suicidio mental. Se comporta como un detective que interroga inexorablemente, distorsiona sus averiguaciones y acaba convirtiéndose en asesino de la verdad que busca: se mata síquicamente al dar la muerte física a aquello que ama y que es la prueba de que también él es amado. Algo similar le ocurre a Pozdnyhev, el personaje de Tolstoi en la "Sonata a Kreutzer" —que acaso prefigura a Castel, sobre todo en sus últimos capítulos— y que explica el impulso y mecanismo de la ira celosa:

"Sentí la necesidad de destruir. Me invadió un deseo imperioso de actuar, y todas las demás consideraciones me abandonaron por completo. Me hallaba en ese estado en que un animal o un hombre, físicamente excitado ante un peligro, actúa con precisión y sin apresuramiento (...) le asesté una puñalada en el lado izquierdo, debajo de las costillas. Los que afirman obrar inconscientemente, en un arrebato de furor, mienten. Tenía una clara visión de todo y en ningún momento dejé de tenerla.

Cuanto más aumentaba mi acceso de locura, tanto más resplandeciente era la luz de mi conciencia. (...) Era consciente de las consecuencias de mi acto, pero esa conciencia fue inmediatamente sustituida por el acto mismo".

El celoso se odia porque cree que nadie lo ama y, por lo tanto, no puede amarse a sí mismo, puesto que el odio de los demás contradice la posibilidad de la autoestima. Así que se repugna y repugna a los demás: la muerte es para todos. La tortura ajena y propia es la compulsión hacia el autocastigo.

Probablemente el desasosiego del amor que producen los celos es consecuencia de que el teorema "*te quiero*" y su hipótesis negativa "*no te quiero*" se traducen como la aceptación o el rechazo no sólo de un sentimiento sino de la persona por quien se siente o no se siente, y se estremece toda la personalidad ante el temor de lo segundo, por lo que el "sí" se recibe, más que como "yo también te amo", como el exorcismo del pánico a ser nadie para alguien, una euforia terrible ante la evitación del peligro: la presunta nadificación.

APUNTES SOBRE EL AMOR (II)
El beso irrepetible

1. Petrarca escribe: "*Fluye la vida y nunca se detiene*" ("La vita fugge, e non s'arresta un' ora..."), quizá porque, tan humanista él, sabía, como Heráclito, que "*Todo fluye*" y, por eso, "*nada permanece*", de donde se deduce, como primer motor del "tempus fugit" y del "carpe diem", que "*No te bañarás dos veces en el mismo río*". Amargura tan universalmente asumida que, en el otro extremo de la cultura, Li Tai-Po hace decir en "El adiós" de una mujer a su amado que "*Ningún río puede regresar a su fuente, / ninguna rosa puede volver al rosal que le dejó caer*".

¿Qué es lo que perdura en el pasado que se hace presente cuanto más caminamos al futuro? ¿Qué levadura tiene el tiempo ido que germina en el corazón humano su regreso? ¿Por qué Jorge Manrique no puede evitar escribir que "*cualquier tiempo pasado fue mejor*", si el pasado es la ruina del presente para quien a él se aferra y se ciega al horizonte de todos los mañanas? Acaso es que el hombre es un necrófilo del tiempo y halla su identidad en lo que de él murió cuando vivía y no supo apreciar, y la nostalgia es el perdón y es el castigo que a sí mismo se da recreando lo que quiso vivir y ser, pero no fue. O acaso nuestra vida, en realidad, es la memoria que forjamos de ella: y la inventamos como fue ya que no podemos ser demiurgos de la que vivimos y soñamos vivir. Pues somos una ruina. O tal vez es cierto que si cualquier tiempo pasado no fue el mejor, como quisimos y queremos, sí lo es como inspiración elegiaca, como dolor presente nacido de la ausencia, ya que se convierte en "*lenguaje que brota sin pausa como un soplo / de la magnificencia de la ruina*" (Jenaro Talens). La fascinación por "la edad de oro" del pasado, cuyo arquetipo literario se incluye en "El Quijote", obligó a Petrarca a elevar a categoría metafísica lo que Manrique haría tópico: "*Siempre he lamentado no haber nacido en otra edad; y he procurado olvidar la presente, insertándome espiritualmente en otras*" ("Carta a los venideros"). Pero Dante ya había expresado que "*no existe mayor tristeza que recordar el tiempo feliz en tiempos de miseria*".

Comoquiera, recordar es un dolor y es un amor, puesto que transfiguramos en materia propia lo que fue sustancia de los otros y las cosas. Si, como defendía Parménides, *"Lo que es, es necesariamente"*, sin duda la sustancia de ese ser es la de su constante mutabilidad, una energía indeleble pero transformable. Recordar es vivir la utopía que no fue como si hubiera sido. El recuerdo es la memoria de lo que quisimos que ocurriera. Y duele y alimenta: hace soñar. Puesto que estamos hechos (Shakespeare) *"de la misma materia que los sueños"*: por lo que entrar en la memoria y resucitar en ella nuestro yo como debió ser, no como se lo impidieron los dioses o los hombres, es entrar en un sueño y vivirlo como una vida auténtica. Recordar es amarse a sí mismo, besarse en ese otro cuya identidad tanto anhelamos. Cierto que estamos diseñados para no creer nuestras mentiras mágicas y sí las de los otros. Pero la mentira que hilvanamos sobre nuestro pretérito también vendrá el tiempo a tejerla como una verdad en el presente, cuando recordemos. Y acaso llegue la muerte a impedir reconocernos como piadosos embusteros metafísicos, necesitados de la mentira como supervivencia. Quizá por eso el hombre escribe sus memorias al margen de los historiadores, y hace literatura para inventar la vida.

2. La recurrencia literaria que conocemos como "ubi sunt?" insiste en la pregunta sobre nuestro pasado, para aproximarlo, reconocerlo, tal vez reconstruirlo. Lo que aprendemos de ese lugar común de nuestra mente (y, por eso, de la escritura) es que lo que ayer pasó no resucita, por más que lo nostalgiemos, y que lo que quisimos que ocurriera y no ocurrió podemos hoy convertirlo en realidad: que todo lo que poseemos es el presente, y debemos defenderlo viviéndolo, no sacrificándolo a recuerdos o ensueños, aprendiendo del pasado que el presente es el único tiempo en que existimos, pues ningún futuro podrá sustituir lo que quisimos ser. Es en ese momento cuando surge el "carpe diem", igualmente literario por vital, induciéndonos a disfrutar del instante como si fuese el único o el último, porque siempre es el último y el único cuya existencia no es una contingencia. Pues somos una ruina, ya lo he dicho. Las más claras bellezas y el más vivo latido se afean y detienen su ritmo ante la muerte o el sucederse de los días. Por eso el sol que brilla debiera ser gozado en el instante: porque igualmente brillará mañana, mas quizá sin nosotros. Y la conciencia de la fugacidad del tiempo de nuestra existencia clama por apresar en el instante un trozo suculento del gozo de la vida que se huye.

No se repite el beso. Hay otros. Mas nunca se repiten. Nadie crea que puede vivir —amar— mañana todo lo que no ha podido amar —vivir— hoy. No se repite el beso: ni la vida nos besa tanto como para dejar para otro instante lo que podamos amar hoy. Ausonio y Ronsard, Horacio, Góngora o Garcilaso, como otros muchos, lo sabían. Este último, haciéndose eco del "Collige, virgo, rosas" ausoniano, escribe: *"Coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto, antes que el tiempo airado/ cubra de nieve la hermosa cumbre"*. Y Góngora (como Garcilaso, tan próximo a Tasso : *"Mentre Che l'auro crin v'ondeggia intorno"*) insiste: *"Goza antes que lo*

que fue tu edad dorada se vuelva tierra y humo y polvo y sombra: nada". Muestra la gradación con la que se degrada la juventud y la belleza, su irrepetibilidad: por ello la insistencia en el disfrute del presente. Eso es lo que había predicado Ronsard: "*¡Cueillez des aujourd hui les roses de la vie!*". Lo aconseja, directamente a los jóvenes, Machado: "*Pasead vuestra mutua primavera/ antes que, torva, en el camino aceche*". Incluso Juana de Ibarbourou, con todo lo que significa de superación de las trabas machistas, escribe en "La hora":

> "*Tómame ahora que aún es temprano,/ ahora que tengo la carne olorosa... / y los ojos limpios y la piel de rosa.../ Ahora que en mis labios repica la risa... /Después, ¡Ah, yo sé / que nada de eso más tarde tendré! / Tómame ahora que aún es temprano .../ Hoy, y no más tarde, antes que anochezca / y se vuelva mustia la corona fresca... / Oh amante, ¿no ves / que la enredadera crecerá ciprés?*".

Pesa demasiado en la conciencia colectiva literaria, por humana, el fatalismo que recoge Quevedo :

> "*La vida nunca para,/ ni el tiempo vuelve atrás la anciana cara./ Nace el hombre sujeto a la fortuna,/ y en naciendo comienza la jornada/ desde la tierna cuna/ a la tumba enlutada*"*.../ .../ Sólo el necio mancebo, / que corona de flores la cabeza, / es el que solo empieza / siempre a vivir de nuevo*".

(Podría aquí aplicarse, como cuestionamiento del tiempo irrepetible, la frase de Ortega : "*La juventud es la única edad que tiene derecho a equivocarse*". Aunque también el joven, como todos, tiene el deber de acertar para no ser un "necio mancebo").

Muchos han convertido el tema del "Collige, virgo, rosas" en un pánico terror dándole la vuelta y catecismando que debe aprovecharse el presente para rezar (sufrir) por si la muerte nos sorprende: como si gozar de la vida fuese un delito. Surgen, así, el "vanitas vanitatis", el "memento mori", las Danzas de la muerte, el masoquismo del dolor, la calavera y el reloj, el menosprecio y desprecio de la vida, el terrorismo mental de una eclesiastidad creyente de divinidades sicopáticas creadoras de un bienestar del cual acusan a quienes se deciden a gozarlo. De ahí imprecaciones como ésta: "*Oh tú, que me estás mirando, / mira bien y vive bien, / que no sabes cómo, cuándo, / te verás así también./ Todo para en sepultura*". Pero, afortunadamente, frente a la podedumbre del cuadro de Valdés Leal, por ejemplo, siempre hay un "Chant de la joie" —de Honeger— que pregona y hace triunfar la "joie de vivre".

3.- Cada presente memorístico pretende recordar su pasado adaptándolo a sus necesidades; pero por mucho que el pretérito sea maleable a nuestros intereses siempre permanece vivo y reclama su existencia en cada instante, así como el futuro sólo es un cadáver de sueños al que intentamos dar vida y nunca conseguimos revivir más que a

retazos. Es mejor reconocer que el pasado existe como nuestro padre, inalterable y no deforme, y que el futuro es un hijo que no sabemos si tendremos. Amamos lo que perdemos por la única razón de que ya no podemos alcanzarlo. Incluso, cuando ya no podemos conseguirlo, añoramos y deseamos lo que despreciábamos. *"He regresado: pero ha desaparecido el lugar"*, escribía Carmel Cashels. Y no a otra cosa se refería sino a la irrecuperabilidad como consecuencia de la mutación, del cambio constante de las cosas. El universo, el cuerpo, la sensibilidad son rostros que se alteran en su gesto con sólo cambiar uno solo de sus rasgos, porque ése determina el cambio de los otros, su orden o su caos, su equilibrio, su intensidad, su magia y contingencia. Así, el tiempo altera cuanto se sujeta a su efecto, que es todo cuanto hay debajo de la piel y sobre la epidermis. El infinito azar crea mundos expansivos tan distintos de sí como idénticos en su diferenciación e irrecuperabilidad. Por eso el "carpe diem" es la afirmación demostrativa de quien conoce la naturaleza del hombre y de las cosas: *"Todo fluye, pues nada permanece"*. Sólo queda el recuerdo: y ya digo que es nada más que la alteración de lo que se supone recordado. Hay que vivir el beso, el tacto, el gozo en el instante en que son pura naturaleza y no materia del recuerdo. Dejar para mañana lo que puede amarse hoy es nada más que adelantar la muerte de mañana hasta la ausencia de vida en que el hoy se convierte. De ahí la palpitación perenne del poemilla de Gracián: *"El tiempo es un caballo / que triza los recuerdos, la esperanza. / Amémonos, Amada"*.

En el film de Nicholas Ray, "Johnny Guitar", se incluye este diálogo —sobre el pasado, el presente y el futuro; sobre el tiempo individual y el convivencial— entre Joan Crawford y Sterling Hayden:

— *C: Hace cinco años una muchacha conoció a un hombre. No era un dechado de virtudes, pero le amaba. Quería casarse con él, trabajar con él, construir un futuro.*
— *H: Hubieran vivido contentos y felices.*
— *C: No fue así. Se separaron. Él no quería sentirse atado para siempre.*
— *H: Entoces la muchacha hizo bien en no casarse.*
— *C: Aprovechó bien la lección. Aprendió a no enamorarse de nadie...*

Y ante la pregunta de Hayden: *¿Qué pasaría si aquel hombre volviera?*, Joan Crawford contesta, imperturbable: *"Cuando un fuego se extingue sólo quedan cenizas"*. Y es que, habiendo tanta Roma, es una falacia eso de que *"Siempre nos quedará París"*. Por mucho que el manriqueño Bogart lo predicase.

APUNTES SOBRE EL AMOR (III)
Don Juan el invasor

1. El origen del mito.- La figura de Don Juan nace de la unión de dos personajes esbozados en poemillas medievales : el caracterizado como enamorador y el signado como maldito y pendenciero, desafiador de convencionalismos, provocador de cielo y tierra, transgresor de todo lo que no convenga a su interés. Con el antecedente de *El infamador*, de Juan de la Cueva, la primera vez que se unen ambos caracteres —el amante burlón y el jugador de ventaja de la vida— es en la obra de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, determinándose su caracterización de conquistador de hembras, buscador del enamoramiento efímero y constante, buscón del fugaz gozo, retador de sí mismo a través del desafío continuo de lo ajeno, autocondenatorio cada vez que juzga y no perdona a los demás. Desde ese drama adquiere una relevancia universal y su presencia en la literatura y la cultura de todos los países y los tiempos es inagotable. En España es Zorrilla quien lo populariza y le otorga la posibilidad de redención, lo convierte en perdedor consciente e inevitable, lo sensibiliza, aunque sensibleramente, con su debilidad por doña Inés, que significa la inocencia frente a su desprecio por lo social y familiar. Moliere, Lenau, Lord Byron, Pushkin, Espronceda, Torrente Ballester —quien pretende compendiarlos todos— Righini, Gazzaniga, Gluck, Dargominzky y Richard Strauss, por citar siete culturas, lo han definido en música y palabras. Y quizá sea la palabra y la música de Mozart —con sus adherencias prefreudianas— las que más hondamente han configurado su misterio y su hipnosis.

Esencialmente, el tema y desarrollo de los cientos de obras que lo tratan son los mismos: un noble aventurero cuyo rasgo distintivo es el de coleccionar mujeres y ofensas: se burla del amor en quienes lo aman (quizá para burlarse de sí mismo como estéril amante) y de las normas de la vida en aquellos que quieren imponérselas (para demostrarse, tal vez, que es un ser superior por atreverse a transgredir las leyes). Ejem-

plos de ambas transgresiones hay en la relación "de amores y desafíos" en la hostería del "Laurel", el rapto de doña Inés en el convento y el convite al Comendador muerto a sus manos, presentes todos estos episodios, para ejemplificar simplificando, en la obra de Zorrilla.

Toda la personalidad de don Juan —de Don Galán, como es denominado caracteriológicamente en algunas obrillas— se apunta en diversos fragmentos, esparcidos a lo largo de los siglos, que orbitan sobre el tema del enamorador de espíritu blasfemo. Resumo uno de ellos que compendia todo el donjuanismo (obsérvese que el personaje sólo se acerca a la iglesia "por mirar las damas"):

> *"Caminaba Don Galán / para misa de Cuaresma. / Iba por mirar las damas / que salían de la iglesia./ Delante del Camposanto / encontró una calavera. / (...) "¡Calavera, te convido / esta noche a la mía cena!" / A cosa de media noche / Don Galán pide la cena. / Aún bocado no probara / cuando llaman a la puerta. / Sentárase muy a gusto / a cenar la calavera. / "Vente, Don Galán, conmigo / esta noche a la mía cena"./ En medio del Camposanto / una sepultura espera. / "Entra en esta sepultura / y para siempre escarmienta".*

2. Identidad de don Juan .- ¿Por qué el éxito de este personaje? ¿Cuál es la calidad que hay en su mito? ¿Qué es lo que determina que el público de todas las épocas se identifique o se sienta atraído por su esencia? ¿Qué representa? ¿Por qué su vigencia permanente? ¿Quién es, en fin, Don Juan? Muchas respuestas hay, y ninguna se basta por sí misma: 1) Sin duda, el tema del amor, el más universal y el más cercano al ser humano cuanto más tabú por sexual, que es lo que encarna el personaje, tiene mucho que ver con la atracción que ejerce: acaso, observando a Don Juan, pretendemos descubrirnos descubriendo su juego o su tragedia. 2) Todos deseamos ser conquistadores, halagar nuestro yo sabiéndonos amados por una multitud de individualidades: o, quizás, ocultar que somos incapaces de hacernos amar siempre por la misma persona. 3) Toda mujer quiere saberse deseada por quien, teniendo tantas para elegir, la escoge a ella: ¿cómo no amar y dejarse amar por el más grácil enamorador, burlando con ello, si fuera necesario, al Burlador, si, además, cuando llegare el abandono puede imputársele no a un fracaso propio, sino a la condición inestable del amante? 4) Todos deseamos ser tan "libres" como el libérrimo amador: aunque, ¿acaso no está atado a su propio pergeño? 5) El riesgo que conlleva su conducta, el desafío explícito que es: sin embargo, ¿quién necesita demostrar que es un valiente sino aquel que se estima muy cobarde? 6) La superstición o religiosidad que encarna el tema, la funebridad y la tangencia de la vida con la muerte, predio terrible de cuantos somos racionales: desafiar al Dios Creador es retar a la vida, ganarle su partida con la muerte, rendirle un homenaje o un tributo a la postrimería, el caos del trasmundo, la ultratumba: pero acaso es de necios llamar al enemigo antes de que se percate de nosotros, quizá enorgullecernos de ser diablos es humillarnos ante su poder, quizá es adelantar la muerte que tememos, denunciar nuestro miedo proclamando un desprecio por el mismo...

No creo demasiado descabellado afirmar que perdura en Don Juan —incluso en el donjuán— la inclinación atávica del hombre cazador: si aquél necesitaba cazar animales para satisfacer su hambre física y afirmar su condición de guerrero, Don Juan —y el donjuán— se ve impelido a conquistar personas para ofrecerle a su intelecto afectivo el trofeo con el que alimentar su ego insatisfecho, su imperio sobre los demás. Don Juan es una reencarnación del "homo" cinegético acosado por la fugitiva temporalidad. Don Juan es la personificación del "carpe diem" —de ahí el "qué largo me lo fiais"— entendido como única salida ante la angustia que supone el tiempo perecedero. Frente a las metafísicas podredumbrosas, que acaban por acongojar la existencia con su desenlace en la muerte, se opone la física del instante amarrado a la propia carne antes de que el dolor la inunde y la cadaverice.

Una de las causas del donjuanismo es probablemente la necesidad del llenar el hueco afectivo heredado de la infancia y adolescencia: el traumatizado siente que nadie lo ama y nadie lo va a amar porque "no se lo merece"; así que, venciendo su amargura se lanza a una carrera de amoríos que oculten su carencia de amor: enamora y no ama porque así se demuestra que puede ser amado y nunca abandonado, con lo cual exorcisa su pánico a la indefensión ante la soledad erótica. Compulsivamente, una tras otra, la mujer es un reto que debe vencer y cuya victoria en realidad no goza porque, al no permitirse amar, al prohibirse la entrega, la donación de sí mismo a quien empieza a amarlo, busca otro desafío en una carrera interminable de victorias que son, en el fondo, la demostración de su derrota afectiva. Habiendo asumido que nadie podrá amarlo, se prohíbe amar y ser amado cercenando el amor en el inicio del enamoramiento. (En otra dimensión, pero en igual sentido: los últimos planos de "Ciudadano Kane" muestran el almacén abarrotado de objetos con los que, a lo largo de su vida, Kane ha intentado sustituir la ausencia del "Rosebud". Pues así, en Don Juan: la acumulación de mujeres sólo es un disfraz para ocultar la falta de lo que éstas debieran significar: amor. Tal es la mente del Don Juan metafísico).

O tal vez la íntima esencia de Don Juan sea la de ser un buscador que odia encontrar para no decepcionarse y abatirse en el tedio. Y la figura de doña Inés es una necesidad que, como el creyente con su Dios, habría de inventar para satisfacer una energía, la fe en una esperanza. O que ama buscar para hallarse a sí mismo definitivamente en otro ser que lo identifique como hallazgador. Y muera así la soledad del desengaño y la compañía del viajero incansable que entretiene su viaje a ningún sitio con viajeras que nunca lo detienen aun despertándole el sexo del amor y engendrándole una identidad aparentemente pletórica de toda plenitud.

Cuando Don Juan dice, en Tirso, "*el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer / y dejarla sin honor*", y, en Zorilla, "*por dondequiera que fui / la razón atropellé,/ la virtud escarnecí, / a la justicia burlé / y a las mujeres vendí*" está mostrando, más que su lujuria, su rebeldía ante la realidad efímera y el amputado sueño. Pues Don Juan es el ideal quevedesco que se rebela y escupe al dios que le hizo soñar sueños irrealizables. Es un misógino a su pesar porque, como Quevedo, ama lo

que sueña —el eterno femenino— y odia la realidad —la mujer— que le desengaña del sueño. Con razón Musset escribiría : "*Don Juan. He ahí el nombre misterioso del que todos hablan y que nadie comprende*". Porque el satanismo o, más bien, maldítismo de Don Juan es una consecuencia de su desengaño : en vez de la serenidad de quien sabe que nada puede esperarse, a Don Juan le provoca furia contra el hacedor de promesas incumplibles. Y posee mujeres ya que no amores; y mata hombres como si se matase a sí mismo en ellos; y reta al cielo que ha convertido su vida en un infierno.

Don Juan ama la belleza y no puede evitar tejer redes de araña sicológicas para apresarla. Está preso de su oficio de carcelero amoroso. La imagen del amor suplanta al cuerpo amoroso: y Don Juan se condena a perseguir cuerpos en su búsqueda inútil de la imagen que inventó. Su ansia de enamorado insatisfecho lo convierte en enamorador, porque para ser amado sólo es preciso saber hacer soñar; y su angustia de buscador le lleva a burlarse de sí mismo y también de la imagen engendrada, de los cuerpos defraudantes; de ahí su malditismo, su desmesura, su demoniaca fascinación. Pero fascinación que le usurpa la realidad y es el motor que lo induce a fascinar: porque para quien descree de sí mismo, ¿hay placer más hermoso que la contemplación del rutilante fulgor de una mirada pensativa en cuya pupila yace escrito "existo, eres mi dios"?

3. Don Juan es la palabra.- Todos deseamos —necesitamos— ser amados. Por eso quien da o dice sentir amor, lo despierta. Don Juan conquista por verbal (el Cyrano de Rostand, que es un donjuán que goza sus conquistas con el cuerpo del otro, lo demuestra: a veces la verbalidad es tan atractiva que incluso suplanta al propio cuerpo: es la palabra de Cyrano lo que ama Roxane, no al hermoso galán que la corteja sin el verbo). El amor es ilusión, esperanza de que se cumpla el sueño. El amor es el verbo, la palabra. Esta dice lo que pretende hacer quien la pronuncia y hace soñar a quien la escucha. La palabra es en sí una promesa que ejerce la fascinación de su cumplimiento con sólo pronunciarse. Pero es también una distancia entre lo prometido y lo que se realiza. Quien domina en el arte de decir tiene el poder sobre el otro. Subyuga porque ofrece y da un misterio. Doña Inés dice que Don Juan posee la "*palabra seductora*". El corazón se enamora más por el oído que por los ojos: no atrae tanto la belleza física como la verbalidad convertida en profecía de felicidad. Por eso cada mentira de Don Juan es una verdad para quien espera su realización, y por eso los grandes amantes, más que hermosos, han sido grandes decidores, grandes magos de la palabra susurrante. Don Juan es por eso el gran conquistador, el gran prometedor, el gran embaucador. Todas las mujeres de Don Juan se sienten elevadas al más alto podio de la vanidad porque, en esencia, lo que escuchan puede resumirse con este breve poema de Juvenal:

Muchas mujeres hermosas embellecen el mundo.
Si hubiera dedicado mi vida a buscar la más bella, para amarla,
habría muerto antes de conocerte.

No obstante, tú me amas: y si pronuncio amor suena tu nombre.
Luego un Dios existe.

La manifestación mayor del sentimiento es la palabra. Y su constatación, el beso, el abrazo, la cópula. La palabra es la caricia que preludia el orgasmo: la asunción de que nos aman y, por ello, de que nos amamos, de que estamos "cumplidos, realizados". Don Juan ama sin saber a quién y nunca a alguien en concreto, aunque sexualice su amor en cada cuerpo. Siempre besa el mismo rostro inexistente en todos los rostros que le existen. Eso es lo que no saben las "donjuaneadas": que sus palabras de amor van dirigidas a ninguna y por eso sirven para cualquiera que precise creérselas. Porque Don Juan es un escéptico del amor cuyo erotismo le impide despedirse de la mujer, en la que no cree hallar el sentimiento que busca ardientemente. Del amor tan sólo encuentra el sexo, y éste mantiene su energía y su hipótesis de que quizá un descuido del azar le lleve a hacer que el sexo se convierta en amor.

Pero también el donjuán se emborracha de su propia verbosidad; ésta le hace sentirse poderoso, sabio estratega de los sentimientos despertados en quienes le escuchan, le proporciona el gozo del poder que ejerce con su palabra hipnótica. Gozo tan gozoso que incluso llega a suplantar el del amor y la lujuria. Y así lo constata el Don Juan de Moliere:

> *"¡Qué suave deleite el que sentimos al ir conquistando con mil encendidas palabras el corazón de una linda doncella, (...) derribar poco a poco las débiles barreras con que piensa detenernos, (...) llevarla suavemente al punto en que anhelábamos encontrarla! Después de haber sido dueño de tal tesoro nada se desea ni se pide: lo más bello de la pasión ha concluido y sólo queda adormecerse (...) hasta que se presentan ante el corazón los seductores atractivos de una nueva conquista..."*

4.- La fascinación de la impostura.- Don Juan no puede dejar de ser él mismo: no puede evitar su destino: enamorar y matar aquello que enamora y cuanto le rodea. El único exorcismo para don Juan consiste en que alguien no ame su apariencia, su egoísmo sufriente pero ególatra: por eso Zorrilla lo redime haciendo que lo ame quien no se guía por los fastos del enamoramiento apariencial, alguien que ama el amor y no sus embelecos aunque éstos aturdan los oídos, alguien que ama lo que hay de humano, no divino, en el amor: Don Juan es vencido por la fragilidad de la autenticidad y no por el ensalmo de las bravatas y las aventuras: Doña Inés redime a Don Juan de ser él mismo, porque con ella ya no se ama a sí ni especula consigo, sino a quien no la desafía y, simplemente, se le ofrece y entrega. Tras la experiencia de Doña Inés, Don Juan descubre que hay tanta belleza en amar como en ser amado, que la entrega es tan esplendorosa como la conquista. Cuando no hay adversario no hay batalla, sino crimen o aceptación de que el propio enemigo es uno mismo. Don Juan se vence al rendirse a quien se le ha rendido de antemano. Don Juan es un solitario: pero doña Inés es solidaria: une su vida a la muerte de aquél, con lo que, para éste, morir no significa más que dejar de ser un

donjuán, el impostor de sí mismo, el rebelde indomable, el retador perpetuo de lujurias y de muertos, el enamorado del placer, el desafiante de peligros, el más desengañado de los soñadores.

Demasiados hombres creen ser o haber sido donjuanes. Pocas mujeres confiesan ser su trasunto femenino. Simple cuestión de "honra social". Pero existen tantas seductoras como seductores. En realidad, Don Juan es la Beatriz de Dante vista por la mujer machista: la posesión del Amor interpretada como la utopía de ser poseída —y poseer en ese instante— por el Amante. En cualquier caso, sería necio aceptar la descalificación que se hace de Don Juan considerándolo un inepto, un superficial, pues supondría admitir que más de la mitad del género humano —las mujeres y, en el caso de las doñajuanas, los hombres— se enamora de lo intrascendente, lo liviano. Algo hay en el símbolo "Don Juan" que atrae más allá de la común atracción: el misterio, el enigma, la oscuridad que preludia transparencia. Y, no obstante, es curioso observar que el donjuán (el seductor, la seductora) jamás es genialmente inteligente: porque la genialidad y la artisticidad producen miedo, cohíben, empequeñecen mientras deslumbran; y a la larga el deslumbramiento se llena de temor, y huye la deslumbrada y empequeñecida, pues ve, cada vez más, más evidente su pequeñez frente a la estatura mental de un ser de tal calibre. Y al revés: no es extraño que un alto índice de artistas haya sido sujeto y objeto de numerosos amoríos, precisamente por el deslumbramiento que la personalidad del creador ocasiona, y, paradójicamente, porque al huir las enamoradas de su extraño e hipnótico mundo se ven impelidos hacia nuevas amantes. La misma singularidad de su vida íntima imposibilita al creador para vivir una vida común. Por eso Don Juan siempre es "el otro": el que pretende ser mientras asume su fracaso.

APUNTES SOBRE EL AMOR (IV)
El choque de los cuerpos

1. Un misterio sin máscara.- El amor es el único misterio cuya incógnita no existe. Es decir: que no es un misterio. El hombre se ha preguntado por qué ama sin considerar que la palabra amor y la palabra hombre, como especie o género "animal racional", son dos sinónimos. Por naturaleza, el animal siente atracción por sus semejantes, necesita su contacto: es la sensualidad lo que define su convivencia. Se rige por la animalidad y no sufre traumas porque no amputa ni castra sus necesidades. No obstante, al aparecer en el animal humano el último órgano biológico, la racionalidad, ésta condujo el cuerpo y la mente animales del hombre por los mejores caminos de la existencia que supo discernir de entre la información que llegaba a su cerebro. Pero la información de ese incipiente cerebro inteligentemente sensibilizado no siempre era correctamente computada, con lo que los silogismos de la novicia racionalidad, sobre todo al tribalizarse, fundamentados en débiles premisas, a menudo desacertaban en sus conclusiones. De ahí que la Historia sea la relación de unos principios que se autocuestionan y reciclan en cuanto aprendices de sí mismos. El hombre es un ser en continua evolución porque es un ente en perenne ansia de autoperfección. Ama porque se ama. Se entrega al otro cuerpo y la otra mente porque necesita ser tocado y sentido, ser pensado y recibido. El amor es la satisfacción de la aceptación y la entrega. El beso, la cópula, son las señales por las que el cuerpo y la mente se dicen a sí mismos que la sensualidad, la vida, se cumple como ordenan los cánones, los genes. El amor es una razón genética que la racionalidad social ha desnaturalizado y problematizado. Cuando un hombre o una mujer preguntan "¿por qué amo?" están pidiendo desde la inocencia olvidada una responsabilidad a las formas del pensamiento religioso-social que tan impunemente han ejercitado su ponzoña castradora de la verdad del corazón, al que han culpabilizado por no reprimir su espontánea naturaleza.

Mary Shelley, a los 16 años, escribía: "*...sintiéndome realmente viva, amada*". Y no se equivocaba en su identificación de vida con amor. Porque el amor es la confluencia de sentimientos y pasiones, fiebre tumultuosa y espasmódica que sólo halla descanso al consumirse en el fuego que la incendia. La imantación recíproca que ejercen la masculinidad y la feminidad es la prolongación de la fuerza genesíaca del macho y de la hembra que liberan su energía agresiva en el orgasmo, liberación imprescindible para el mantenimiento del equilibrio biológico. El ser humano ha heredado de ese vigor fungible la necesidad de perpetuación como aceptación por parte de la Vida de que el "ser sexual" (porque, sin duda, la identidad de la especie "homo sapiens" es la de "ente sexual pensante", "ente perpetuador de sí mismo", antes que ninguna otra cosa) es un ser que se realiza y cumple con su significado cuando forma parte de la cadena de la supervivencia: cuando mediante la eyaculación y recepción del semen —la fertilización— se prolonga en el otro, que es un yo inmerso en la inconmensurable carrera de relevos que es la existencia y es la humanidad. Porque en los genes se agrupa la materia, la sustancia, la esencia. Véase cómo, exaltando la sexualidad, el amor nace de ella, en este poema de Diego Torres:

> *Virgen de los pezones luminosos: / cómo golpea el viento tus caderas / desnudas junto al mar / que guarda su color bajo tus párpados; / arrecifes de luz rasgan tu piel / y te abrazan las olas / persiguiendo la cópula infinita. / Tus pies errantes trazan en la arena / huellas de antiguos peces, / sirenas diluidas, geometrías, / fábulas de coral, astros de fuego. / Hay en tus labios pájaros, / frutos y laberintos. / Te persigue el océano amoroso, / la lluvia interminable te persigue. / En tus ojos la noche / se llena de caminos: / mientras gira la luna / -doblándose en tus senos-, / tu cabello derrama su azabache / sobre mi rostro: y nazco / cuando llega el amor desde tu sexo.*

Ahora bien: cuando la inteligencia necesitó crear la reglamentación social y de ésta se derivó la intolerancia, lo que era pura biología, estado natural y orden sin caos, se vio afectado por la razón, represora o controladora. Y propuso un orden generador de caos, porque la animalidad entró en conflicto con la racionalidad. Entonces se bifurcó la mente bajo el peso del cuerpo: se espiritualizó para sobrevivir o mantener vigentes, aunque clandestinados, los instintos sicofísicos desterrados al subterráneo de la conciencia: y la concupiscencia se convirtió en sublimación, inalcanzabilidad, trovadorismo, misticismo: al fin y al cabo, ancestrales eran los ritos religiosos a la fecundidad agrícola y humana (y así lo grita el ritmo genesíaco de "La sacré du Printemps" de Strawisnki), y la carnalidad fue considerada un agravio, un pecado, un ostracismo y un tabú. Pero ese estado de sonambulismo no pudo resistir la presión de su propia esencia: la salacidad; y abrió una grieta en el muro infrangible en apariencia: y el sexo se levantó como un tirano, cuando no era sino naturaleza, y se mixtificó y masoquizó y sadoquizó en forma de aberraciones divinas y diabólicas, consecuencias y fugas de la auténtica aberración sexual, la castidad, fruto de las ideologías represoras

conversas en sectas eclesiásticas que confundieron "siquis" con alma divina y, pretendiendo salvaguardarla, la torturaron al impedirle manifestar su interrelación con el cuerpo. *El cantar de los cantares,* el *Cántico espiritual, Saló, Las once mil vergas, La máquina de follar* y tanta literatura erótica son textos que reflejan la huida como liberación de ese laberinto. Hay un conflicto entre el cuerpo y el ánima suscitado por el enfrentamiento entre la naturaleza y la cultura. Y como el ánima forma parte del cuerpo y éste de aquélla, su interrelación provoca una esquizofrenia emocional. Pero hay que darle al cuerpo lo que es del sexo y al espíritu lo que es del amor. Porque el amor es la magia que nos permite creer —demasiado efímeramente— que algunos seres humanos son dioses: la amada, el padre, el hijo, el héroe. Pues el corazón es el más hermoso de los egoístas: está diciendo siempre "¡Quiéreme!". Y necesita chocar los cuerpos para reconocerse amado. El tacto es su carné de identidad.

2. El cuerpo como palabra.- Giulietta Guicciardi, todavía doncella y, por tanto, guiada por un impulso instintivo, definió así el amor: "*El amor es un sentimiento impalpable que te empuja al deseo de palpar*". Eso es amor: incitación y excitación, sentimiento y pasión. Cuerpo y espíritu, tacto y contacto. El amor no se contenta con distancias, suspiros, sutilezas desmaterializadas. "*Que esto de ser platónico y honesto / más parece que amor filosofía*", dice, diestramente, Lope.

Vivimos en un mundo que ha desterrado la expresión de los sentimientos al rincón de las debilidades. La filosofía machista tiene como premisa que la fuerza es lo que importa, que la sensibilidad es un afeminamiento, que sentir está bien para las mujeres, los niños y los débiles. Por eso los rostros se muestran duros, famélicos de gestos, hambrientos de una gestualidad serena y apacible, coléricos o amargos. Pocos ojos nos miran sin esquivas miradas, sin retorcidos síntomas, satisfechos de lo que ingresan las pupilas y la piel en la mente. Pocas miradas son el espejo de una personalidad completa, sin resquicios, sin hambres, sin huecos afectivos. Casi todos ocultamos y deterramos el niño que somos, nos avergonzamos de él. Y ese niño interior patalea reclamando su vida emocional. Sus puntapiés y gritos mueven el corazón y nos provocan terremotos mentales. Ser adulto significa haberse convertido en suicida inconcluso del niño que fuimos. Y esa sinrazón y asesinato de la sensibilidad, que marca el presente como una vida aséptica, se proyecta hacia un futuro en el que sentir, tanto como pensar, será, también, una insoportable aberración. *Un mundo feliz, Farenheit, 451* o *1984*, por ejemplo, presentan sociedades futuras regidas por la exacerbación de esa insensibilidad como única emoción. Lo recuerdo porque muchos libros de "ciencia-ficción" tienen más de ciencia emocional empírica que de ficción gratuita.

Todos estamos esperando llenar el hueco del afecto: por eso quienes saben decir y saben actuar hacen soñar, siembran los corazones de esperanzas, enamoran por donde pasan, porque muchos atilas han pasado por el mundo matando las caricias, desertizando el corazón impunemente. "*Te quiero porque sé que me quieres y me necesitas*", escribe George Sand; es decir: que lo que amamos es que nos amen: por eso quien dice amar enamora.

El amor es el origen. Es causa y consecuencia de la existencia. No distingue clases sociales, ni edades, ni reglamentaciones. Cada lector lo sabe por su propia experiencia. Y ahí están los empirismos de los otros, quienes los anotaron para constatarnos su universalidad: "*Hombres, aves y bestias compañía quieren siempre, / y mucho más el hombre que todas las criaturas, / pues quiere en todo tiempo sin seso y sin mesura*", confirma el *Libro de Buen Amor*. Y el *Libro de Alexandre* entiende el erotismo como un estado jubiloso: "*El mes era de mayo, y era un tiempo glorioso .../ mozas y viejas iban metidas en amores,/ cogiendo por las siestas en los prados las flores*".

El corazón siente, el cuerpo desea: el amor es ternura y es pasión. Quien niega el propio cuerpo es que no siente el corazón del otro, el otro cuerpo. Rechazarse los cuerpos significa no sintonizar los sentimientos, fracasar la atracción, indispensable para el encuentro erótico y el enamoramiento. Negar el beso o el coito es confesar la ausencia de pasión y sentimientos. Pueden juntarse los cuerpos sin amor. Pero el amor siempre une los cuerpos. (El "homo eroticus" incluye al "homo sexus", aunque éstos no impliquen siempre al "homo amoris"). Esa dicotomía o sintonía, hijas de la naturaleza, esa reciprocidad o adversidad, carnal o espiritual (mental al fin, pues la siquicidad es la única fisicidad) no siempre ha seguido el camino diestro que le era conveniente y necesario. La sociedad y sus estrábicas liturgias religiosas y mundanas han entorpecido, zancadilleado y perseguido el natural discurso de las conductas amorosas.

3. El diablo en el infierno.- La ligazón natural entre el júbilo del amor y el dolor por su ausencia, como sentimiento gozado y deseado el uno y como desazón padecida —no masoquizada— el otro, aparece en su pureza (tras la hermosa y edénica historia de *Dafnis y Cloe* que Longo nos legó) en los primeros documentos líricos de nuestra literatura: "*Mi corazón se va de mí / y grande es mi dolor por el amado./ Enfermo está mi corazón. ¿Cuándo sanará?*", gime una mujer en una "jarcha". Tal autenticidad y genuinidad emocional, tal claridad expositiva, sin inquisiciones ni tabús, desaparece cuando la pluma judeocristiana escribe su laberinto culpabilizador y verdugal en el corazón y la mente del pueblo y, por tanto, del poeta. Así, mientras el clérigo Berceo condena santamente (y por eso, en el laberinto de contradicciones, la perdona) a una monja embarazada, el otro paraclérigo de Hita, hijo pródigo y prófugo de la Iglesia, misoginias y machismos epocales aparte, ensalza, justifica y explica la carnalidad: "*Aristóteles dice, y es cosa verdadera, / que el hombre por dos cosas trabaja : la primera / para hallar alimentos, y la segunda era / para poder juntarse con hembra placentera*". Que el amor es impensable sin el sexo o que éste es imprescindible y está en la conciencia biológica lo muestra el aya de Julieta cuando le dice: "*Cuando seas mayor te quedarás de espaldas*"; y John Donne, al preguntar: "*¿Qué mejor cobertura contra el frío necesitas que un hombre*? Bocaccio se burla de tanta pantomima enmascaratoria de la líbido o disfrazatoria de espiritualismos contando la aventura —la mixtificación— del alma que ambiciona un paraíso futuro a través de un infierno presente mediante la peripecia y el éxtasis coital, por otro nombre orgasmo, de la joven

Alibech. Copio libremente algunas líneas de "El Decamerón", tan sabroso para mi adolescencia:

"Una hermosa muchacha, que no contaba más de catorce años y era la inocencia misma, preguntó cierto día cuál era la mejor manera de servir a Dios. Le dijeron que aquellos que deseaban ir al cielo con toda seguridad renunciaban a las vanidades y los placeres del mundo y se retiraban a la soledad de los desiertos. La muchacha, una buena mañana, sin darle cuenta a nadie, se puso en camino y halló a los pocos días una choza en la que un santo solitario, maravillado al verla, le preguntó qué buscaba. Era el nombre de aquel ermitaño Rústico, quien no desconfiando de su propia virtud, dio cobijo a la joven.

Cuando llegó la noche, dispuso en una esquina de su celda un pequeño lecho de hojas de palmera, y dijo a la muchacha que descansara allí. Pero, a pesar de su mucha virtud, el piadoso eremita sintió pronto el aguijón de la carne y quiso librarse de la tentación recitando oraciones. Aunque todo fue inútil. La juventud, la belleza y lozanía de Alibech consiguieron subyugarle.

No pudiendo evitarlo, ya no pensó sino en el modo de satisfacerse sin hacer perder a la joven la buena opinión que ella tenía de su religión y su virtud. Así que habló con ella hasta que se convenció de que no sabía qué cosa fuera el mal. Y pensó encubrir sus deseos carnales con el manto de la devoción. Díjole que el diablo es el peor enemigo de la salvación de los hombres y que la obra más meritoria consistía en volverlo a los infiernos, lugar al que el Señor lo había condenado.

— ¿Y cómo se hace eso?—.

— Ahora lo verás —contestó el padre Rústico—. Haz lo mismo que yo.

El ermitaño se desnudó, y la ingenua hizo lo mismo. Él se hincó de rodillas, cual si fuera a adorarla, y la puso ante sí. Tan cerca y deseante, ante tanta hermosura y juventud, se produjo en el santo la resurrección de la carne. Alibech, muy asombrada al ver el péndulo vibrar, le dijo:

— ¿Qué es eso que se yergue, que se mueve y avanza, y que no tengo yo?

— Es el diablo, hija mía, del que acabo de hablarte. Mira cómo tortura, casi no puedo ya con el mal que me hace.

— Alabado sea Dios, pues yo tengo más suerte, y no tengo semejante diablo.

— Pero tienes, en cambio, lo que paz me daría. Tú tienes el infierno. Tal vez Dios te ha enviado para salvar mi alma. Pues si permites que entre mi diablo en tu infierno, me salvarás y harás la obra más excelsa para ganar el cielo, pues dices que a eso vienes.

— Si es así, y si yo tengo un infierno piadoso de vuestro mal, meted cuando queráis vuestro diablo en mi infierno.

— Y que Dios te bendiga. Vamos, pues, a meterlo y que me deje en paz.

Y Rústico llevó hasta uno de los lechos a Alibech y le dijo cómo debía ponerse para apresar mejor al maldito diablo. La joven, que nunca había hecho tal, se sintió dolorida ante la cólera diablesca y sus acometidas.

— En verdad que muy malo y enemigo de Dios debe de ser el diablo, que incluso en el infierno produce tan gran mal.

— Tranquilízate, niña, que no será así siempre.

Y para domar a aquel demonio lo introdujo seis veces en el pequeño infierno hasta que su soberbia declinó y se humilló, dejando por el resto del día tranquilo al pobre Rústico.

En los días siguientes, muy devotos de la divinidad, reanudaron la guerra cada vez que el diablo se levantaba en armas, de modo que Alibech empezó a sentir un placer en aquel rito y rezo.

— Razón tienen las gentes cuando dicen que nada hay más gozoso que de Dios ser devoto, pues nunca otro placer más grande he yo sentido que este que experimento metiendo una y mil veces en mi infierno tu diablo. De donde se deduce que quienes no se ocupan en agradar a Dios son muy grandes imbéciles.

De esta manera era ella quien se acercaba a Rústico pidiéndole rezar y a Dios servir metiendo muchas veces el diablo al infierno. Y no entendía cómo, a veces, el diablo rehuía el infierno, porque éste era feliz de tenerlo muy dentro. Y es que el muy santo Rústico, alimentado de raíces y no tan vigoroso como la devoción de la joven precisaba, decaía y se desfallecía; y Rústico explicaba que el exceso de rezos era ambición y que tampoco había que ensañarse con tan gran pecador como el diablo era, porque al fin era humano y merecía piedad. Que había de castigársele cuando se alzase en cólera, y que, gracias a Dios, tan castigado estaba que no necesitaba más castigo por un tiempo.

Alibech insistía, entregada a sus santos deseos de dar placer a Dios apagándole el fuego a aquel diablo que tanto había encendido su infierno, cada vez más ardiente y precisado del líquido que a su vez lo apagase. Así que dijo a Rústico :

— Si vuestro diablo está tan castigado que ya no os atormenta y no queréis rezar, yo debo seguir sirviendo a Dios, que tengo una sed inmensa de aplacar este infierno metiendo en él cuantos diablos hay en la tierra toda. De modo que me voy a extinguir la desazón que siento, que sin duda se debe a que Dios me castiga por no matar diablos. Y juro a Dios matar a cuantos halle, con lo que ganaré el placer de ganarme los cielos.

Y Alibech se marchó dejando a Rústico turbado, triste, alegre. Y dícese que hay en el mundo tantos diablos buscando infiernos en los que aplacarse y tantos infiernos buscadores de diablos, que Dios está contento de ver cómo su religión se extiende y crece y fructifica por campos y ciudades, desiertos y poblados, y es todo el mundo ya un inmenso templo en el que todos rezan la oración más gozosa, que es, claro está, como Alibech y Rústico, la de meter el diablo en el infierno".

Y bien: ¿Qué aprender y aceptar de esta historia, además de su ingenioso humor, sino que la naturaleza se disfraza de engaño para devolver a los cuerpos lo que les pertenece, su naturalidad, su equilibrio biológico que moralismos y conveniencias sociales, reguladores de la fertilidad, pero no por eso justificados para ser condenatorios de la sexualidad, han pretendido castrar o convertir en tabú, pecado, castigo incluso? La destreza de los legisladores ha consistido en convertir, para las mentes de las que se cuidan, un acto natural, el sexo, en un artificio añadido al amor por las malas conciencias de allende las fronteras donde ni Dios ni Patria ni Caudillo eclesiástico existían, sino el mal y el desorden gobernando las calles de la carne, materia tan fungible como necesitada de erosión. Ésta es la divisa olvidada: "*Mens sana in corpore sano in anima iocunda*".

APUNTES SOBRE EL AMOR (V)
Las prevaricaciones del amor

La Iglesia coincide con el hombre diacrónico en buscar la paz emocional, la serenidad del espíritu, como mejor felicidad. Cada uno puede hallar en su propia experiencia que su estado de ánimo es más relajado y pacífico después de la cópula que antes. Pero si alguien no aprendiese nada de ese empirismo, entienda que el origen de la violencia humana está en el instante prehistórico en que el hombre, por exigencias convencionales —leyes sociales necesarias como reguladoras de la natalidad y establecimiento de la familia— redujo la práctica de su sexualidad, con lo que fue acumulando mayores represiones y toxinas coléricas, y sus orgasmos, por contra, fueron más energuménicos y orgiásticos. De donde se deduce que la castidad es la mayor perversión de la naturaleza, porque impide encontrar el equilibrio síquico por vía natural.

I- El sexo del amor.- Supongo que el principio genético que rige al hombre es el de la supervivencia. Nada hay más fuerte en su naturaleza. Significa que la tendencia natural del ser humano es la conservación de sí mismo contra todo y sobre todo. Y la forma mejor de mantener viva la vida es crearla: por eso la fecundidad adquirió categoría y forma de diosa en el origen de los pueblos. Cuanto mayor era el número de hijos más probabilidades de subsistencia había para alguno. Así que la sexualidad es el motor de la existencia, el primer eslabón de la cadena de la vida. Y pretender castrarla es masacrar la naturaleza, abortarle los genes al ser que llamamos humano.

No obstante, nunca han faltado (siempre han sobrado) instituciones condenatorias de la sexualidad. Quizá porque cuando el hombre se convirtió en un ser tribal, social, fue necesario designar unos cuidadores oficiales de los recién nacidos. Quizá porque "distrae" de los menesteres espirituales. Y quizá porque el progreso científico evitó que muriesen casi tantos como nacían. De modo que hubo que limitar los nacimientos: y, por lo tanto, reglamentar el ejercicio del sexo, poner orden a la pasión,

ordenarle a la naturaleza que no fuese espontánea, impedirle que fuese natural: se instituyó el "hogar", se condenó el "adulterio". (Claro: si la razón por la que se debía cuidar a los hijos es porque son propios, en cuanto hubiera dudas sobre la paternidad habría eximencia del cuidado). Acaso es necesaria tal reglamentación para la buena andadura social. Pero todas las leyes tienen sus detractores y fanáticos: y aquí se alzaron también los extremismos: algunos esquejes de la intolerancia no sólo la limitaron, sino que condenaron incluso la propia sexualidad, negando su condición de primer motor inmóvil de la vida.

Algunos organismos, principalmente "ecclesias", preocupados bizcamente por la supervivencia, se avergonzaron precisamente de la parte del ser humano que engendra la vida y la necesidad de sobrevivirla, y degradaron y persiguieron la voluptuosidad, la sensualidad, el erotismo: promulgaron la persecución del cuerpo y la carnalidad como precepto para la salvación (la misma "supervivencia") del alma, entelequia híbrida de un freudismo anterior a Freud y de un paganismo culturero ebrio de bacanales religiosas.

La ley de la atracción universal (llamémosla así), por la cual un ser tiende hacia otro semejante con mayor fuerza que hacia los que son ajenos a su mundo, quedó fanatizada en dos extremos: el sexo y el amor. Tan salomónica escisión de lo que es uno y lo mismo, aunque derive en tanto afluente de la mente o del cuerpo (que constituyen, también, otro ser y no dos), exacerbó la identidad de cada hombre y de la sociedad a la que pertenecía. Por un lado, el amor se mixtificó en el misticismo y en el platonismo: al no poder saciarse la energía amatoria con el choque de los cuerpos, se exageró el ansia de saciarlo convirtiéndolo en dios terrenal o celeste: el culto al alma y su pureza (el "eterno femenino" y Dios). De otro lado, el sexo insatisfecho por la represiva y agresiva castidad derivó en la promiscuidad (el culto al cuerpo, el hedonismo extremo): al negársele como pan imprescindible, el hambriento lo sustituyó por zoofílicas y opíparas suplantaciones.

Creo (así lo siento y lo confirmo con otras experiencias ajenas) que el instinto amoroso o compulsión erótica es la raíz nutricia de los demás impulsos que rigen la existencia. Hasta que el instinto erótico se reconoce a sí mismo y se sacia en el ser con el que se identifica, atraviesa, en esencia, dos planos de enajenamiento o autoengaño: las ya aludidas sobrematerialización (promiscuidad, paidofilia, zoofilia...) y sublimación (trovadorismo, misticismo...). El primero se caracteriza por la exacerbación del ejercicio del sexo; el segundo por el aparente desentendimiento del mismo o por su castración.

No sé qué extraño estrabismo impide ver que el amor es el rostro de la sensualidad. Que el sexo es el cuerpo del amor como el amor es el espíritu del sexo. Que negarle la carnalidad al amor es castrarle al sexo su espiritualidad. Que puede amarse sin sexo: pero es un amor incompleto. Que puede hacerse el sexo sin hacer el amor: pero es una sexualidad en la que la concupiscencia no se sacia del todo. El amor es la sensación insoportable, por placentera, de que para nosotros hay alguien más impor-

tante que nosotros mismos (y, paradójicamente, convierte al amante en generoso y altruista, porque ansía el bien del ser amado y, por derivación, de cuanto le rodea, el mundo, la existencia). El sexo, en cambio, sacia la desazón tanto de quien ama como del que no siente ese impulso que hace avanzar el mundo. Cierto que el sexo es egoísta: pero más lo son —y ciegos— quienes lo culpabilizan llamando "bajos instintos" a lo que es pura biología. La presión ejercida por las culturas castratorias en el subconsciente individual y colectivo ha conducido a las suplantaciones y prevaricaciones del amor.

"Amo, luego existo", deben de sentir, sin duda, los enamorados. Y no entienden que amarse pueda significar para algunos un rechazo del vértigo espontáneo que empuja hasta el cuerpo del otro. Recuerdo, al salir de esta frase, siendo un adolescente, cuánto me impresionó cómo Longo contaba el despertar a la vida de otros adolescentes como yo, cuyos nombres eran Dafnis y Cloe. En medio de aquellas páginas y bosques, dos seres sin más normas que las de la sabia disposición genética, entraban en la vida sin traumas ni tabús, sin inciensos de brujos o hechizos papanautas. El sentido común de quienes, antes que ellos, habían sentido sus mismos arrebatos les indicó que no siempre es posible ponerse horizontal y paralelo. Pero sin amenazas, sino con sugerencias. Y por las mismas fechas tropecé con el relato de Alibech, la joven que alimenta su lujuria creyendo así servir a la divinidad, y supe que hombres como Bocaccio descubrían y burlaban la impostura de cuantas instituciones o "culturas" insisten en sus prevaricaciones. Y aprendí que no se puede tapar la olla a presión del cuerpo, porque acaba estallando de la peor manera.

Durante mucho tiempo, la destreza de los legisladores ha consistido en convertir un acto natural, el sexo, en un artificio vergonzoso (pecaminoso) añadido al amor, del que poco o nada sabían. Pero todo el mundo sabe por sí mismo que el amor, que incluye el sexo, como toda enfermedad, hay que curarlo en la cama. De qué manera y cuándo es lo que hace del legislador un árbitro o un intruso.

Cuando el amor se pone de rodillas y ruega por sí mismo para ser satisfecho, para escanciarse de sí mismo el corazón de quien lo engendra y necesita recibirlo, como si su energía fuese ajena al motor que la promueve, surgen voracidades que destruyen, torturan, convierten en poder tirano lo que era dádiva exultante. Y si al ser que tiraniza se le ha creado también desde la propia necesidad de exonerarse de un no se sabe qué que se padece, entonces, el infierno. "*El dolor de perderte me recuerda / que me amaste: sufrir es el placer / que queda del amor*". Estos versos explican la causa de las lágrimas excesivas, del tremendismo, de la tragicidad, del plañiderismo: del masoquismo. El dolor como demostración de que existió el amor, de que fuimos alguien para alguien; porque lo que más tememos es la nadificación y el sufrimiento; y de ahí la terrorífica fascinación de la muerte y cuanto la predica o la presagia. Pongo un ejemplo de esa prevaricación del amor como autoidentificación y absolución.

II- Semana Santa.- Los antropólogos y teólogos sabrán cuál es el origen cierto de las celebraciones de la Semana Santa. Tal vez sea algún "misterio" medieval con el que los clérigos azotaban a la plebe para dominar sus almas. Los fieles buscaban la purificación de sus presuntos pecados imitando el sufrimiento de "El Salvador". No hay que ser Freud para intuir que toda sensación de culpa busca su perdón y éste precisa penitencia, como demostró Dostoieski en *Crimen y castigo*. Esencialmente, eso es la Semana Santa en el inconsciente colectivo de Occidente. Los "nazarenos", híbridos de fantasmagoría, sacralidad y sacrilegio, farsa y liturgia, recuerdan o sustituyen los carnavales dionisíacos, entre la agonía y la catarsis.

La Iglesia, con su divina perspicacia sicológica, halló en la Pasión de Jesucristo el metal maleable para que el sentimiento de culpa que supone el hecho rubricado por Calderón de que "*el mayor delito del hombre es haber nacido*" se convirtiera en oro para sus arcas espirituales, redimientes, represoras. La mezcolanza de ludismo y tragicismo que constituye la esencia del ser humano ha ido derivando en fiesta profana lo que en un principio era flagelación mental y física para gloria de los dioses que se solazan con el sufrimiento. Tal vez ya no tenga sentido en estos tiempos el recordatorio del dolor que suponen esas fiestas del dolor sacralizadas como "Semana Santa". Pero ésta sigue existiendo. Quizá, aún hoy, por su hibridez de religiosismo decadente y de circo social. Que este fenómeno sacro-profano ha influido en la cultura y, por tanto, en la vida, o al revés, lo demuestran todas las artes: las músicas de Victoria, Schutz, Bach, Liszt; los poemas de Hojeda, Quevedo o Unamuno; la arquitectura de Paret y Alcázar; las esculturas de Miguel Ángel o Salzillo; las pinturas de Velázquez, Alonso Cano, Leonardo, Ensor, Morales, Ribalta, Tiziano, Zuloaga ... Y, más próximo, Gabriel Miró.

Cuando tenía yo unos quince años, solía pasar las tardes en el Palacio de Teodomiro, convertido en Biblioteca de Orihuela. Me escabullía por los pasillos y las escaleras herrumbrosas y asoladas por el tiempo. Entraba, como en castillos fantasmales, en las salas donde los pergaminos y libros antiguos yacían esparcidos, como si nadie concediera valor a aquellos códices. Un día me topé con una sombra que me asustó primero y después me deslumbró: era un diablo con pechos de mujer que derramó su luz en mi lujuria; luego supe que le llamaban "La Diablesa", un paso procesional irreverente. Quise saber cuanto pudiera y alguien me dijo que un tal Gabriel Miró, que había estudiado donde yo estudiaba, había escrito sobre retablos pasionales de la Oleza. Y busqué entre sus páginas a aquel demonio erótico: pero encontré prosa que quería ser poesía y un espiritualismo religioso y decadente del que yo respiraba y del que huía entre las aulas de la antigua Universidad de Santo Domingo.

Para la vecindad conocedora, Miró era el "cantor" de algo tan arraigado como la Semana Santa, su descriptor y panegirista. Años más tarde leí algunas obras que enseguida me hastiaron. La pervivencia de las procesiones oriolanas se debe a que el microcosmos descrito por Miró mantiene aún su vetusta ideología; es, en buena medida, aún, prototipo de una sociedad enclaustrada en su cerrazón mental y en sus aldeanismos alienantes. En una de sus obras, dice don Magín : "*¡Ay sensualidad! ¡Y*

cómo nos traspasas de anhelos de infinito!". En esa frase está toda la prevaricación que la Iglesia ha hecho de la carnalidad y que los místicos y trovadores llamaron "Amor" y "Dios". Lo malo de tal conceptualización es que para conseguir a la amada o a la divinidad era preciso sufrir la ausencia o padecer purgatorios. Y todo ello era una buena coartada para negociar con la redención. ¿Quién no quiere dejar de ser culpable? Pues la Semana Santa es el emblema del redentor, del desculpabilizador. Y lo peor es que en esa empresa predicadora de turismos hacia el cielo, para ser inocente hay que pagar la pernada de la confesión de la culpa, con lo que reclamar la inocencia implica aceptar la previa culpabilidad. Algo tan terrible para los hombros de los hombres y las hembras con hambre celestial no merecía sino un monumento humano: y eso es la Semana Santa: un sacrificio y un exorcismo, una acusación y un perdón. Hay mucho orgasmo repudiado en la Iglesia, en Oleza y en el propio Miró. En éste hay mucha sensualidad y poca voluptuosidad; o mejor: mucha concupiscencia reprimida que se libera en el lenguaje voraz de sinestesias y plurisensaciones. Recuerdo, en Santo Domingo, a un profesor que nos ponía como ejemplo de pulcritud expresiva, en estos temas amoroso-lujuriosos, el verso de Virgilio, cuando Eneas es seducido: "*Y Amor entró con ellos*", eludiendo, así, toda erección verbal.

Fundamentalmente, ése es el pecado que hay que castigar, purgar, perdonar en la Semana Santa : porque si, para Dante, el amor mueve el mundo, para la Iglesia el sexo es la antesala de todos los "pecados" de la vida y del infierno. Tal parece que la manzana de Eva haya de interpretarse como una metáfora sexual, una transgresión de la castidad. Por eso Miró muestra una Oleza represora y reprimida: "*Procesiones de Semana Santa, juntas de las cofradías, coloquios de señoras con señoras, de hombres con hombres (...) el público había de sentarse con separación de sexos, bajo la vigilancia de un hermano (...) no podían sentirse cerca varones y hembras ... como no fuese en vísperas de boda o en la oscura soledad del pecado*". Una Oleza en la que es un pecado ver "*desnuda la imagen de Nuestra Señora*", y en la que las mujeres tienen "*afán de marido y antojo de convento*". Una Orihuela en la que ser humano, ser inocente sin haber pedido perdón, es un delito: "*Yo me acuso de que digan que me han visto desnuda*". Sentimiento éste sólo comprensible en quienes llevan en la mente el amasijo de expiación y placer, pasión carnal y dolor por la castración: "*La víspera de la luna de Semana Santa, cuando yo soy más feliz sintiéndome una María Magdalena virgen*". He aquí el coito entre prostitución y virginidad: este oxímoron es paradigmático de ese mundo: la devoción a la pecadora arrepentida: al arrepentimiento, a la humillación. "*Jueves Santo. La tarde se quedó inmóvil. Paulina buscó las uñas azules del cadáver del Señor. Los únicos pasos eran los suyos en las losas de la catedral. Se arrodilló don Álvaro para besar los pies llagados de la imagen, y empujó al niño: ""Bésalos"". Y Pablo cayó encima de las uñas del muerto*". Es el culto a la muerte como definitiva expiación. Ramón Sijé, el mentor venerando y reverendo, escribe en "El golpe de pecho" que "*debemos esperar a la muerte como se espera la soledad, acercándose a ella con la imaginación*": toda una divisa para convertir la vida en el

placer de sufrirla. El joven Miguel Hernández fue esclavo también de esa carroña y buitrería en su poema "El nazareno": "*Se horrorizan los ancianos, se conmueven las doncellas/ enseñando las pupilas tras los mantos y los velos / anegadas por el llanto. Y las masas, por los suelos/ caen mostrando, de temores y dolor en la faz, huellas...*". Crujiente espectáculo que proviene de una filosofía tan cristiana como condenatoria. Escribe, en otro espacio, Gabriel y Galán: "*Cuando pasa el nazareno/ de la túnica morada/ con la frente ensangrentada,/ la mirada de dios bueno / y la cuerda al cuello echada,/ el pecado me tortura*" ("La pedrada"). Y Rafael Sánchez Mazas le dice "A Cristo crucificado": "*Delante de la cruz los ojos míos / quédenseme, Señor, así, mirando,/ y, sin ellos quererlo, estén llorando / porque pecaron mucho (...) y son impíos...*". El mismo Cervantes escribe en *La gran sultana*: "*A ti me vuelvo, gran Señor, que alzaste / a costa de tu sangre y de tu vida / la mísera de Adán*". Incluso Lope, que humanizó los sentimientos, no puede reprimir: "*Oye, Pastor, que por amores mueres, / no te espante el rigor de mis pecados, / pues tan amigo de rendidos eres*". Pero el más claro ejemplo de la prevaricación del amor lo encuentro en Juana de Ibarbourou, quien, en "El fuerte lazo", acude incluso al paralelismo físico de "la pasión": "*Por ti sufriré./ ¡Bendito sea el daño que tu amor me dé! (...) Sangre del costado / manaré, mi amado. /¿Qué broche más bello, qué joya más grata, / que por ti una llaga color escarlata?/ En vez de abalorios para mis cabellos / siete espinas largas hundiré entre ellos...*"

Como puede verse —o veo—, todas las Olezas del mundo son rancios monasterios. Los disciplinantes de "El séptimo sello" de Bergman son los que mejor ilustran el horror de esos festejos cruentos, símbolos del calvario que, según la catolicidad, es la vida. La Semana Santa es un cilicio colectivo. La contumacia es el peor de los fanatismos. Lejos quedan el equilibrio optimista de Juan de Yepes y el soneto anónimo "*No me mueve, mi Dios, para quererte ...*"

III.- Miró, el evangelista.- Miró es un escritor de los que aman ciegamente la palabra. Su mundo es inmóvil, estático, descriptivista, cómitre de una sensualidad prustiana y catolicastra. Adolece de parálisis argumental, de anquilosamiento de la dinamicidad. No dinamiza, sino que inmoviliza. Sus escenas son fotografías, porque el "humo dormido", el tiempo, convierte en estatuas el instante. Me parece un necrófago de la pasión bíblica y un adúltero de la razón de la fe, digno de Kempis: "*Señor, se oye tu grito de desconsuelo de hombre y de Dios. Mueres desnudo, encima de un cerro que parece una vértebra monstruosa (...) tus gritos de moribundo, tus gritos convulsos, tus gritos de abandono en una cruz viscosa de gangrena... Después de la procesión del Entierro de Cristo se cierran las iglesias como la casa de un muerto*". Su ideario es retrógrado; su estilo, estancamiento. Es un mirón de ripios sensitivos, un "*escultor de su alma*" como diría Ganivet. Pone tanta miel en su escritura que empalaga al lector. Su azúcar acibara el paladar de quien busca sabor y encuentra lenguas viscosas en su oficio lamiente. Miró, como tantos otros verbófagos, se obstina en ser orfebre de la pluma sin preguntarse para qué sirve la joya dibujada, siguiendo un modernismo impresionista desnutrido de metafísicas y

rubricador de emocioncillas espirituosas, prolijo en flatulencias anímicas. Gusta del resplandor, no del sol; de los destellos y no de la luz. Es un esteta que cree en el arte por el arte, considerándolo primor, belleza, fermosura, preciosismo: como a los actores a quienes se les nota que actúan, cae en el peor de los errores: evidenciar que sus palabras son pura y nada más que "literatura": falsificación de la verbalidad, espureidad de la dicción. Moroso de las sensaciones, es un retablista, y sus estructuras me recuerdan —a mi pesar— a Schumann, de quien se piensa que no era capaz de desarrollar más que miniaturas, en todo caso entrelazadas (aunque Schumann demostró con el unitarismo de su Cuarta sinfonía el error de sus críticos). Miró se demora en paisajes y etopeyas entre el costumbrismo, el realismo y el sicologismo. Su unidad está en el tono y el timbre de la secuencia, no en la secuenciación de los conjuntos. Es la suya una sensibilidad que acaba por insensibilizar, que asfixia al lector con su hiperestesia de autor. Aunque prefiere "sugerir" y no "agotar" la anécdota, sus pinceladas, que intentan ser como las de Debussy, agobian con su estridencia colorista, porque no son, como las de Van Gogh, estrategias para asomarse al hombre, sino artificios puntillistas como los de Seurat. El cromatismo wagneriano gesticula en su pluma, más que densa, abigarrada de percepciones. Su prolijidad es la de un Pereda cuyos riscos son sensaciones que provocan un alud sobre los ojos, hartos ya de palabras que resultan falsamente rijosas. Su obra es como un espejo que se mira a sí mismo y no refleja a ningún ser humano, aunque concibe al hombre como un pecador: *"lo que pido es un hombre al que le duela el pecado por haberse ofendido a sí mismo"*. Su palabra no está en función de nada que no sea la verbosidad, objeto sin sujeto que la habite, carne brillantemente muerta. Sus recreaciones bíblicas, por su esteticismo, recuerdan los retornos clasicistas de Strawinski o Picasso. Pero hay en Miró demasiada "belleza" clamorosa y estática: en la misma página bíblica se lee: *"Ruth la besaba y se besaba a sí misma, hermosa en la hermosura de una naturaleza con tacto y olor de creación (...) jamás nadie ha nacido tan predestinada y exactamente bella para la belleza del amante. Al verse, desfallecen los dos en un grito llamándose hermosos"*. Tanta miel abotarga el paladar, tanto intento de diamantizar la luz impide la contemplación y la sorpresa del diamante efectivo. Provoca una absoluta hibernación de los sentidos, una esclerosis de la voluntad lectora.

Termino esta breve digresión que me he permitido sobre un autor, diciendo que no me gusta Miró, ni por su palabra ni por sus ideas: pero eso no menoscaba su valor o calidad; sólo demuestra mi ceguera ante algunas estéticas. Al margen de eso, Miró, como la Iglesia, no ama: predica un amor que no siente. Predica un amor prevaricado. Muchos evangelistas del dolor ha habido desde los tiempos del poeta Jesucristo. Hace más de un siglo que Nietzsche repudió a Wagner porque su "Parsifal", con su hermosa música del Viernes Santo, derrotaba por los caminos de la religión litúrgica. A pesar de los tambores y los pífanos, los caramelos, los sayones y los tenebrarios, su paganismo y profanismo, pronto la Semana Santa será sólo asunto de futuros costumbristas, a lo Larra y Mesonero, buhardillas de la mitología cristiana. Y nada más. Porque el hombre no merece el sufrimiento: y menos el dolor que se festeja con un túmulo.

APUNTES SOBRE EL AMOR (VI)
El el aula del cine

1- Tal vez la forma más sutil y sabia —también impune— de ponerle límites al mundo sea la de estrechar la conciencia. Porque el mayor de los universos es la mente: y, amurallada ésta y reducida a un pequeño recinto, todo cuanto quepa en ella será igualmente empequeñecido. Ésa es la peor de las castraciones: la que nos enseña que sólo podemos aprender determinadas cosas porque las otras son un peligro para las conciencias y es necesario eliminarlas como a un delito público, autocensurándonos y perpetrando la delación como una prevención.

Me viene, al anotar las líneas anteriores, el recuerdo de una significativa secuencia de Jean Renoir: en "Esta tierra es mía", son arrancadas de los libros de texto las páginas de la historia que no convienen al nazismo. De haber triunfado cualquier filosofía dictatorial, la infancia pensaría el mundo tal y como se lo hubiesen enseñado. Sin duda el mundo seguiría siendo el mismo si se quemaran todos los libros y no sus autores y lectores: pero con generaciones de retraso, porque el progreso, las igualdades, los derechos tendrían que recomponer su puzzle, crucigrama, jeroglífico, el acertijo en el que la libertad es la única palabra que ordena justamente los rompecabezas de la humanidad.

Yo no sé en carne propia cómo fueron las otras represiones mentales de la historia: pero la del franquismo la vivió mi adolescencia en Orihuela y, al compás de los libros, fue el cine mi mentor, la sala oscura fabricadora de los sueños y embelecos de los que todo hombre surge porque desde ellos traza su futuro.

Poco o nada diré de novedoso al afirmar que es la líbido en todas sus manifestaciones la energía que desde el cerebro rige el organismo, y que para controlar a un hombre basta orientar su concupiscencia en los primeros años. Pues el amor y el sexo, el matrimonio exacto del cuerpo y de la mente porque sacian la racionalidad y la animalidad si no se les reprime, son las piernas sobre las que camina la existencia. Y, sólo en ellas descansada, pueden las manos ejercer su labor emprendora sin inseguridades ni temblores, con acierto y justeza.

De modo que todos los caciques que en el mundo han sido conocieron que para ganar la batalla de la dictadura necesitaban la estrategia de asesorar la infancia y precisaban la guerrilla masacradora de la imaginación, madre de las posibibilidades y, por lo tanto, de la ideación de que el bienestar de unos pudiérase extender a todos y de que el malestar de muchos debiérase extinguir hasta ninguno: esa probabilidad que suele escribirse con cualquier garabato que signifique libertad. Y si el bien para sí mismo y para los demás nace de la consideración de los afectos, claro está que resulta imprescindible controlarlos y reglamentarlos: por ejemplo, con lemas como "*Escribir recto con renglones torcidos*", "*No seas soberbio, sólo Dios lo entiende todo*", "*Al Rey la hacienda y la vida / se han de dar, pero el honor / es patrimonio del alma / y el alma sólo es de Dios*" (con lo cual el honor, aparente atributo del albedrío individual, vuelve a reglamentarse por los otros que se dicen dispensadores de los dioses), "*un monarca, un imperio y una espada*", "*Dios, patria y Franco*"..., hasta llegar a consignas y divisas tan tramposas como "*Dios premia a los que cumplen sus manda(*mien*)tos*", "*El sufrimiento es el sudor del trabajo con que se gana el premio del paraíso en la otra vida*", "*Todos los hombres son iguales: pero algunos hombres son más iguales que los otros*"...

Dirigida la sensibilidad, justificado el sufrimiento, condecorada la obediencia incluso en la contumacia, queda expedito el campo para sembrar la mente de crímenes físicos o síquicos, matando sentimientos y engendrando nefastas geometrías espirituales y pitagóricos preceptos sobre la santidad de la maldad que no lo es (por lo de los renglones torcidos), la abstención sexual que es sacrificio y puerta del más allá bucólico, el amor hacia el prójimo como una obligación que se castiga si no se practica y no como una espontánea solidaridad... Como digo : el sermón de una espúrea montaña desde los altavoces de una sala en silencio, en las sombras, con personajes iguales a los espectadores, moviéndose y hablando y actuando y viviendo y sintiendo, obedeciendo, estrabismándose, formándose como Dios y el Caudillo lo ordenaban según los evangelios hipócritos de "Raza", "A mí la legión", "Los últimos de Filipinas" y otras disenterías espartanas... El decálogo según san Jaime de Andrade.

Demasiado complejo para sólo unas páginas. Me detengo y observo solamente la memoria de unos cines nostálgicos, tan soñadores como deformantes : el de "El Oratorio Festivo", el de "Santo Domingo", el "Novedades", "Casablanca", "Avenida", "Riacho" y "Teatro circo". Y nada más me quedo con lo que yo, salaz ya entonces, roedor de mi mente, veía o quería ver y no sabía que evitaban que viese, como tantos ingenuos o inocentes pedazos de aquella sociedad inhóspita y desértica, que odio y amo porque hoy es sólo un lugar en la memoria.

¿Qué nacía, inasible, por debajo del cráneo, dentro de mi cerebro, en medio de las ingles de toda pubertad? ¿Cómo eran el amor, la mujer, el cuerpo oculto, el beso transgresor, qué había detrás de aquellos ojos rubios y aquel cabello azul, dentro de aquellos labios como una gruta erótica, qué había en aquel torso, picado por abejas, de hinchazón paralela, en el tacto de aquellos pies desnudos tan lujuriosos como manos,

dentromente de aquella piel de cobre y de collar, de epidermis tan blanca que podría escribirse sobre ella cualquier cosa y, por eso, ninguna? Aquella boca abierta, ¿que escondía, sensual? ¿Qué oscuro precipicio se abría muy abajo de la línea del pecho, donde se dividía en dos colinas por las que nunca transitaban los indios, rastreadores tan hábiles y tan nunca transeúntes, no obstante, de aquellos horizontes? ¿Aquellos brazos sinuosos que abrazaban desde la pantalla, por qué no me tocaban si llegaban hasta mi corazón y lo apretaban? ¿Qué sentiría si fuese yo el jinete y cabalgase sobre aquella amazona en vez de sobre el torpe caballo del perdedor de turno? ¿Y si en lugar de pelear con aquel gánster tan rudo y cicatriz me abalanzase sobre la Gloria Graham o la Virginia Mayo para que se frotasen conmigo en la pelea? ¿Y la grieta del pubis femenino, a la que tantos nombres extraños aludían, qué sería realmente y por qué tanta conjura en ocultarla y prohibirla y condenarla? ¿Por qué acababa un plano precisamente cuando me insinuaba que el siguiente hubiera respondido a las preguntas de *mis ojos? ¿Y aquellos mármoles calientes* que trepaban desde el suelo hasta las cimbreantes caderas de la ("ojalá me quisiera matar a mí también") enjuta sirena del Niágara, exuberancia mítica y embrujo, cantatriz de "Kiss me", saliendo de un hechizo enrojecido mientras la mujer pirata, tan lúbrica y tan bella dartañana del caribe, y el estólido amigo del gran y equivocado Kane miraban nocherniegos, como el alma del niño clavado en una silla tan dura como un sexo que todos los demonios de la carne se obstinaban en exiliar del mundo para paz del creador, de aquel sumo pontífice de un cielo que solamente podía conseguirse abjurando de la propia identidad de ser de tierra? ¿Cómo entender a quien me regalaba la facultad de ser dichoso y, como sicópata y sádico sublime, me impedía tomar los frutos que para mí sembraba, convirtiendo a los hombres en tántalos sin haber cometido el delito de nacer, pues era él mismo quien al mundo me echaba y arréglatelas tú con la locura que te espera si quieres entenderlo? Imágenes vividas y robadas, ahora lo sé y no supe. Y cuánto sueño roto y cuánta pesadilla cuesta averiguar que el hombre miente porque quiere imponerte su verdad.

Mentiras para creer en la verdad, en alguna verdad que no se pareciese a una mentira. La verdad sólo es una mentira que necesitamos creer. "*Miénteme más, que me hace tu maldad feliz*", sollozaba un bolero por entonces, lo recuerdo. Y Jhonny Guitar le suplicaba a Joan Crawford : "*Dime que me quieres*", como si le dictara "miénteme, que algo queda". Porque quería creer que "*Siempre nos quedará París*". Pero es mentira, por mucho que Humphrey, como un demiurgo para necios, quisiera imponérselo a los públicos consolando a la Bergman. Porque el mejor pasado no es el que se rescata manriqueñamente como un nuevo futuro, sino el que se mata viviéndolo, después de haberlo gozado o padecido cuando fue tiempo presente.

2- La vida era doliente y transcurría. En el cine de "El Oratorio", Don Antonio Roda, su santo y sacerdote director gritaba en medio de los besos escapados a la tijera despistada: "*Son hermanos, son hermanos*". Yo no entendía bien y sólo me reí mucho después. En el de "Santo Domingo" ("*Por haber sido malo, cada media hora del domingo*

a presentarse, prietas las filas, gestos marciales, al páter conserje" : y claro, como el ir y venir impedía cualquier juego "indecente", pues a ver la película decente), el páter director, muy poco nibelúngico no obstante, Don Alejo García, solía interrumpir las situaciones semejantes saliendo de la sotana que abría y desabría la pantalla para evocar no sé qué músico llamado Haydn y que entonces me parecía tan intruso como su evocador.

Recuerdo un viaje de estudios dieciseisañero por las Francias, las Austrias, las Italias (6.000 autobusísticos kilómetros en 15 días): y me veo junto a otros como yo mirando a "Cleopatra" y "Tom Jones" en alemán y no entendiendo ni lo que veíamos. "Juntos hasta la muerte" y nunca hasta la cama, se predicaba entonces. Era posible amar a "Laura", pero no antes de matar los "Deseos humanos", porque serían nuestra "Perdición". Nos tapaban los ojos, los oídos, para que no supiéramos que "el amor" también podía ser "algo que termina al amanecer", como decía no recuerdo quién ni en qué película.

En "Corazones indómitos", Henry Fonda y Claudette Colbert habitan una casa en la que los cobija uno de esos personajes ásperos y tiernos, de bronco y adusto parecer y comprensivo ser que el maestro John Ford sembró por su filmografía. Colbert y Fonda entran en el cobertizo y sienten el casto orgasmo de la felicidad al contemplar la chimenea, símbolo del hogar, del calor, del amor. En la hermosa y genial "El hombre tranquilo", es la cama, llena de honestidad, la que se estremece ante los shakespirianos Maureen O'Hara y John Wayne, apasionados y violentos en su erotismo reglamentado por una sociedad de convenciones en la que los sentimientos deben ocultarse. Aunque la fierecilla, en este caso, doma tanto como es domada: porque su pelirroja cabellera simboliza un amor con el sexo escondido pero inserto en sus guedejas, y el domador también entiende de ternuras.

A los estrábicos alcahuetes de la castidad en la posguerra se les olvidó, como es ya tópica sapiencia, esconder el incesto que engendraban en "Mogambo", cuando abortaban la relación sentimental de Grace Kelly y Clark Gable a la sombra del animal más hermoso del mundo, como algunos quisieron ver en Ava Gadner. Hitchcohk, otro gigante de las pantallas, crea una aventura prodigiosa "Con la muerte en los talones" : y los censores cortan la escena en el camerino trenístico, cuando la bella Eve Marie Saint se deja seducir por el cazador cazado Cary Grant : no obstante, los bizcos cortadores del césped filmográfico no vieron el coito metafórico de la escena homónima y final, cuando el tren *pene*tra un túnel como un sexo otro sexo.

No todo era censura, claro está : como condescendencia al morbo, "Anatomía de un asesinato" incluía la palabra "bragas" entre sus diálogos. Gilda Hayworth se desnudaba el preservativo enguantado en su brazo mientras felacionaba mentalmente a los espectadores. Y otro éxito fue el de "El graduado": claro que Dustin Hoffman aclaraba que el sexo a secas con Anne Bancroft no le era suficiente porque lo que ya necesitaba era el amor: y se rapta a la chica desde el mismo altar en el que ella iba a casarse para casársela él, eso sí, castamente.

Sin embargo fueron castradas, tal vez por considerarlas zoofilia, las caricias de King Kong a Fay Wray: yo recuerdo que, al verla hace una década en la televisión, no recordaba aquellos manotazos o dedazos ternurotes y asombrados de la bestia a la bella.

Muchas imágenes fueron guillotinadas por los amputadores del universo mundo, y ninguno, si no es con el auxilio de la televisión al convertirse en cine (cuando descansa de los concursos y la publicidad competidores en embarazar de necedad el mundo), hemos tenido la suerte de que nos ocurriera como al personaje de "Cinema Paradiso", receptor de los besos robados en su infancia por la mano mismísima del que se los secuestrase a la pantalla.

3- ¿Cómo iba a ser la vida en esa España sino un apunte manuscritamente erróneo de lo que es la existencia en realidad e intensidad? Al castrársele a la vida el amor en toda su dimensión, sólo queda la imagen del misterio, resuelto por la mente como un milagro en forma de cigüeña, o de una represión dilatada en amores o amoríos placebos del amor, o válvulas de escape de la mente sobre los chistes fáciles, burlas en medio de una "Calle mayor" con su tragedia provinciana de sueños pisoteados, machismo y misoginia vergonzantes, la sumisión de la mujer, la estupidez del hombre creyéndose querido cuando era tan nada más que odiado por la esposa o el hijo. En ese mundo en el que la sinrazón vital sustituyó la razón de la vida, en el que el pecado de la castidad (porque es "contra naturam") exilió la sensualidad hasta reducirla al sexo familiar y procreador, era fácil creer, o hacer creer, que igual que existía un Ser Supremo en el Olimpo de los cielos había una providencia terrenal con rostro de Caudillo que vigilaba con sus enmascaradas manos (y su voz en "off" añadida para apoyar la tesis) la vida ciudadana de cualquier "Ladrón de bicicletas" que se arrepintiese de haber querido sobrevivirse a la muerte de hambre y de miseria pensando tan siquiera que era posible hacerlo transgrediendo una sola de las normas de aquella sociedad tan justa que encumbraba a quienes morían o asesinaban en nombre de la Patria y olvidaba a quienes la sufrían porque unos carceleros de la mente la habían secuestrado a su antojo dictador y estupidizador. Se explica la proliferación de cine "histórico" con su cartón de piedra y su piedra tatuada con nombres de Colón o Agustinilla de Aragón o Marcelino o Juana la Loca, símbolos o emblemas de amores tan santos como puros y patrióticos. Y que, en su vertiente liberatoria de la represión, apareciese luego el macho ibérico como paradigmático contraste de la fiel infantería: y el "landismo" deviniese o se categorizase como una "Asignatura pendiente", o el bienaventurado tonto del pueblo (capicúa de la consigna "el pueblo es tonto" y sólo hay que tenerlo en cuenta en tanto que nos sirve) degenerase en el linamorguismo disuasorio igualmente del poco seso que quedase en las molleras : porque el seso y el sexo son directamente proporcionales a la sensibilidad e inversamente a la inteligencia y la cultura. Ya quiso decir Marx que "la televisión es el opio del pueblo", porque el cine no existía en su tiempo y aún no podía utilizarse como impune y opiómana religiosidad alienatoria de la verdad. El amor tenía que ser

conyugal (aunque el conyugalismo, a pesar de la ejemplaridad de Glenn Ford en "Los sobornados" o "Semilla de maldad", se suponía más sórdido desde que Frank Sinatra y Lee Reemick *así lo explicitaran desde "El detective") y tan ausente de lubricidad que* incluso Tarzanín había sido engendrado sin la conjugación horizontal de cualquier verbo copulativo entre el Weyssmuller y la Sullivan, sino a la inacadémica manera y camasútrica actitud de don san José y doña Virgen María. En fin.

Las únicas películas "de amor" eran las muchas versiones adulteradas y no adúlteras, al margen de su calidad, de "Romeo y Julieta" : "Orfeo negro", "Un hombre y una mujer", "West side story", "Los tarantos", "El amor brujo", "Love story". De entre esas historias, "Breve encuentro" predicaba como ninguna que la infidelidad conyugal, de existir, debía incluir la castidad, además de un billete de regreso al comprensivo hogar. Aunque Orson Welles, el titán más genial de la pantalla, mostrase, en prodigiosa elipsis, el paso del amor al desamor filmando en un círculo sabio al "Ciudadano Kane" y su esposa asexuada.

Pero la cima del amor asexuado tal vez fuera "Del rosa al amarillo", con sus dos historias de antes y después de la pasión, con sus dos parábolas sobre el amor más fuerte que la carne, con la castidad —o la castración— de nuevo como único tema: incluso en ella se conjugaba verbalmente el verbo amar como si se tratase de algo aséptico y no de pura vida, carnalidad, sanguinidad, ternura pero también pasión. La destreza de los legisladores consistió en convertir (para las mentes cuya pureza cuidaban) un acto natural, el sexo, en un artificio añadido al amor por las malas conciencias de allende las fronteras donde ni Dios ni Patria ni Caudillo existían, sino el mal y el desorden gobernando las calles.

4- A veces la realidad gasta bromas pesadas a la historia, y lo que nace como un canto a la revolución se convierte, porque la existencia es un laberinto inextricable e impredecible, en un panegírico de la contumacia : Lo más hermoso de la hermosa gesta de "Espartaco" es la amorosa historia de hermosura sensual entre Jean Simmons y Kirk Douglas, el cruce de miradas con que Kubrick traza su idilio bucólico imposible : bien es cierto que no parece creíble tal delicadeza y sensibilidad, honestidad y respeto sexual en el mundo de esclavos que refleja, donde la fuerza y no la tolerancia eran el origen del mundo y la supervivencia. Pero el espectador agradece la ternura entre las espadas, y la violencia queda paralítica ante el ámbar de unas imágenes inesperadas en un universo de combates. Los amantes convencen de que incluso en la adversidad y la miseria existe el paraíso interior cuando los corazones se anteponen a los egoísmos. Si el film se vio en España es porque, suprimido el otro idilio entre Laurence Olivier y Toni Curtis (Olivier: *"Mi gusto incluye tanto las ostras como los caracoles"*), la imposible victoria de los oprimidos está desde el comienzo anunciada cuando Espartaco es vencido, pero sobrevive, en el duelo sobre la palestra con Woudie Strode ("El sargento negro" de Ford), quien se sacrifica para que el destino consuma la derrota del libertador en brazos de una cruz, como un cristo siempre colérico ante los mercaderes de la

Roma que tan lejana en la opulencia y tan cercana en el espíritu estaba de la España del posfratricidio. La lucha por la libertad quedaba así reducida a la aventura de un Quijote tan perdedor como heroico. Y el guionista supo usar el lenguaje que convenía para reflejar esa íntima derrota : que la esclavitud no es solamente un estar en la vida, sino un ser adquirido y sustancial, y el eglógico encuentro entre los amantes es desolador y es elocuente: "*Prohíbeme que te abandone nunca*", dice Varinia; y Espartaco condesciende en su lenguaje impositivo, contra cuyo significado está luchando: "*Te lo prohíbo*". Unos actores en estado de gracia, un color hacia el que propendía Kubrick antes incluso de hallar sus filtros mágicos para "2001", un relato de altruismos y de heroicidades, una melancolía que salta de la épica a la lírica, siempre dentro de la más alta poesía, debieron convertir la cinta, paradójicamente, en una especie de cruzada paralela al devenir del franquismo. El "*Todo por la patria*" parecía latir en aquel espectáculo de masas venido de tan lejos, con holocaustos tan ajenos al moscardón del Alcázar como recordatorios del mismo en las mentes de quienes han ajibarado el mundo a la visión impuesta por el más célebre de los desconocidos, el caudillo de las tinieblas, ya lo he dicho, Jaime de Andrade. "Espartaco" estaba dando, sicológicamente, carta de garantía de nobleza a dos décadas de Franco.

En aquel mundo que huía de una guerra, aunque mantenía las cárceles y los fusilamientos ("Senderos de gloria", golpe mortal contra la muerte militar, no pudo verse hasta hace pocos años), la vida cotidiana debía ser tan feliz como fuera pintada por el cinematógrafo. Y otra película vino a forzar y reforzar la imagen de un país en el que el gansterismo era un señor simpático conquistador de una dama tan "hija de María" como entregada a la libertad de un amor que redimía al tahúr: de nuevo Jean Simmons, ahora con Marlon Brando, cantaba las excelencias del error subsanado por el arrepentimiento en el musical "Ellas y ellos", de Mankiewitcz. Una vez más venía a legitimarse que los excesos visuales habían de secuestrarse como servicio a un espectador que se desencantaría si creyese que la vida era tan libertina como algunos chorizos de la libertad, además extranjeros y sandios por lo mismo, pretendían mostrar en la pantalla.

5- ¿Y cómo abrir la mente o las fronteras si podían entrar los invasores de las almas en forma de extraterrestres comunistas, igual que desde la parafernalia extranjeril y xenofóbica llegaban alienígenas tan monstruosamente monstruos como los de "La guerra de los mundos", "El enigma de otro mundo", "La humanidad en peligro", "La burbuja", "El día de los trífidos", "El experimento del doctor Quatermass", "La invasión de los ladrones de cuerpos", "Planeta prohibido", dispuestos todos, y otros muchos peligros, a devorar nuestras creencias o a castigarnos por transgredirlas? Ahí estaban, sin ir más lejos que a nuestras pesadillas o a nuestras intenciones sumergidas, "La criatura del pantano" o el señor Hide acechando al ingenuo y arriesgado señor Jekyll. Porque si bien es cierto que algún extranjero podía venir a poner paz, como un bienllegado Míster Marshall cualquiera, pudiera ser engañoso o, en todo, caso equívoco, como el odiosamente amado de "Ultimátum a la Tierra", que, tampoco había que olvidarlo, al fin y al

cabo era pura ciencia ficción y no, como los antedichos títulos, mensajes disuasorios y bienintencionados frente a las ideologías extranjeras. ¿Acaso no era manifiesto que todo lo no español era un cúmulo de calamidades en este "Perro mundo"? ¿O no era evidente que el juglar de la alegría de "Cantando bajo la lluvia" o "Un americano en París" mentía en su júbilo y su "joie de vivre" porque se canta lo que se pierde y tal euforia sobre la existencia era igualmente una ciencia ficción y cuentos de hadas para confundirnos en la creencia de que existían tierras de jauja? Lo que era certeramente cierto es que uno podía, si abría la boca del pensamiento para perderse en el discurso de la transgresión de las consignas, podía o debía, digo, encontrarse preso de una locura semejante a la de "El proceso", experiencia terrible por la que no valía la pena arriesgarse a meter la cabeza en la ventana de otras ideas, nefastas además, y que exigían y justificaban un guardián tan carismático como "El gran dictador", film que, por si se malinterpretaba, no llegó a las pantallas y se sustituyó por tanto homónimo antipódico nacido, lo repito, del evangelio según El Campeador Francisco Franco. Por eso hubiera sido un delito de lesa caudillez concienciarse —léase "prostituirse"— como cualquier "General della Rovere". Además, quien se empecinase en quebrantar "El séptimo sello" de aquella sociedad tal vez se viera amenazado, "Al final de la escapada" mental, con el horror de ser poseído por "La semilla del diablo" extranjero. (Por entonces "los grises" golpeaban en los pechos a las chicas, y con toallas mojadas nos azotaban, "para que no se note").

Bien. Mixtificada la energía erótica, puede transustanciársela y orientársela hacia el poder y hacia la sumisión como obediencia, a la divinización y la santificación para merecerla. Los Reyes Católicos, que por algo eran católicos además de reyes, ya supieron que debían suprimir el feudalismo no por lo que tenía de dictadura, sino para que no le hiciera sombra a su despostismo centralizado y personalizado, tal como han hecho todos los Francos que en el mundo han sido, eliminando a sus competidores antes, durante y después de encumbrarse como únicos titanes del poder. De modo que, dominada la energía genesíaca, como ésta ni se crea ni se destruye, se la transforma (y toda transformación es una creación) en "amor" a la patria y en "amor" a un tal Dios: terrible es considerar que "Marcelino, pan y vino" es en realidad una novela gótica a la que se le ha dado la vuelta para convertir el horrible castillo en buhardilla mágica y el monstruoso esfínter de la maldad, draculón o dragón, en un alien de hadas (reintegrado a la vida por un excelso y celestial Doctor Frankenstein del castillo del cielo) crucificado en el altruismo de sufrir su dolor para evitar el nuestro, nacido, para INRI mayor, del egoísmo. (Claro está que tal interpretación tan gratuita sólo es una deformación del laberíntico, estruendoso y retorcido pensamiento de una mente urdimbrada en aquel tiempo). Mézclese esa entelequia de redención y magia con el amor frugal y conyugal y casto y masturbado de pureza, más arriba aludido, y tendremos "Ordet" urdiendo su milagro y su fascinación inesperada con su cámara inerte y sus planos tan planos como el páramo de protuberancias sexuales en la imaginería amórica del cine de este tiempo. Probablemente, el éxito de "Stromboli" se debiera, tal vez, a que encarnaba la ambi-

güedad de un amor indefinido, hermafrodita o anfibio de lo humano y divino, como toda la mística en esencia. Se aseguraba con ello el espectáculo ardoroso y proselitista de tanta superproducción jesucristiana o paracrística, si además se le inserta el heroísmo, la acción y la aventura: "Quo vadis?", "La túnica sagrada", "Rey de reyes", La historia más grande jamás contada", "Ben-hur", "Barrabás"... y proxenetismos espirituales como "Molokay" o "herejías" como "El evangelio según Pasolini"...

Pero el pueblo tampoco era del todo ingenuo: en la bíblica ficción de "Sansón y Dalila" la hermosa Hedy Lamarr, glamurosa desde su desnudo bajo el agua en "Éxtasis" (y liberada así de ser otra perpetua "hija de María" a que intentó condenarla il suo casto marido millonario) sacrifica, semejante al gran Judas, su amor ante el destino redentor del hercúleamente orondo Victor Mature: y el pueblo, como digo, entontecido y estupidizado pero no tonto ni estúpido, que captaba lo que había de metonimia sexual, cantaba al compás de la música del film: *"Dalila, no me tomes el pelo, / que por cuatro pesetas / me lo corta el barbero"*.

No menos pesadumbroso resulta reprimir o abandonar la reflexión de que la admiración por Alan Ladd en "Raíces profundas" o Gary Cooper en "Solo ante el peligro" no se debía a que fueran hombres justos, sino a que no tenían miedo o lo vencían si les asaltaba en medio de una duda. Lo que potenciaba alardes como los de "Agustina de Aragón" o "El Cid Campeador"...

En fin : en aquella España de jauja y pandereta en que el maná llovía desde aquel que ordenaba desde "El Pardo", que no era mal pardillo, en lugar del carnal se hacía strep-tease del machismo, el patrioterismo, la misoginia, el iberocristianismo, la misantropía universal (excluida la "España una, grande y libre"). Franc*o*mente: no se entiende muy bien cómo casaban, entre tanta castración, las subvenciones para que cada hogar se convirtiera en "La gran familia".

Tal vez fuera el cine del buen Capra el único que mostraba cómo ser bueno sin ser tonto, aunque los malos así calificaran la bondad en un mundo de conciencias bastardas y gánsteres disfrazados de pícaros : James Stewart siempre nos convencía de que era mejor ser un "Caballero sin espada" empeñado en demostrar "Qué bello es vivir".

6- Adolescentes éramos, y con tan sanas líbidos como para sospechar que, de tantas puñaladas en la ducha de "Psicosis", alguna habría pene*en*trado como la de un buen glande enmascarado y sin el antifaz. Porque no consiguieron convertirnos en acomodados "voyeurs" mirando solapadamente el mundo como si de "La ventana indiscreta" se tratase, y por la que percibir, como únicos oxígenos, con la escusa del baile, las lujuriosas y rítmicas escaramuzas de la sensualidad trepando hasta las caderas desnudas, pero ocultas, de la sin par Dulcinea Cyd Charisse. Nadie pudo robarme la imagen más erótica del cine, el amor más profundo visto en sombras, la castidad más sensual, el éxtasis más místico y lujúrico, el orgasmo mental con más fisicidad: una desconocida que nunca volví a ver y cuyo nombre indagué : Rosemary Forsyth saliendo de un río, o una ciénaga, con la luz asombrándole los hombros y "El señor de la guerra"

Charlton Heston (quizá porque su confusión entre pasión y amor, en medio de la niebla medieval y el corazón entre la pesadilla de un buen sueño, era como la mía) enamorándola por mí. (Años después, supe que Cirlot se adueñó antes que yo de aquel filtro amoroso y lo hizo verso, como yo había querido hacerlo carne para mi boca, sangre para mi pluma).

En aquella estrábica inocencia y adolescencia manca se oían chistes desfogadores tan ingenuos como éstos: "Se abre el telón: Una jovencita hace pipí junto a un árbol. ¿De qué película se trata? (Respuesta: "El manantial de la doncella")". "Se abre el teló : En una habitación a media luz, un ruso se tira sobre una cama en la que hay una mujer desnuda. ¿Cómo se llama la película? (Respuesta: Ivánjhoe)". "Se levanta el telón: Franco y un pollino forcejean. ¿Cuál es el título? (Respuesta: "Duelo entre hermanos")".

No sé si el siguiente graffiti cinematográfico lo leerá su autor en esta página. Tal vez ya sea famoso, o quizá lo ha olvidado. Yo lo copié, no fui el único, en una escaramuza dominguera por el "Tocador de señoras", mientras otro cual yo me hacía la guardia para que no me sorprendieran. (Lo del "Tocador de señoras" siempre fue para mí un privilegio literal: pensaba que al domingo siguiente podía ser yo el agraciado y convertirme, por un día, en ese "tocador". Pero no). La escritura rupestre, y fantasía erótica, se titulaba "En la cama con Marilyn" y se firmaba como J C (Mucho tiempo después, recordando aquel texto, algunos apuntaban como presunto autor a Josemanuel Caballero Bonald, C. José Cela, José Crespo, J. Cantero, Wil J. Carnero, incluso, más escatológicos, Jesus Crhistus). Comoquiera, lo transcribo como un anónimo homenaje de cuantos amamos aquel mito :

Cada vez que me tocas o te toco
y juntamos tu boca con mi boca,
siento que soy el mar y tú la roca
y que el amor es como un viento loco.
La épica del coito nos provoca
batallas de lujuria y un seísmo
sexual que hacia la magia y el abismo
de las salacidades nos desboca.
No hay éxtasis ni otro alto misticismo
como el orgasmo lírico y profundo
de dos cuerpos clamando al erotismo.
El universo entero se transforma :
sé que fuera de ti no hay otro mundo
y que sólo el amor tiene tu forma.

7- A menudo se acude al pasado como si fuese "La isla del tesoro", y se regresa con la única riqueza rescatable: saber que recordar contumazmente es matar el futuro, que hubiera sido tanto como seguir las consignas de aquel régimen que pretendía mante-

nernos en "El sueño eterno" de un limbo esclavizado en el que la cítara de "El tercer hombre" distraía la dictadura del primero de España, "Franco, ese hombre". Había mucha "Sed de mal" en aquel régimen: y se equivocaba el capitán Quinlan al acertar con la intuición transgrediendo la razón.

En aquel tiempo en el que cualquiera podía sentirse "Rebelde sin causa", todos éramos presuntos de culpabilidad, porque la inocencia no era una presunción o un derecho, sino un privilegio concedido a quien se arrodillaba, era algo que violar para que en ella se engendrasen, como un óvulo roto, los espermatozoides de la patria. Afortunadamente, aunque todavía quede en el inconsciente colectivo, ya todo aquello ha ido convirtiéndose en "Lo que el viento se llevó". Y se aprende que todo es el envés de una moneda de la que sólo nos mostraron su mitad. Que a todo se le puede dar la vuelta y el universo cambia según la perspectiva. Y por si alguna duda había entre mis dudas sobre la incertidumbre de las cosas, al divisar "El planeta de los simios" reconocí que no era sólo yo quien miraba al revés todas las cosas.

De aquel pasado queda cuanto la memoria sabe escanear para su identidad. Siempre el recuerdo es un ayer fingido. Hoy somos una herencia que no quiero legar como heredé. Quiero creer que nadie así lo quiere. La libertad no me ha enseñado a ser más libre de lo que era yo en mi propio corazón: de la libertad política y "real" nada aprendí sino que era más hermosa la que yo había soñado, aquélla que buscaba y no encontró Espartaco. Pues la utopía deja de serlo si no es impracticable: y la libertad se había quedado en El País de Nunca Jamás y yo hacía mucho que había dejado de ser, con qué tristeza, "Peter Pan".

Como en las mejores películas, las palabras tachadas, la voz amordazada, las imágenes rotas, la sumisión impuesta y no aceptada, enseñan a huir del despotismo y de la intolerancia. Tal vez muchos salimos de aquel mundo como salía Charles Laugton de aquel aula infringida en el film de Renoir: soñando ser un héroe inesperado si se nos presentaba la ocasión y el acicate de un amor más poderoso que la muerte y el miedo y el silencio y el vértigo, la soledad y el abandono.

APUNTES SOBRE EL AMOR (VII)
La prodigiosa década oriolana

El despertar.- Yo despertaba de mi adolescencia. Una peseta al día durante los veranos (era el salario que mi padre me regalaba por ayudarle en el almacén), más alguna que yo hurtaba, fueron mis primeros ahorros con los que empecé a autobibliotecarme. Yo tendría diez, doce años. Mi padre, inteligente intitulado, sabio y poco erudito, hablaba como un eco lejano de la calle, del hambre y de una guerra. Mi madre, hija de las supersticiones de aquel tiempo, trabajaba con él de sol a sol. No comprendía yo cómo a un niño le quitaban de pronto su lenguaje: nacemos y entendemos el mundo a través del contacto con las cosas; nuestra piel nos nutre nuestra mente; besos, arrullos, el pecho maternal, la infancia como un trozo de carne moldeable, la carne sensibilizada como único lenguaje para sentir y hacer sentir: y de pronto, cumples algunos años, te alejan de los cuerpos, te prohíben el tacto, lo que era puro amor pasa a llamarse sexo y quedas paralítico y mudo, manco y ciego, y con piernas para correr hacia una explicación del abandono. La adolescencia significa la muerte de la infancia: pero su asesinato. ¿En qué mundo había yo caído, donde todo era contrario de sí mismo? Tuve que refugiarme en otros seres humanos más humanos: los libros.

Mi primer libro comprado, con el sueldo que digo y la venta de las colecciones de tebeos, fue nada menos que *La perfecta casada*, que, tras empezarlo entonces, aún no he leído. No obstante aquel trauma libresco, la lectura fue para mí la única vida viva, la que abrasaba con carne y sangre mi mente esquiva de unas aulas en las que había mucho latín y religión con incienso eclesiástico y de las que aprendí fascinación por las mitologías cristiana y grecolacia. En ellas encontraba una respiración con la que ahuyentar el clima represivo de la caduca Universidad de Santo Domingo. *Las metamorfosis, El asno de oro y La celestina* son títulos que leí durante los "ejercicios espirituales", no sé si por azar o por inconsciente venganza. Aquellos libros me entregaban criterios diferentes, impulsos que yo sentía en mí y que se le negaban a mi cuerpo

haciéndome sospechar de mi propia lucidez al pretender hacerme culpable por sentirlos. Eran, tales lecturas, mi primer contacto con lo que yo entonces no sabía que se llamaba libertad. Un par de años después, vendrían el honor y sus machismos, sus galanterías y sus violaciones solapadas de la mano de Lope y sus vasallos.

España era una aldea de la república católica y Orihuela era un barrio de aquel catastrofismo. El mundo orcelitano estaba gobernado por la Iglesia y por Franco, como todo el imperio, y como era notorio, aunque yo lo supiera sólo un tiempo después. Mi mundo exterior, y el de todos los niños, estaba dividido y conformado por diferentes páginas del libro de la vida. En una página vivían nuestros padres, en otra existían los profesores, y en algunas restantes, la lluvia sobre el parque, las tardes de domingo mirando el horizonte, la radio y sus seriales y sus prédicas, las sillas en la acera durante los veranos, el cine con su "Nodo" insoportable, las chicas como frutas del pecado. Y había dos altares: infinitas iglesias habitadas por beatas con velo, y un negro cementerio al que de vez en cuando se iba en procesión. Si leo en aquel libro, veo que casi todos los padres eran igual de buenos y de malos: te daban de comer y de estudiar; pero de vez en cuando decían acusantes: "y yo sacrificándome por ti, para que estudies", con lo que destruían su sacrificio y su escondido amor y despertaban la culpa en nuestras mentes y el deseo de odiarlos —si no fuese pecado. Así que se les odiaba sin saberlo. En cuanto a los profesores, la mayoría seglares, casi todos eran curas sin sotana, porque llevaban el sacerdocio incrustado en la mente y hablaban y actuaban desde el miedo aprendido y desde el mismo miedo fraguaban nuestras "almas". Que los niños y los adolescentes, tampoco los adultos, no éramos iguales, aunque así lo dijesen, lo comprobaba yo cada vez que veía a muchos compañeros con ropas que a mí se me negaban, con bocadillos más jugosos, con plumas muy distintas, con fiestas y regalos que envidiaba. A pesar de las misas y de los jesucristos, no entendía yo por qué mis padres trabajaban quince horas mientras aquellos señorones nos miraban pasar hacia el colegio desde sus peceras confortables de El Casino. Y a mí no me servía que en clase nos leyesen unas terribles "danzas de la muerte" en las que los ricos y los pobres se morían igual aunque viviesen de manera distinta; la verdad es que yo prefería que fuese del revés: comer, vestir mejor, y morirme peor. Pero un profesor sabio se empeñó en hacerme comprender la injusticia de pretender contravenir a la naturaleza, que había dispuesto, más sabiamente aún, que cada uno tuviésemos lo que nos merecíamos. Cuántos hubiésemos aceptado como propio un personaje de la talla de Áticus, el ético y comprensivo rostro de Gregory Peck, en *Matar un ruiseñor*.

Muchas preguntas orbitaban mi mente. Si la Naturaleza tiende al bienestar y todos los seres procuran el placer y no el dolor, ¿de qué sirve un Dios que no produce la felicidad sino la frustración y el malestar cuando castra el natural instinto en lugar de orientarlo bienhechoramente hacia la placidez de la existencia sin traumas ni tabúes? ¿Cómo un dios incorpóreo e insensible puede ser la imagen o la semejanza del hombre, ser corporal y sentidor? ¿Cómo una Iglesia puede representar al ser humano y comprender sus necesidades y problemas si reniega del cuerpo —y lo desconoce—,

que es la frontera y límite del espíritu individual? Quien siente en nombre del otro y dicta lo que debe sentirse es un impostor: pero quien lo suplanta con prevaricación emocional de su personalidad es un asesino. Y eso me parecían los sacerdotes: pederastas del alma. Eso concluí y esa bomba teótica lancé: y su estallido se volvió contra mí, porque el síndrome de la culpa ya lo habían embarazado en mis entrañas infantiles. De la magia de la religión nada quedaba, puesto que "los nazarenos" eran simplemente hombres, vecinos o, en el mejor de los casos y por muy lejos que viviesen, vecinos de nuestros vecinos. Había cometido yo un deicidio y me pesaba más que cualquier crucifixión de todos los redentores prometidos: solía escabullirme de las misas diarias y escaparme hasta la bóveda de la iglesia, desde cuyas alturas mucho menos celestes que infernales veía a mis compañeros allá abajo repitiendo los ritos de la confesión y comunión, el arrodillamiento y la claudicación. Algo bullía en mí que reventaba como un volcán airado. Por algunas fisuras o roturas de las vidrieras entraban pajaruelos que no sabían salir y se estrellaban contra los cristales y contra las paredes, prefiriendo la muerte al cautiverio, eso pensaba yo, aunque *El Quijote*, con aquello de "la libertad, Sancho, es el mejor bien, y el cautiverio el mayor mal ...", no llegó hasta los trece o catorce años a mis ojos. Un día me autorreté a comulgar sin haber confesado, y otro día, tras lo mismo, subí hasta aquella bóveda con la hostia escondida en la boca y la puse sobre uno de aquellos pájaros cadáveres como arcángeles suicidas y ordené: "Resucita". Pero el muy pajarraco permaneció prisionero de la muerte y se acabó aquel Dios que querían venderme con hechizos y magias y torturas y fuegos y satanes y espantos. Y el cadáver del señor de los cielos me persiguió y culpaba mi sonrisa de niño, me quitó la alegría durante algunos años. Vino a mis ojos *Crimen y castigo* y pensé —no: sentí— que Dostoiewsky había comprendido mejor que nadie el verduguismo que latía subyacente dentro del cristianismo de la Iglesia.

El cine de Bergman estaba en su apogeo, y en sus hermosas y terribles imágenes enseñaba a aprender —ahora lo sé— toda la parafernalia síquica del dolor y la culpa y la muerte, acordes con aquella ideología espiritual e impulsora de la misma. Qué sombríos sus alegatos, conscientes o involuntarios, contra el vivir, qué desmesura el infernal fracaso de la vida entre las fresas salvajes. Allí se predicaba que es absurdo vivir, y más absurdo, traer hijos a esta vida; y aún más, esperar que sean felices. Recuerdo algo que para mí fue un gran descubrimiento y que intentaron podar de mi conciencia: me sorprendieron en el cine fascinado ante *El séptimo sello*. Al día siguiente todo el fuego del mundo —del inmundo trasmundo— cayó sobre mi cabeza en medio de aquella aula cuya cuadrícula ideológica quería simetrizarnos los cerebros a imagen y semejanza del feudalismo celeste y la dictadura terrenal. "Con los brazos en cruz en aquel ángulo y tres libros encima de las manos", fue el castigo. Pero no odié aquel peso que en las tardes tanto placer me daba y tanto descubría de lo que me ocultaban. E igualmente recuerdo cómo salieron asustadas a mitad de película las santas castas monjas que, en un acto de amorosa cultura, llevaron a las hijas de María a ver al Shakespeare wellesiano de *Campanadas a medianoche* y se encontraron con un burdel de celuloide

tan enclaustrado como sus conventos. Aquel acto de fe respecto a la cultura me recuerda otro acto también designatario de la culta incultura que aquella España orcelitana lucía en las hombreras militares: fue al final de la década y en un bar frecuentado por medianía social; en la televisión, alzada entonces ya sobre nuestras cabezas como un dios o general de las masas, brillaban las imágenes de los primeros pasos humanos en la luna, mientras los vinos y los "carajillos" derramaban sus cantos en la sangre; un militar, enjarretada la mano sobre el pistolón, habló por boca de la sabiduría típicamente hispana de aquel tiempo y dijo: "Pues sí que son idiotas para pensar que me lo voy a creer yo. Eso es una película". Y sorbió el vaso, miró en redor, caló el tricornio, fuese y no hubo duda de que verdaderamente muchos estaban en la luna.

En aquel mundo aislado y solitario, cautivo y anhelante, yo me decía al acostarme: "El suicidio es el único acto de libertad que existe". Tendrían que pasar muchos años para desechar aquel entendimiento y entender que la vida es el único país en el que se puede ejercer la libertad y, además, intentar mostrarle a los demás lo mismo.

El libro de la vida.- Pero ¿quién era yo para enseñarle nada a nadie? Aquella sociedad culpabilizadora y represora me había despojado de la mismidad, me había saboteado el yo, como a todos, y mi primera meta fue la de re-construirlo. Quizá por eso el episodio del pájaro en la bóveda. Quizá por eso cambié las visitas a la iglesia, a donde acudía como si de un cementerio divino se tratase, y para gozar de su silencio y su nirvana, por las estancias en la Biblioteca, otro sacrosanto catafalco, si bien éste elegido y no impuesto, con ventanas abiertas en múltiples estantes hacia otros mundos donde la soledad hallaba compañía y tomaba las armas para luchar cuando la hombría hubiera de ejercer sus singladuras entre los otros hombres y misterios. Además: allí estaba exiliada, enmazmorrada, "La Diablesa", por la que mi corazón sentía mucha más inclinación, con su infierno sensual pisoteado, que por todos los éxtasis que "La Gloriosa" prometía.

Las palabras anteriores me hacen ser consciente de que lo que estoy escribiendo, como siempre sin premeditación y sin un norte, contiene la semilla de los grandes problemas que a lo largo del tiempo han sufrido y gozado los humanos: la soledad, la compañía, el egoísmo, la solidaridad, la libertad, la represión. Es cierto: ¿Por qué no supe nada de Miguel Hernández, viviendo en su ciudad, hasta que la vida universitaria —no la Universidad— me abrió los ojos a otros mundos sino porque el poder creaba sus esclavos, tamizaba las cosas, ocultaba las liebres y enliebraba los gatos? ¿Por qué tuvo la ensimismante Marilyn tanto glamur y enervó tanto falo sino porque la castración de la sexualidad era una poda que se ejercitaba comúnmente? ¿Acaso *El graduado* era una gran película, o bien se limitaba a mostrar con oficio que el sexo coexistía con las ingles tangenciando el amor o independiente de él? ¿Puede alguien entender el éxito del episodio literario de "las trece pesetas" de Torcuato Luca de Tena y su *Edad prohibida* sin la castración sentimental de aquella época? ¿Hubieran sido tan excelsos los Beatles si su actitud ante la sociedad, tanto o más que su música, no hubiera significado un rechazo de

las inquisiciones y fronteras sensuales? ¿No es cierto que la muerte de Kennedy supuso una metáfora de lo que ansiaban algunos, y temían muchos más, que le ocurriera a El General? ¿Es que el éxito de la trinidad de Antonioni no se debe a que su cine amordazado se entendía como una paráfrasis de la mordaza de aquel tiempo de silencio? ¿No es verdad que *El proceso*, además de por sus excelencias, impactó en las conciencias de los espectadores porque todos podíamos ser procesados en cualquier instante y sin saber por qué? ¿Alguien piensa que no se sintió libre con *Papillon* cuando, por fin, éste escapa de su pesadilla? ¿Quién no guerrilleaba contra "los grises" como un viriato silencioso cuando luchaba entre las sombras al lado de Alan Lad o Gary Cooper? ¿Existe alguna duda sobre el hecho de que el payaso de las bofetadas del cine y de los circos no recibía también todas las que no podían dársele al inquilino de El Pardo?

Era la Era del fútbol, los toros y el boxeo, la religión y los opios del pueblo. Era la Edad de hierro de la ley de la fuerza. Era el tiempo en que el Obispo se trasladó a Alicante, se construyeron los institutos de "El Palmeral" y "Gabriel Miró", se despoblaba el casco histórico oriolano, se edificaban las viviendas de "Los andenes", se quemaba "La misericordia", se destruía el edificio gótico civil "La casa del Paso", se sustituían la herrumbrosa pasarela y el "Puente de Levante", se organizaba la "Feria de Muestras" en "La glorieta", se azahareaba a los poetas floristas en "El casino" (Por esas fechas ocurría todo eso, aunque no tengo certeza ni quiero comprobarlo: porque para uno mismo la vida es lo que se recuerda de ella, si bien la memoria traza su estrategia y olvida o rememora aquello que ayuda a la supervivencia). La televisión era un telescopio teledirigido para mirar el mundo. Quiso el azar que apareciese en ella, ante mis ojos, un cuadrilátero en el que dos hombres se pegaban incomprensiblemente. Los mamporros duraban y una voz alababa la táctica de los puños coléricos, los golpes recibidos y aguantados, las mandíbulas fuertes y encajantes, los amagos de dolor, la belleza de la violencia humana exhibida ante la muchedumbre enardecida. Cuando salí de mi asombro, intenté comprender a aquellos individuos envueltos en calzones con las manos forradas y el sudor sanguinolento salpicando la piel. ¿Por qué ése y otros "deportes" tenían un público?, me preguntaba. Mientras las imágenes caían sobre mí y herían mis retinas, noté que cada pocos segundos tenía que respirar profundamente para intentar calmar y relajar la crispación de mi pecho y estómago, que se enervaban aunque yo les dictaba que mantuviesen impasibilidad ante aquello que no me concernía. ¿Cómo podía soportarse tal tensión durante tanto tiempo por parte de la audiencia? Comprendo que la fuerza siempre ha sido una ley que la historia ha respetado porque ya Darwin demostró que sólo el más fuerte sobrevive. Y recordaba, mientras trataba de amainar racionalmente los efectos de aquella lucha interminable, esa hermosa y memorable pelea de ficción que el gran Ford mostraba en *El hombre tranquilo*, en la que John Wayne y Victor Mclaglen zanjaban sus diferencias personales siguiendo un código de honor ya trasnochado, pero visto con entrañable humanidad.

Y de pronto llegué a la conclusión de que la causa que a mí me repugnaba —la crispación de mi cuerpo por la adrenalina desatada— era precisamente el motivo del

éxito en las conciencias del público boxístico. Era aquella pelea, ni más ni menos, que una reencarnación del pugilato de los circos romanos, un fragmento de tiempo desgajado y anacrónico ofrecido a personas convertidas en chusma. Igual que una droga crea un clima de excitación físico-síquica, el espectador de estos "deportes" (el boxeo, los toros), se anega y se emborracha de una malsana sensación de vértigo que precisa saciarse más para poder satisfacerse y alcanzar una catarsis o un nirvana infecundo: el mismo estímulo que convierte algo temido —las películas de terror— en algo deseado. La reacción que a mí me provocaba —el deseo de apartar de mis ojos la violencia—, producía en otros seres una necesidad de acrecentar la excitación para, llegado el clímax de un orgasmo morboso, apartar el combate como a una prostituta ya inservible. Es decir: que los espectadores admiraban en el ring (o en la plaza) la demostración de lo que hay perdurable de animal en el hombre, admiración patente en el jaleamiento de los mamporristas, tanto más admirados como héroes cuanto más diestros eran en utilizar su inteligencia y facultades físicas para comportarse como bestias humanas. El comentarista que alaba el derechazo y hace exégesis de los nuevos gladiadores, el cigarro mordido y masticado, las muecas de vociferación, los brazos que golpean el aire entre las gradas a imitación del cuadrilátero, esos humanitarios gritos de "zúrrale, mátalo..." y otras metáforas del infarto cotidiano eran demostraciones —me lo parecía— de lo que yo pensaba.

Comprendí el éxito de tales espectáculos, porque la fiera que todos llevamos agazapada dentro sólo espera cualquier carnaza para salir. Y no era lo peor que dos hombres se golpeasen hasta abatirse: el cine negro ya denunciaba todo un mundo mafioso alrededor del ring. Se exhibían —lo recuerdo— películas como "El ídolo de barro", "La gran esperanza blanca", "Marcado por el odio", "Cuerpo y alma", "Nadie puede vencerme o "Más dura será la caída", en las que Kir Douglas, John Garfiel, Robert Ryan o Humphrey Bogart sufrían o denostaban ese universo de corrupción y gansterismo.

En el mundo cabe todo, pensé. Hay que respetar la libertad. Pero reflexioné: si todas las opiniones fueran respetables, Hitler lo sería también. Y no me lo parece. Y comprendí aún más: aquel cuadrilátero cerrado, como un aula beligerante y emblemática, era, ni más ni menos, que la plaza de España, nuestra franca nación aún dividida, sin guerra pero bélica, con resaca de ayer y resabios de mañana.

Sólo las urnas no mienten .— Pensar la libertad. Ésa era una consigna que aventaban los tiempos. Yo pululaba por los recién inaugurados centros de juventud "Tháder" y "Dácor". Me regía por el escepticismo como única fe y desde ella opinaba y escuchaba opiniones. La muerte del "Che" Guevara y su defensa de la libertad mediante la guerrilla no me parecía tan defendible y exaltable como escuchaba alrededor de todos mis alrededores. Tal vez me determinaba todo cuanto había escuchado sobre la laguna de la guerra fratricida, que tantos cuerpos y sueños se había tragado. Y pensaba que muchos intelectuales se sienten tentados de ofrecer el mejor de los modos de vida a sus conciudadanos. Observan la realidad que les rodea, siempre mejorable, y no saben

aceptarla como derivada de que pocos son los seres privilegiados y muchos los "normales", sino que la consideran un error o defecto de los gobernantes. Probablemente es cierto su diagnóstico: al poder no le interesa el bienestar intelectual de los ciudadanos, sino el sentimental, que puede manipularse y conformarse con frivolidades que distraigan la atención y ahuyenten la crítica al gobierno, consecuencia de la falta de autocrítica. Alzan entonces el sueño de un paraíso social que, si no es tan peligroso como el yermo anterior, peca por exceso y utopía y crea, más que creyentes, ilusos que confunden la imaginación con la fantasía, lo probable con lo posible, aunque siempre haya, afortunadamente, un soñador para un pueblo que inicia la revolución imposible por indefinitiva, pero necesaria para mantener la utopía de la perfección como existencia y realidad. Entre las candilejas de la clandestinidad yo pensaba, como otros, cosas así, fantasmas, realidades. ¿Cómo podía soñar con sueños de tal índole bajo aquellos presidios cotidianos? ¡Si lo que se imponía era dejar de ser esclavo: porque son los esclavos quienes crean con su desidia —comprensible— a los tiranos! Recordando estas cosas entiendo que las pesadillas y los sueños conviven y procrean monstruos de dictaduras y utopías.

Sin embargo, pensaba yo —pensábamos— que los ecologistas de la mente corren el riesgo de postular una dictadura de la inteligencia y la sensibilidad: porque el inteligente cree que todos son como él, y, a pesar de su capacidad, su ensimismamiento le hace ajeno al hecho de que el factor común de la humanidad es la "normalidad", o la mediocridad, que él calificaría de inferioridad si no fuese porque no se considera superior, sino distinto en todo caso. Lo que ofrece a sus convecinos o coetáneos es "lo mejor", olvidando que hay pocos "mejores" y que, por ello, la inmensa mayoría sólo entiende y aspira a lo mediano o, incluso, lo malo, pero satisfactorio para el órgano del placer que ha desarrollado como sinónimo de una presunta y frívola felicidad.

En semejante trance, tales supuestos y ambiciosos artífices del bienestar de los hombres, tal vez lleguen a la conclusión de que "el vulgo" no sabe lo que quiere o sólo quiere aquello de lo que sabe, y que, como lo han educado mal intelectual y emocionalmente, se contenta con baratijas y superficialidades. Querrían que cada ser humano alimentase su cuerpo con los mejores frutos de la tierra y, también, que su mente gozase con las mejores obras nacidas de la inteligencia. Quisieran que, además de hacérsele la boca agua frente al mejor bocado, el ciudadano sintiese un osgasmo intelectual ante un cuadro, un poema, una sinfonía. Quisieran, en fin, convertirlos a todos en unos alteregos.

De ahí sólo hay un paso a la reflexión de que debe redimirse al pueblo de sus errores y darle lo que se merece y no tiene porque se lo han negado sus caudillos. Y he aquí el fantasma del despotismo, nacido del deseo de la igualdad superior de la mayoría, planificando inextricablemente un totalitarismo dictatorial de la belleza, la sensibilidad y la inteligencia: darle a cada uno lo que se merece, aunque no lo desee ni la naturaleza lo haya capacitado para recibirlo, imponerle cualquier tipo de hedonismo metafísico porque, "si fuesen capaces de elegir", lo preferirían.

Sin duda, frente a unas generaciones dominadas por el mal gusto de los malos gobernantes sería una solución oponer sendas generaciones dominadas por el buen gusto de los buenos legisladores, porque somos lo que heredamos como germen de la autorrealización. Y al cabo, donde había vulgaridad, pobreza espiritual, desidia y vegetarismo, habría vigor experiencial del conocimiento y apetito por la sabiduría. Pero, así, "el otro", ése al que se le posterga su albedrío, no estaría escogiendo libremente, sino en libertad condicionada en lugar de con esclavitud clandestinada. No es la fórmula mejor imponer, sino proponer, lo que creemos mejor, porque la libertad no consiste en reglamentar o establecer autoritariamente para los demás el concepto que tenemos de ella. Y es deber de todo aquel que quiere hacer libres a los otros aceptarlos como son: sabios, necios, contumaces, rectificadores, bastardos de la lógica, legítimos del error. Cuando un hombre o una mujer dice "esto quiero" está forjando un mundo: y nadie, más que con el concurso de la mayoría responsable, puede alterar ese diseño. Pues la libertad consiste en conocer y asumir que nadie más que uno mismo puede negar ningún derecho propio, salvo aquel que, ejercitado, impediría ejercer a los demás los suyos. Esto se llama responsabilidad; y sin ella, que está por encima de las libertades y las implica y de ellas emana inextricablemente, éstas no existirían; y el mundo sería un caos.

Espejismos como idealismos, eso era todo lo que sucedía. Y en el otro extremo, la prisión en que se había disfrazado nuestra España. Claro está que tales consideraciones eran ajenas tanto a "caballeros cubiertos" como a "armengolas" armadas, y solamente propio de hijos pródigos y parias del sistema. En general, no existía más conciencia política que la de mezclar en los güateques a Albano con Raimon para que cuando callase la ira de éste fuera más fácil besar entre las sombras escuchando la seducción de aquél. Elucubrar durante aquellos días era beneficioso para nuestras conciencias aprendices, y tan bastardo para la realidad como pensar cómo debía regularse la responsabilidad antes de haber construido la libertad. Había quienes lanzaban voces fanatizadas, crispadas, descalificadoras de los ciudadanos: parecía olvidarse que la democracia —ese concepto que algunos habíamos aprendido de la Grecia antiquísima— es la única forma de gobierno que permite que todos acertemos o nos equivoquemos responsablemente. Y que sólo la perspectiva histórica indica sin error los errores cometidos. Y tales prejuicios abortaban de continuo muchas escaramuzas hacia la disidencia, muchas ventanas hacia la claridad de las ideologías.

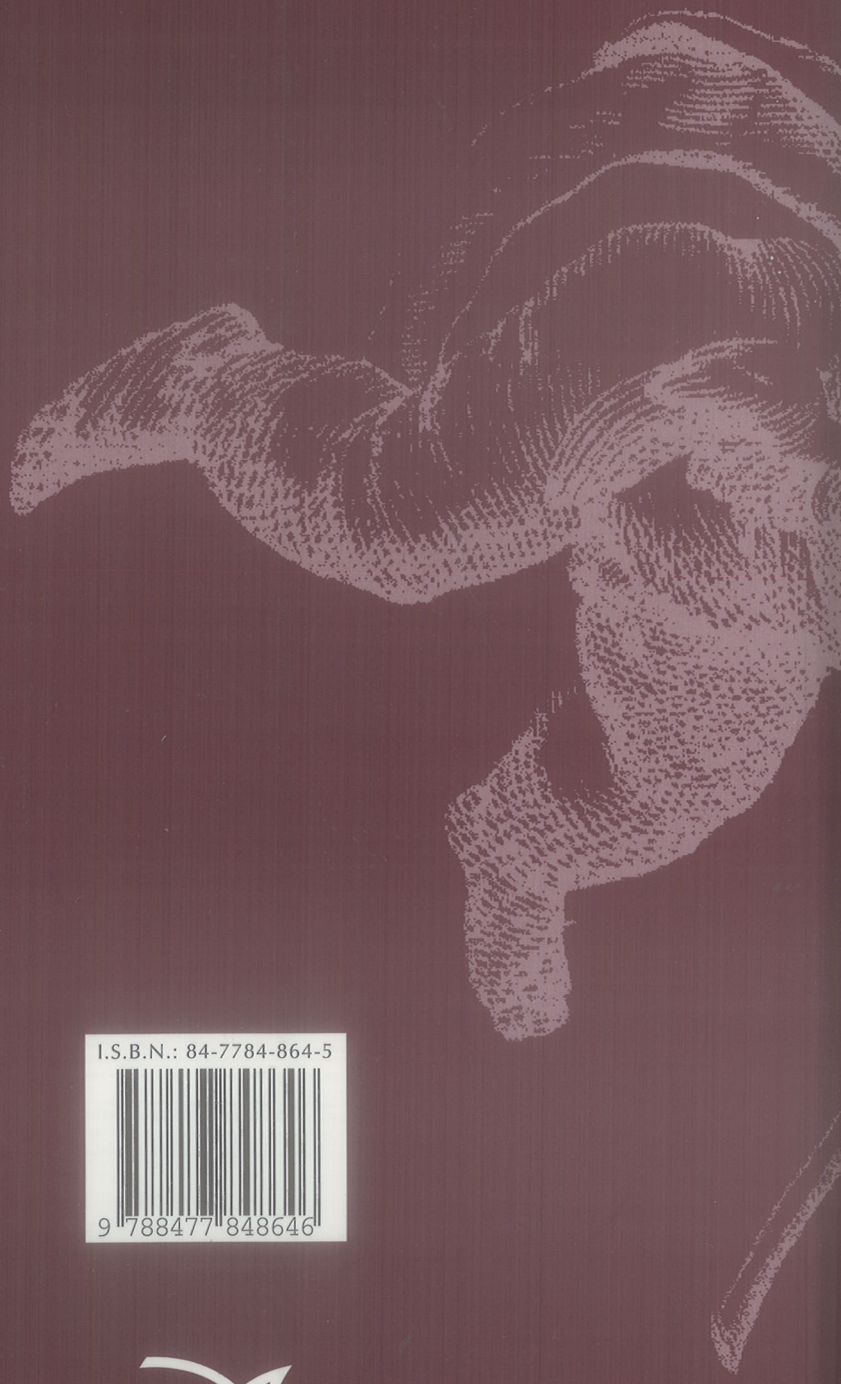
Hacia el túnel del mundo.- Al final de la década, yo, que empezaba a odiar por tanta falta de amor, escuché que había que amar y no matar: y lo entendí muy bien porque ya había tenido yo mi mayo del sesentayocho personal, y había sucedido durante el mes de marzo. Había hecho tal espeleología de mi mente que pocas cosas conocía del mundo que no fuese a través de los libros o del roedor rumiante que habitaba en mi cerebro constelado de poemas y músicas, pinturas y silencios. Pero, como digo, entendía bien que cuando un hombre o una mujer dice "esto quiero", incluso si no acierta, ante unas urnas (¡Qué extraña y extranjera esta palabra, por entonces!), nadie puede quitarle ese derecho a equivocarse o

acertar, que es lo que, al fin, todos pretenden. Por eso empecé a considerar que Don Quijote, emblema de la solidaridad y de los idealismos, no acertaba del todo cuando quería ayudar a los demás por la fuerza, luchando contra el fuerte y por el débil, sin caer en la cuenta de que él también utilizaba la ley, que denostaba, del más fuerte. Y que por ese motivo, en gran medida, fracasaba; y por esa razón, tal vez, el ingenioso hidalgo don Miguel de Cervantes decidió —eso quise creer— hacer morir a su criatura sin renunciar a su ideal, pero incumpliéndolo también. Imagino que quería disculpar yo al heroico cuentófilo, si bien le perdonaba cualquier cosa pensando en el bueno de Sancho, verdadero quijote sin Quijote en un mundo en que los altruismos se funden y confunden con los egoísmos. Y deseé que aquella Oriola parva, parvo espejo de España, mudo émulo del mundo, despertara un buen día sin cráneos tonsurados ni galones flamígeros.

No obstante, me esperaban las filas prietas, marciales. Sentía yo que aquello de dar la vida por la patria era algo tan retórico como la idea de Dios, y que los militares eran los sacerdotes de una patria de imagen tan sangrienta como los cristos románicos y fúnebres. Decíase comúnmente que había que estar dispuesto a morir por la patria. No se aclaraba si se trataba de la patria chica o grande, o si ésta era un lugar, una idea, un territorio. ¿Cuál era nuestra patria, Orihuela, Alicante, España? Tan lejos o tan cerca estaba un oriolano de un valenciano como de un coruñés, un parisino o un bonaerense. Hoy —sentía y siento yo— la única patria del hombre es el hombre, el ser humano. Así que nuestros conciudadanos son los ciudadanos del mundo. Y esa patria se defiende defendiendo la libertad, que debía emanar y emana de las urnas (¿Y cuándo llegarían, si llegaban?). Los conceptos cuadriculados de patria engendran patriotas, es decir, chovinistas, y por lo tanto xenófobos. La consigna de "Todo por la patria" sonaba a fusil y carne de cañón. Se puede dar la vida por un ser concreto sentido como ideal; pero patria es una palabra cuyo significado ya está extinto, es una abstracción caduca vigente sólo para quienes se atrincheran en el pasado contra el progreso y la solidaridad. Si existe una patria, ésta no puede tener límites ni fronteras, sino forma de urna (Y si llegaban éstas, ¿serían funerarias?). La auténtica patria es la cultura, el pensamiento, y el único enemigo, la ignorancia. Como digo, la única patria es el ser humano: y tan inhumano es el dolor de un ruandés como el Estado que condenaba a muerte, entonces, a unos presos políticos (o que aparca, hoy, un 0'7 como ayuda a las necesidades de todas las patrias que le son ajenas.)

En cualquier caso, creía, creo, que hay que estar dispuesto a vivir por la patria (es decir: el hombre), que es una actitud constructivista y laboriosa, y no a morir (que implica que alguien mata), lo cual encarna un concepto militarista y trasnochado, más propio de quienes habían transgredido las urnas en julio de 1936 (y de aquellos que, más tarde, asaltarían el Congreso en febrero del 81).

Pocos años después, en "La Glorieta" —plaza torva de España— se escuchó un silencio impresionante porque había estallado un milagro que elevó hasta los cielos al estuprador Carrero Blanco, a quien siguió enseguida su mortal —por increíble que pareciera entonces— Caudillo de la Patria. Pero ésa ya es otra historia. Interminable.



I.S.B.N.: 84-7784-864-5

9 788477 848646

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT

DIPUTACION PROVINCIAL DE ALICANTE