

B

C

Jorge Luis  
Borges

Camilo  
José Cela

1 Servicio  
de Publicaciones

# NUESTRAS LETRAS

Ministerio de Educación y Ciencia  
Oficina de Educación  
Iberoamericana

R

V

Luis  
Rosales

Mario  
Vargas Llosa



BIBLIOMEC



102473



11876



1 Servicio de Publicaciones

NUESTRAS

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA  
BIBLIOTECA  
06 000 0000  
ENTRADA  
DONATIVO

MS-28710





11876



**1** Servicio  
de Publicaciones

---

**NUESTRAS  
LETRAS**

---

12577613



11776

# Servicio 1 de Publicaciones

© Ministerio de Educación y Ciencia  
© Oficina de Educación Iberoamericana

Edita: Servicio de Publicaciones  
del Ministerio de Educación y Ciencia

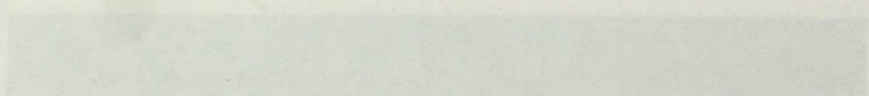
Imprime: Gráficas Malvar, Soc. Coop. Ltda.  
Teléf. 871 35 31

ISBN: 84-369-1177-6

D. L.: M. 8.075-1985

Impreso en España

NUESTRO  
LETRAS





## PRESENTACION

*Este número uno de Nuestras Letras reúne tres conferencias y la lectura de un libro de poemas, pronunciadas por Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Camilo José Cela y Luis Rosales respectivamente, en la «Cátedra de América» de la Oficina de Educación Iberoamericana.*

*Jorge Luis Borges se adentra en los enigmas de la metáfora y en la profundización de sus símbolos más íntimos: «Laberinto», «Tigre», «Rosa»..., para acercarnos a la lucidez sistemática de su pensamiento. Borges, al cabo, no es más, a su vez, que un laberinto de metáforas tras el minotauro que arremete contra el hilo de Ariadna.*

*El catedrático de Literatura Hispanoamericana, Teodosio Fernández, seleccionó los poemas y en su Introducción estudia la personalidad literaria del argentino, desde pautas de rigurosidad y conocimiento.*

*Camilo José Cela expone sus entendimientos sobre la picaresca y su mundo, en la ambivalencia de la precisión semántica y la irradiación de sus huellas. La profesora Teresa Hernández, en su estudio, profundiza en toda una época y teoriza sobre la indiscutible personalidad del novelista.*

*Al mundo de la revolución brasileña de los sertones de Babía nos traslada Mario Vargas Llosa, explicándonos las claves de su novela La Guerra del Fin del Mundo, igualmente analizada pormenorizadamente por la profesora Juana Martínez en su Introducción.*

*Finalmente, el gracejo, la elegancia de Luis Rosales y sus poemas, recitándonos su libro, Un rostro en cada ola, hermosamente estudiado por el también poeta Antonio Hernández.*

*El profesor y poeta Julio Vélez, coordinador de los distintos trabajos, supervisó los diversos procesos de elaboración literaria.*

*La importancia cultural de los cuatro creadores es de tal magnitud que cualquier intento de expresión resumida estaría abocado al lugar común y fosilizado de la formalación ingenua, o del más inútil esquematismo.*

Servicio de Publicaciones del Ministerio  
de Educación y Ciencia de España



# JORGE LUIS BORGES

## INTRODUCCION

por Teodosio Fernández





## LA OBRA LITERARIA DE JORGE LUIS BORGES

Jorge Luis Borges nació en Buenos Aires en 1899. En su larga vida consagrada a las letras ha cultivado la poesía, el ensayo y la narrativa, ha abundado en traducciones, prólogos y notas críticas, ha prodigado conferencias y entrevistas, ha conquistado adhesiones fervorosas y un extraordinario prestigio internacional, y ha suscitado al tiempo críticas severas. Los innumerables estudios dedicados a su obra ofrecen interpretaciones y valoraciones dispares, cuando no contradictorias. Las líneas que siguen no pretenden aportar novedades, ni contribuir a las polémicas: tratan de ser una introducción a la lectura de sus textos, la presentación de un autor que, como él dijera de Quevedo, de Shakespeare o de Dante, es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura.

### SU INICIACION LITERARIA: LA «EQUIVOCACION» ULTRAISTA

Si se olvidan algunos escritos previos, frecuentemente citados por sus biógrafos para demostración de su precocidad, la actividad literaria de Borges se inicia en España, a donde llega a fines de 1918. Es el momento en que la juventud más inquieta, reunida en torno a Rafael Cansinos Asséns, trata

de conjugar y reproducir en el ultraísmo las experiencias de la vanguardia europea. Borges se incorpora a las actividades del grupo en Sevilla y Madrid, y profesa a Cansinos una admiración que nunca lo abandonará; en las revistas ultraístas aparecen sus primeros versos, y sus traducciones de los poetas expresionistas alemanes que había conocido en Suiza, donde con su familia había pasado los años de la Primera Guerra Mundial. Más aún, llega a convertirse en uno de los principales teóricos del movimiento, y en su difusor fundamental: él dirige al grupo ultraísta balear durante los meses que reside en Mallorca (1920-21), y lleva sus inquietudes a Buenos Aires cuando regresa a su tierra a fines de 1921.

Frente a la vaguedad que caracteriza a los manifiestos del ultraísmo español, definido básicamente como una actitud receptiva hacia cualquier novedad que permitiese la ruptura con la tradición literaria, las consideraciones de Borges al respecto, personales tal vez y condicionadas por sus contactos con el expresionismo, constituyen documentos de excepcional interés para saber de las inquietudes de una época y de sus búsquedas juveniles. «Hoy triunfa la concepción dinámica del cosmos que proclamara Spencer —señalaba en “Al margen de la moderna estética”, artículo publicado en la revista sevillana *Grecia*, en enero de 1920— y miramos la vida, no ya como algo terminado, sino como un proteico devenir.» Y añadía: «El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en la literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace, en cada segundo». La poesía de vanguardia era la manifestación de necesidades inéditas, de un mundo sentido como nuevo. Metáfora y ritmo se consideran instrumentos fundamentales para un arte «que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden» («Anatomía de mi ultra», en la revista madrileña *Ultra*, mayo de 1921). Ya en Buenos Aires, en la efímera revista *Prisma*, con la que se ponía en marcha el ultraísmo argentino, Borges hacía de la metáfora el elemento esencial de la nueva poesía, y en un artículo publicado en *Nosotros* fijó los principios que la definían: la «reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora», la «tachadura de las frases medianeras, los nexos y

los adjetivos inútiles», la «abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada», y la «síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia».

En las revistas españolas de vanguardia publicó el joven escritor una veintena de poemas. En ellos han podido detectarse la influencia del expresionismo alemán, los ecos de la guerra reciente y un anhelo de solidaridad universal que encuentra su símbolo en la revolución rusa. También una incipiente inquietud metafísica se manifiesta asociada a la noche de insomnio, a los atardeceres, al tiempo detenido del espejo, y aleja a Borges de sus compañeros de aventura. Como ellos, ciertamente, profesó el culto de la metáfora insólita, como también demuestran estas composiciones, que pronto quiso olvidar.

El impacto emocional que supone el reencuentro con la ciudad de su infancia condiciona la actividad creadora de los años que siguen. Mientras difunde el credo ultraísta a través de las revistas *Prisma* (1921-22) y *Proa* (primera época, 1922-23), Borges escribe los poemas que reunirá en *Fervor de Buenos Aires* (1923). Rescata alguno de los publicados en España, y las huellas de la experiencia vanguardista se perciben con nitidez en la elaboración de ciertas imágenes. Más aún: si el ultraísmo, como había escrito en la revista *Nosotros*, tendía «a la meta primicial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional», Borges se mantenía fiel a las búsquedas del movimiento. Pero ahora prefiere la eficacia a la sorpresa, y las cadenas de metáforas que constituían el poema ultraísta dejan paso a un lenguaje sencillo que ofrece con acierto su visión de Buenos Aires, una reflexión taciturna en la que ya es constante la inquietud metafísica antes apenas esbozada. Zaguanes, aljibes, patios, calles y plazas, atardeceres de arrabal, motivan el «pensativo sentir» del espectador solitario de una ciudad de casas bajas que se diluye en los campos próximos. Un tono íntimo, confesional, de emoción contenida, domina en estos poemas, en los que la meditación sobre el tiempo es tal vez el tema fundamental, y también sobre la soledad y la muerte.

*Fervor de Buenos Aires* fue interpretado por algunos compañeros de movimiento como una deserción, y desde luego la anticipaba. Tras un nuevo



viaje a Europa, Borges participó en la dirección de la revista *Proa* (segunda época, 1924-26), pero el protagonismo de la vanguardia argentina fue asumido de inmediato por la titulada *Martín Fierro*, en la que apenas colaboró. También se mantuvo al margen de las diferencias que mediaron entre quienes patrocinaban la literatura cosmopolita de orientación vanguardista y los que exigían el compromiso del escritor con la sociedad y sus problemas, grupos o escuelas que las historias de la literatura registran como, respectivamente, de Florida y de Boedo. Borges, que ha negado toda importancia a esas polémicas, seguía una trayectoria que lo alejaba cada vez más de sus posiciones iniciales. En sus escritos se constata una desconfianza creciente en el valor de las novedades, que afecta decisivamente a su concepción de la imagen: surge la sospecha de que cualquier metáfora deriva de un arquetipo, de que todas podrían reducirse a unas pocas inevitables, con lo que queda en entredicho la condición innovadora de las experiencias de la vanguardia. Paralelamente se pronuncia por la utilización literaria del lenguaje cotidiano, el de la conversación ordinaria. Dos nuevos poemarios confirman su evolución: *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). En ellos reencuentramos arrabales y atardeceres de Buenos Aires, pero hay también un lugar importante para la reflexión sobre episodios y personajes de la historia argentina, y para la evocación elegíaca de los antepasados. Un lenguaje llano, aparentemente coloquial, es común a estos poemas, que poco o nada tienen que ver con los «áridos y avaros poemas de la secta, de la equivocación ultraísta», a los que Borges, algunos años después, lamentará haber entregado su juventud.

### LA MADUREZ DEL ESCRITOR: CLAVES DE UNA LITERATURA

En los años veinte, Borges reunió en *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), unos cuantos ensayos que se ha negado a reeditar, con excepción del que daba título al último volumen. Predominaban los comentarios sobre literatura española y rioplatense, y permitían constatar su progresivo desinterés hacia la experiencia ultraísta. En algunos (como en poemas de la época, sobre todo de *Luna de*

*enfrente*) abundaban las expresiones locales y licencias ortográficas que pretendían lo autóctono. Más tarde repudiaría y corregiría esas manifestaciones superfluas de argentinidad, aunque nunca lo abandonó el interés por la tradición literaria nacional, la gauchesca sobre todo, y por el mundo ya desaparecido del arrabal bonaerense y sus guapos diestros en la guitarra y el cuchillo, que ejercen sobre él una extraña fascinación. Esa fascinación, que apunta ya en ensayos tempranos y en algunos poemas de *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, se manifiesta especialmente en *Evaristo Carriego* (1930), estudio sobre este poeta del suburbio al que se añaden en ediciones posteriores otros textos dedicados al tango, al truco y temas afines. Muy pronto, sin embargo, las preocupaciones literarias de Borges cambian de signo —sus contactos con los escritores que colaboraban en la revista *Sur* no fueron ajenos a esa evolución—, y la orientación criollista deja paso a otra más ambiciosa que culminará en los relatos que le han dado fama universal: los reunidos en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), en *Ficciones* —que a los de la colección anterior añadía algunos más, bajo el título general de «Artificios», en 1944— y en *El Aleph* (1949). No es menor el interés de los ensayos que, antes y después, recoge en *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1952).

Por su mérito intrínseco y porque ofrecen en buena medida las claves de las ficciones, se hacen inevitables las referencias a los ensayos de los volúmenes mencionados. En su mayoría se trata de comentarios personales, con frecuencia muy personales, sobre obras y autores muy diversos, sobre la poesía gauchesca, sobre las traducciones de Homero, sobre el nacionalismo literario, sobre la metáfora y otros temas. Debe resaltarse la preferencia de Borges por las paradojas, por las fantasías insólitas, por la extraña reiteración de algunos temas, por las secretas afinidades entre hechos, escritores y textos de las épocas y geografías más dispares. No es difícil, por otra parte, encontrar reflexiones o afirmaciones relacionables con su evolución literaria. Sus reparos a la «superstición del estilo», que radica el mérito de una obra en el énfasis o habilidad lingüística del escritor, explican su alejamiento del barroquismo de antaño, su búsqueda de una expresión clásica, precisa: lo que importa es la convicción, la emoción, la pasión del tema. El viejo ultraísta se interesa por las metáforas o las *kenningar* (figuras de las





poesía tradicional de Islandia), pero descreo de su variedad y de la posibilidad de crear otras nuevas. «Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar» («Nathaniel Hawthorne», en *Otras inquisiciones*). Y especial significación ofrece «El escritor argentino y la tradición» (*Discusión*), donde fija sus posiciones frente al nacionalismo literario y justifica su obra de madurez. «No sé si es necesario decir —escribe— que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado el título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubieran dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.» No faltan las referencias negativas a sus primeros libros, en los que había practicado ese color local que ahora juzga inútil. Borges reclama para el escritor argentino el derecho a participar en la aventura espiritual de Occidente. «Los nacionalistas —acusa— simulan venerar las capacidades de la mente argentina, pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y no del universo.»

Junto a los muchos ensayos que muestran su persistente atención a la literatura y sus problemas, otros comentan ideas o teorías de índole filosófica o religiosa. Tales temas no constituyen una novedad absoluta en su obra —no en vano fue un temprano lector de Berkeley y Schopenhauer—, y pueden rastrearse desde sus primeros escritos. Ahora ofrecen un excepcional interés. Son especulaciones sobre las paradojas de Zenón, sobre las relaciones entre el lenguaje y la realidad que postula, sobre la cábala, sobre la identidad personal, sobre la divinidad y otros enigmas teológicos, sobre el tiempo y el espacio, sobre la eternidad y el infinito. Una vez más hay que constatar la preferencia de Borges por los planteamientos más insólitos u originales, su

declarada tendencia «a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético o por lo que encierran de singular y de maravilloso» («Epílogo», *Otras inquisiciones*). Como él mismo concluye, «esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial»: la filosofía no es más que un juego intelectual, un pasatiempo, y también un esfuerzo estéril que no mejora nuestro conocimiento del universo. Y, desde luego, tampoco modifica las servidumbres de la condición humana, como se desprende de este famoso fragmento: «*And yet, and yet...* Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges» («Nueva refutación del tiempo», *Otras inquisiciones*).

En *Otras inquisiciones* se recoge también «El idioma analítico de John Wilkins», ensayo que tal vez ofrece las claves de ese escepticismo esencial, y que concluye con unas palabras de Chesterton frecuentemente citadas por Borges, en su opinión «acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito»: «El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... Cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo». Previamente había concluido que «no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo». Cabe deducir de este y otros textos que esa insuperable ignorancia está íntimamente relacionada con las limitaciones del lenguaje, mero sistema de símbolos arbitrarios que enmascara y simplifica la compleja realidad de la que pretende dar cuenta.

En esa lógica puede concluirse que nuestros conocimientos no van más allá de las ideas que nos formamos de las cosas. Lo que creemos un cosmos,

un orden, tal vez no sea sino una sistematización arbitraria condicionada por el lenguaje, una ficción derivada de nuestro conocimiento parcial del universo, y nada impide la formulación de diferentes hipótesis al respecto. Entre las muchas que ofrece la historia de la humanidad, Borges selecciona las que juzga más notables por su rigor e ingenio. «El mundo —escribe citando a Hume— es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto.» En las cosmogonías gnósticas encuentra formulaciones variadas que insisten en esa idea de una ejecución deficiente del universo, por dioses de ínfima categoría. Y cabe ir más lejos aún, «cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra». Numerosas teorías contemplan esa posibilidad, como el idealismo de Platón, que hace del mundo un mero reflejo de los arquetipos, o el de Berkeley, que condiciona el ser a su percepción (garantizada su continuidad por la mente divina), o el empirismo de Hume, que convierte al individuo en una sucesión de sensaciones. En De Quincey, en Schopenhauer, en textos gnósticos y en otros del variado pensamiento indostánico, pudo Borges hallar confirmaciones de esa condición ilusoria.

Aun admitida la existencia del universo, «falta conjeturar su propósito; falta conjeturar la palabra, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, el secreto diccionario de Dios». Creencias hebreas, cristianas e islámicas que giran en torno a unas escrituras sagradas, dictadas por la divinidad, confluyen en este planteamiento, que expresa la posibilidad de que ese libro esté escrito en una clave secreta: los esquemas de la mente divina son inaccesibles al pensamiento humano, o tal vez ese texto —que es la escritura sagrada, pero también la naturaleza y la historia— ha sido redactado por un dios demente, o por un dios hostil que se complace en engañar a los hombres. Descifrar el enigma es conocer los secretos del universo, acceder a la palabra genésica. Los cabalistas y cuantos han tratado de hallar esa clave ejercen sobre Borges una gran seducción.

Es sin duda el tiempo —«un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica» (*Historia de la*



*eternidad*)—el tema que con más insistencia reclama la atención del escritor argentino. Intimamente ligadas con él están sus especulaciones sobre el espacio, la eternidad o el infinito: de las aporías eleáticas se deduce que cualquier medida espacial o temporal contiene infinitos laberintos de espacio y de tiempo; la serie de los números naturales, que pueden desdoblarse en otras series no menos interminables, sugiere también el infinito, ese concepto corruptor y desatinador en que toda realidad se disuelve; cabe indagar en la sustancia del pasado, del presente y del porvenir, negar uno de ellos o todos, imaginar un tiempo reversible, divergente, ramificado o cíclico; cabe especular sobre la eternidad, y suponer que en la mente divina, ajena a la sucesión temporal, se incluyen todos los actos (los posibles también), o que el tiempo divino difiere del humano, o que Dios puede alterar el pasado y la infinita sucesión de causas y efectos; cabe preguntarse por el cielo y el infierno, ligados a la eternidad y al destino del hombre.

Al pretender una visión ordenada de los problemas abordados por Borges se corre el albur de sistematizar en exceso lo que probablemente no son sino intuiciones parciales, alguna vez contradictorias. También es arriesgada la distinción entre los planteamientos filosóficos y los literarios, cuando unos y otros están estrechamente relacionados. Los que atañen a la personalidad y el individuo son buen ejemplo de esa imbricación. El ultraísta ya casi olvidado había escrito sobre «un yo vagabundo que se transforma en cada instante» («Ultraísmo», en la revista *Nosotros*, diciembre de 1921), lo que equivalía a postular «la nadería de la personalidad», su condición provisoria, circunstancial, que de un modo u otro encuentra refrendada en el idealismo de Berkeley, en el sensismo de Hume o en ciertas escuelas filosóficas de Oriente que niegan el yo y el mundo. Paralelamente Borges celebró otras hipótesis que descreen de la individualidad: en Schopenhauer, una de sus aficiones constantes, pudo leer que el universo es la manifestación de una voluntad única, que yo soy los otros, que cada hombre es todos los hombres; en Emerson registró la sospecha de que un solo espíritu ha redactado todos los libros del mundo. Sus reflexiones sobre las aporías eleáticas le proporcionan una inesperada confirmación de estas propuestas: Si cualquier medida de tiempo o espacio contiene el infinito (infinitas subdivisiones espaciales o temporales), puede deducirse que el menor de los hechos presu-

pone y contiene el inconcebible universo, que una percepción supone infinitas (todas) las percepciones, que la historia universal está en cada hombre y un solo momento equivale a la vida entera. Momentáneas y sorprendentes identidades rastreadas en sus lecturas —obsesiones comunes, reincidencias temáticas, ciertas imágenes que se repiten con insistencia: «Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» («La esfera de Pascal», *Otras inquisiciones*)— remiten a una memoria colectiva, demuestran tal vez que a la larga toda experiencia es compartida. De tales planteamientos —no importan las contradicciones, no importa que la vivencia que reúne todas las vivencias invalide la hipótesis de un yo múltiple, en perpetua transformación— se derivan conclusiones previsibles: la personalidad de los autores carece de relevancia y se desvanece el valor de la originalidad, limitada por las propias características del lenguaje, portador de vivencias ajenas, público, intercambiable, patrimonio común de muchos; cabe suponer también que todos colaboran en la redacción de un texto único, obra del espíritu humano, y que mencionar los nombres de sus amanuenses es trivial y en nada contribuye a la aclaración de ese texto.

Recalcar la originalidad de estas reflexiones equivaldría a anular sus propuestas. En favor de su coherencia puede decirse que reconocen parentescos inmediatos: «El panteísta que declara que la pluralidad de autores es ilusoria —recuerda Borges—, encuentra inesperado apoyo en el clasicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco» («La flor de Coleridge», *Otras inquisiciones*). Es casi ocioso señalar, por otra parte, que se proponen como meras especulaciones, sin desmedro de su interés y de sus inmensas posibilidades de aprovechamiento literario.

Desposeídas de sus funciones tradicionales, la filosofía y la teología ingresan en el ámbito de la literatura, que contribuyen a precisar. La incapacidad del lenguaje para dar cuenta de los enigmas del universo hace ingenua cualquier pretensión de realismo: «Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico. Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día; un desorden de mundos imaginarios confluye sin cesar en el mundo; muestra propia niñez es indescifrable como Persépolis o Uxmal» (en la revista *Sur*, julio de 1945). Ni siquiera la autobio-



grafía (recuerdos desfigurados de experiencias complejas, recuerdos de recuerdos de esas experiencias) se sustrae a esta intuición decisiva: toda literatura es fruto de la imaginación. Borges prefiere aquellas manifestaciones que de antemano renuncian a reproducir una realidad inabordable y fugaces psicologías individuales. Contra lo que habitualmente se pretende, la literatura fantástica no es un género secundario, sino el más antiguo, pues a él pertenecen cosmogonías y mitologías. También incluye, desde luego, las teorías religiosas y filosóficas: sus «insospechados y mayores maestros» son Parménides, Platón, Juan Escoto Eriúgena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. «En efecto, qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe —una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis— confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura *fuera del tiempo*? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Buddhas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Shahrazad junto a un argumento de Berkeley?» («Notas», *Discusión*).

El descrédito del realismo (de la vana pretensión de transcribir la realidad) permite concluir que la obra literaria no es un reflejo del mundo, sino algo agregado al mundo. Tampoco es una mera estructura verbal: es el diálogo que el texto entabla con el lector. Cada lectura es una nueva recreación que añade a la obra sentidos insospechados, derivados de la proyección personal de quien lee, de sus condicionamientos históricos y culturales. Al margen del tiempo en que los textos fueron escritos e ignorante de sus autores, el lector puede abordarlos como absolutamente contemporáneos entre sí, puede relacionarlos de manera que cada uno modifique la significación de los otros, de modo que conocer la literatura de una época (también la del futuro, si ello fuese posible) equivale a conocer la forma de leer en ese momento. Desde esta perspectiva el valor literario depende en buena medida de la capacidad de sugerencia, del enriquecimiento derivado de las distintas lecturas: «La obra que perdura —escribe Borges— es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo» («El primer Wells», *Otras inquisiciones*).

## LAS FICCIONES

En 1935 Borges reunió en *Historia universal de la infamia* los resultados de lo que, años más tarde, definiría como «el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias». En ellas recreaba con humor los episodios más significativos de algunas vidas canallescas, en busca de un estilo narrativo o simplemente (lo que es más probable) de la diversión y el asombro de los lectores. Sólo un relato de inspiración criolla, con orilleros, muertes a cuchillo y música de tango, le pertenecía por completo: el titulado «Hombre de la esquina rosada», que reconocía un antecedente en «Hombres pelearon», de *El idioma de los argentinos*.

También en 1935 se publicó «El acercamiento a Almotásim», reseña de un libro apócrifo que Borges resumía y comentaba con detenimiento. Esa era toda su experiencia en la ficción cuando en 1939, tras un grave accidente que le hizo temer por su integridad intelectual, decidió, según su propio testimonio, poner a prueba su capacidad en ese género que hasta entonces apenas había cultivado. A partir de esa fecha escribe los relatos de *Ficciones* y *El Aleph*, sin duda lo más difundido y elogiado de su producción literaria.

En la redacción de estas novedosas *ficciones* (su condición de cuentos es con frecuencia discutible) es fundamental la experiencia del ensayista, al menos inicialmente, como bien demuestran las reunidas en 1941 en *El jardín de senderos que se bifurcan*: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y la que daba título al volumen se configuran como comentarios sobre libros apócrifos, a la manera de «El acercamiento a Almotásim»; en «Pierre Menard, autor del Quijote» y «Examen de la obra de Herbert Quain» se analizan las proezas literarias de escritores imaginarios; «La biblioteca de Babel» y «La lotería en Babilonia» son textos descriptivos, y sólo en «Las ruinas circulares» (también parcialmente en «El jardín de senderos que se bifurcan») se ofrece una auténtica historia, una sucesión de acontecimientos en torno a unos personajes. Algunos relatos publicados posteriormente reinciden en esa disposición ensayística dominante: al menos los titulados «Tres versiones de Judas» y «La secta del Fénix», entre los incluidos en *Ficciones*, y «Deutsches Requiem», de *El Aleph*.

Con los procedimientos expresivos se desplazan a la ficción los temas que constituían el objeto de los ensayos. La magia extraña de las invenciones religiosas y filosóficas sugiere a Borges su utilización, restituyendo la metafísica a su ámbito natural, el de la literatura fantástica. A partir de ellas una imaginación sin límites elabora y comenta nuevas propuestas literarias y filosóficas, tal vez otras visiones del mundo. Así podemos saber que entre las obras singulares de Herbert Quain se cuenta una novela regresiva y ramificada, y que en *El jardín de senderos que se bifurcan* Ts'ui Pên substituyó el tiempo absoluto y uniforme por otro que se multiplicaba en infinitas series temporales, pues a cada historia se le daban todas las soluciones posibles, que engendraban otras tantas historias que exigían a su vez, cada una, todas sus soluciones posibles, y así sucesivamente; sabemos que Pierre Menard ha escrito una obra que repite palabra por palabra el texto cervantino y que es sin embargo nueva y más rica, y que quienes imaginaron el planeta Tlön aprovecharon postulados del pensamiento idealista y nociones panteístas y gnósticas; sabemos de las especulaciones de Nils Runeberg, según las cuales Dios (para la redención del género humano) se hizo hombre hasta la infamia, eligió ser Judas y no Jesús, y del paradójico destino del Tercer Reich, víctima de su propio laberinto (o nuevo orden) de violencia implacable, y de una secta cuyos miembros comparten un secreto trivial y común; sabemos, por testigos directos, que en Babilonia el azar más absoluto ha substituido a las leyes de la causalidad, y de una biblioteca infinita que encierra todos los libros posibles y la inalcanzable clave del universo, y que es, tal vez, el universo.

A diferencia de las ficciones comentadas hasta aquí, «Las ruinas circulares» presentaba características más definidamente narrativas. Desarrollaba una fábula —la de un hombre que sueña a otro hasta darle apariencia de vida, para descubrir al final que él también está siendo soñado— inspirada en postulados idealistas y en doctrinas gnósticas e indostánicas que descreen de la realidad o la cuestionan, pero la base filosófica que sustenta el relato se diluye en el mismo, evitándose su exposición directa. El procedimiento se revela eficaz, y con matices muy diversos se emplea en otras muchas ficciones: en «Funes el memorioso» Borges imagina un personaje de memoria infalible, que percibe la infinita multiplicidad del universo y tal



vez está incapacitado para el pensamiento, para las abstracciones y generalizaciones que constituyen el pensamiento; la aventura del conocimiento admite concreciones variables, desde la vana pretensión de alcanzar el significado de unas palabras en un texto griego («La busca de Averroes») hasta la posibilidad de acceder a los secretos del universo, cifrados en las rayas de un tigre («La escritura del Dios») o en un objeto inolvidable y enloquecedor que resume y anula la multiplicidad de las apariencias («El zahir») o en un punto que contiene esa variedad infinita («El Aleph»); una reflexión sobre la inmortalidad es el punto de partida previsible de «El inmortal», como la hipotética posibilidad de detener el proceso temporal subyace en «El milagro secreto», o la de variar el pasado en «La otra muerte»; la idea de que el acontecer obedece a una trama preestablecida inspira de un modo u otro «El muerto», «Tema del traidor y del héroe» y «La muerte y la brújula»; y, como en sus ensayos, Borges muestra su predilección por extrañas coincidencias y curiosas simetrías: la identidad del traidor y del héroe en el relato mencionado es un buen ejemplo, y también lo son la del acusado y el acusador para el Dios de «Los teólogos», y las historias sólo aparentemente antagónicas del guerrero y de la cautiva, y los destinos similares del sargento Cruz y Martín Fierro, o de Fierro y el negro que le da muerte en «El fin».

La relación con las inquietudes metafísicas no siempre existe, o no siempre es fácil de identificar. Algunos relatos se configuran como el planteamiento de un enigma que al final se resuelve a medias o de forma sorprendente, a la manera de las ficciones policiales. Es el caso de «La forma de la espada», de «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» o de «El hombre en el umbral», y también el de otros textos aparentemente más complejos, como «Emma Zunz», «La muerte y la brújula» o «Tema del traidor y del héroe». Hay que señalar además el ya antiguo interés de Borges por historias de variada infamia. Muchas de las suyas lo son, y abundan en muertes violentas. Entre éstas tal vez merecen mención las muertes a cuchillo, las del coraje argentino de gauchos y orilleros, la de Martín Fierro en «El fin» o la destinada a Dahlmann en «El sur». Pero incluso en estos relatos de aparente sencillez se pueden detectar alusiones o referencias que parecen multiplicar los significados, o tal vez la ambigüedad —la «infinita y plástica

ambigüedad» de toda obra perdurable— se genera en el contexto de la misma literatura de Borges, y en el de la abundantísima crítica que se ha ocupado de sus ficciones, objeto de múltiples y aún contrapuestas lecturas e interpretaciones: se ha visto en ellas las parábolas o alegorías de un universo caótico y absurdo en el que el hombre vaga trágicamente perdido, y también la formulación de una teoría sobre las posibilidades del conocimiento, y un simple ejercicio de humor o juego intelectual. El escéptico Borges ha defendido repetidamente, aunque no faltan declaraciones contradictorias, su total intrascendencia; como los metafísicos de Tlön, no buscaba con ellas la verdad, ni siquiera la verosimilitud: simplemente el asombro.

Guarden o no un sentido oculto, los relatos comentados ofrecen una atmósfera muy peculiar. Historias paralelas que simulan reflejos y simetrías, bifurcaciones y laberintos, permiten al lector la frecuente intuición de un orden monstruoso por desconocido, o la de un universo de pesadilla. La muy abundante utilización de verbos como *sospechar* o *conjeturar* fomenta el clima de misterio en que toda seguridad se diluye. Especialmente expresiva es también la presencia de adjetivos que aluden al infinito desatinador y proporcionan a objetos y ámbitos dimensiones fantásticas e inimaginables (*vasto, remoto, infinito*), o se refieren a la condición inescrutable del universo (*enigmático, misterioso, arcano, secreto, inextricable*). Libros identificables aparecen junto a los apócrifos, y autores reales, como Alfonso Reyes o Adolfo Bioy Casares, conviven con Pierre Menard y Herbert Quain, contribuyendo a la impresión de que no hay otra realidad que la verbal. Los escenarios inconcretos (lejanos, amplios y poco precisos) y los pasados a veces remotos, junto a las referencias numerosas a sueños y espejos, configuran también las dimensiones fantasmales de ese mundo literario; un mundo elaborado sin patetismo, ajeno a Borges, y sí, frecuentemente, con humor y una infinita ironía.

### EL RETORNO A LA POESÍA

Tras la publicación de *Cuaderno San Martín*, y tal vez como resultado de su decepción ultraísta, Borges parece desentenderse por un tiempo de la creación poética. Sólo seis composiciones nuevas (dos en inglés) incluye la



edición de sus *Poemas* de 1943, y cuatro más la de 1954. Entre ellas, sin embargo, se encuentran algunos de sus mayores aciertos, como «La noche cíclica», inspirada en la doctrina pitagórica y nietzscheana del eterno retorno, o «Poema conjetural», que recrea el momento en que a Francisco Narciso de Laprida, a punto de morir, le es revelado su destino. «Del infierno y del cielo», «Poema del cuarto elemento» y «Mateo, XXV, 30», entre otros, muestran también la presencia de preocupaciones semejantes a las que se manifestaban en los relatos y ensayos de esa época.

Mediados los años cincuenta la actividad literaria de Borges se orienta decididamente hacia la poesía. Imposibilitado por la ceguera para leer y escribir por sí mismo, la concisión del poema le permitía su elaboración mental y su fijación en la memoria hasta el momento del dictado. Esa es una de las razones de la recuperación de metros y estrofas tradicionales, junto al eficaz recurso mnemotécnico de la rima, aunque a esa recuperación no es ajena, desde luego, su evolución hacia una concepción clasicista del hecho poético, alejándose del verso libre y de las extravagancias pretendidamente originales de la juventud. Sean o no decisivas estas circunstancias, lo cierto es que una continua actividad creadora se concreta en las composiciones incluidas en *El hacedor* (1960) y en la sección «El otro, el mismo» de su *Obra poética* (1964), en las letras de milonga de *Para las seis cuerdas* (1965), en los poemarios *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977) y *La cifra* (1981), y en otros poemas aún dispersos en periódicos y revistas.

La obra poética de Borges pone de relieve la coherencia y continuidad de todo su quehacer literario. En *El hacedor* y en *El otro, el mismo* (al que fueron a parar los «otros poemas» dados a conocer desde 1930) culmina el «pensativo sentir» que iniciara *Fervor de Buenos Aires*, y los temas que fueron objeto de su reflexión en los ensayos e inspiraron las ficciones, depurados ahora hasta sus elementos esenciales, proveen de motivos y símbolos a una poesía que es manifestación del Borges más íntimo, más personal. Toda su obra adquiere así un nuevo significado: «Un hombre —escribe en el epílogo de *El hacedor*— se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instru-

mentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara». En los versos de «Arte poética» había señalado ya que el arte «debe ser como ese espejo que nos revela nuestra propia cara»; debe serlo, o tal vez lo es, irremediablemente, y todos sus escritos anteriores, ignorantes de sus pretensiones de cada hora, habrían ido dibujando el rostro de Borges. Entre los rasgos que ahora se destacan con nitidez, sobresale uno que en sí constituye la mejor demostración de la unidad de su obra: la inquietud metafísica ligada al problema del tiempo, esa materia deleznable de la que se sabe hecho. El sentimiento de la caducidad impregna sus reflexiones sobre la vida, «ese sueño presuroso», esa trama «de polvo y tiempo y sueño y agonías», e impone otros motivos que se repiten con insistencia, como las referencias al sueño, y a ese sueño compartido que es la vigilia, y al sueño definitivo que es la muerte, y a la vida que es la muerte que desgasta, incesante. El espejo, el río y la noche son símbolos predilectos de la ilusoria condición humana y de ese acontecer fugaz que se disuelve en la nada.

Las reflexiones poéticas de Borges abordan temas muy variados. Abundan los poemas que hacen referencia a escritores que ganaron en algún momento su atención, como Quevedo, Cansinos-Asséns, Alfonso Reyes, Cervantes, Sarmiento, Spinoza, Emerson, Swedenborg y otros; no siempre para bien, como muestran sus críticas a Gracián. También son numerosos los que acusan el interés creciente de su autor por las antiguas literaturas germánicas, en las que encuentra el viejo sabor de lo épico. Un tono elegíaco es frecuente en estas composiciones y las anteriores, y se hace omnipresente en las que evocan a los amigos muertos, y a los antepasados que ya son parte del tiempo, de la tierra y del olvido, o en las que recrean la historia patria. Evocaciones nostálgicas de un pasado perdido son también las que cuentan de un Buenos Aires ya desaparecido, el de los arrabales de tangos y milongas, el de la secta del cuchillo y el coraje que se recupera en *Para las seis cuerdas*. A veces se manifiestan vacilaciones o desencanto en torno a la validez de la creación literaria (al menos la propia), como en «El otro tigre» o «El Golem», y ocasionalmente irrumpe algún motivo de hondo contenido autobiográfico, como la ceguera del excepcional «Poema de los dones». Ni siquiera aquí se abandona a lo patético, no hay énfasis, como no lo hay en toda esta poesía

de madurez: el suyo es un tono hablado, conversacional, con frecuencia narrativo, sobria combinación de lucidez y de emoción contenida. «Es curiosa la suerte del escritor —comentaba en el prólogo a *El otro, el mismo*—. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad». Hablaba sobre todo de sus experiencias y de sus búsquedas.

Algunas manifestaciones de los años sesenta dejan bien patente la evolución de los gustos y valores de Borges. El antiguo ultraísta se siente ahora más cerca del modernismo que de las «sectas ulteriores» que lo habían negado, y en cuyas filas había militado con entusiasmo. «Si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos —llega a escribir—, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano...» (Prólogo a *El oro de los tigres*). Una y otra vez insiste en resaltar la condición misteriosa de la poesía, don del Azar o del Espíritu, o de la Musa, o de lo que «nuestra triste mitología» llama lo Subconsciente, y reclama para el poeta la capacidad de recuperar el valor mágico del lenguaje primitivo. Por otra parte, ya al final del camino, conoce perfectamente sus límites personales, o su destino: «Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos» (Prólogo a *La cifra*).

Los numerosos últimos poemarios no ofrecen novedades notorias. En cada uno y todos vuelven las referencias y comentarios libresco, el culto de los mayores, la admiración del valor militar y del coraje orillero, el amor de Inglaterra e Islandia, la vieja obsesión de Buenos Aires, los tigres y espejos, las rosas y los laberintos, el sueño y los sueños, el misterio inextricable del universo y del tiempo, los Borges diferentes que confluyen en Borges, el deseo de desaparecer para siempre. Tal vez es la conciencia de la vejez el aspecto más relevante de esta etapa: el poeta cree estar próximo a su centro, a su clave, al momento en que por fin sabrá quién es. Del sentimiento de la proximidad de la muerte deriva probablemente el afán de pasar una y otra vez revista a los instantes que llenaron el pasado quizá infeliz, a las cosas de



las que gustó y le ocuparon, resignado a la fútil tarea de entretejer las naderías del arte, a su destino de «ser en la vana noche el que cuenta las sílabas».

## LOS ULTIMOS RELATOS

La producción en prosa de Borges decae a partir de la publicación de *Otras inquisiciones*, en 1952. Las sucesivas ediciones de *Ficciones* y *El Aleph* incorporan algunos relatos nuevos hasta adquirir su configuración definitiva, y esos dos volúmenes bastan para convertir a su autor en una de las figuras más prestigiosas de la nueva narrativa hispanoamericana. Sólo tardíamente aparecen dos nuevas colecciones de relatos breves, *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975). A los ahí reunidos han de añadirse los dos que en 1977 integran *Borges rosa y azul*, y posteriormente el que da título a *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos* (1983), además de las prosas que acompañan a los poemas de *El hacedor*, *Elogio de la sombra* y *El oro de los tigres*. Y, por lo que al ensayista se refiere, en las últimas décadas ha dado a conocer varios trabajos en colaboración, pero su obra estrictamente personal es escasa. De ella merecen especial mención las conferencias que integran *Siete noches* (1980), reflexiones sobre temas importantes en su literatura y en su vida (la cábala, el budismo, la poesía, la ceguera, entre otros), y los comentarios sobre la *Divina Comedia* que constituyen sus *Siete ensayos dantescos* (1982).

Las prosas incluidas en los poemarios citados son de variada factura. En ocasiones se trata de auténticos relatos, otras veces de anécdotas o reflexiones de expresividad concentrada, íntimamente relacionadas con las que se ofrecen en verso. Unos textos y otros comparten similares preferencias e intuiciones: tigres y espejos, reiteraciones cíclicas, el sueño y la muerte, la memoria y el olvido, la magia de la palabra, el enigmático universo y la historia argentina, entre otras obsesiones características de Borges, encuentran un lugar en estas páginas memorables. En ellas, como en su poesía, el juego intelectual da paso a las confesiones personales, condicionadas por la vejez y la ceguera, convertidas también en tema literario; en ellas se encuentra tal vez su mejor formulación de una ética personal: «Desconocemos los designios del universo,

pero sabemos que razonar con lucidez y obrar con justicia es ayudar a esos designios, que no nos serán revelados» («Una oración», *Elogio de la sombra*).

Con excepción del que da título al volumen —una ficción puramente fantástica y especulativa que describe el extraño mundo de los Yahoos—, los relatos de *El informe de Brodie* pretenden ser «directos» y «realistas». Varios recrean anécdotas de coraje criollo, en la tradición de «Hombre de la esquina rosada» y de algunos cuentos incluidos en *Ficciones* y *El Aleph*, en los cuales la pelea a cuchillo podía enriquecer su significado: es el momento en que a un hombre se le revela su destino, como en «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», o es una exigencia de ese destino, como en «El fin» y «El sur». Tal vez no sean menos ambiciosos los que ahora abordan el tema. Cierta fatalidad que condicionaba el proceder de gauchos y orilleros, excluyendo toda sensación de culpa, se confirma en esa oscura intuición de un rito repetido en cada encuentro sangriento, tal vez dirigido por las armas y no por los hombres, como se deduce de «El encuentro» y quizá de «Juan Muraña»; otros parecen limitarse a dar cuenta de los valores e infamias del compadraje («Historia de Rosendo Juárez», «El indigno», «La intrusa»), o descubren un mundo primitivo y violento, proclive a los episodios de pesadilla y de crueldad inusitada («El evangelio según Marcos», «El otro duelo»). Rivalidades de índole más íntima se desarrollan en «El duelo» y «Guayaquil», ajenos ya al suburbio y al ámbito rural, y en los que no es difícil encontrar los ecos de las célebres ficciones de los años cuarenta.

En *El libro de arena* lo fantástico se reafirma, para recorrer con frecuencia caminos conocidos: «El disco» podría remitirnos a «El zahir», como «La secta de los treinta» a «Tres versiones de Judas», o «La noche de los dones» a las historias de gauchos y orilleros; el Congreso, el palacio y el libro infinito son tal vez nuevas metáforas del universo, y una sola palabra —en «El espejo y la máscara», en «Undr»— puede quizá contener su secreto. Algún texto parece pretender el horror sin otras implicaciones («There are more things»), pero las novedades residen probablemente en «Ulrica», el único relato de Borges en que domina una anécdota amorosa, y en la insistente presentación de escenarios y personajes nórdicos, fruto de su interés por las antiguas literaturas germánicas. Abundan en general las referencias autobiográficas, fundamentales en «El otro», donde el anciano escritor contrasta opiniones



con el joven que fue en los años veinte. El ya tardío «25 agosto, 1983» es otra buena muestra de los desdoblamientos con los que Borges ha pretendido señalar las diferencias entre el escritor y el hombre que conviven en él, o entre los variados Borges de las distintas etapas de su vida. Todos los relatos —y los que conformaron *Borges rosa y azul* son excelentes muestras— prueban intacta su capacidad para fabular.

«La música, los estados de felicidad, la mitología, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de la revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético» («La muralla y los libros», *Otras inquietaciones*). La literatura (y la filosofía y la teología en cuanto ramas de la misma) participa de esa condición. Los relatos de Borges no son parábolas con un sentido oculto que se pueda descifrar: son probablemente la expresión de intuiciones inefables, aproximaciones imperfectas a la realidad por medio del símbolo, de la metáfora, de la alegoría, de la capacidad connotativa del lenguaje. Tal vez sólo sea posible esa exploración indirecta del hombre y del universo.

### PARA CONCLUIR

Los premios numerosos, las distinciones oficiales de diversos países, los doctorados *honoris causa* de distintas universidades, prueban el extraordinario prestigio internacional alcanzado por la obra de Borges. Las incontables entrevistas a que ha accedido son también índice de su gran popularidad, aunque ésta sea en cierta medida el resultado de algunas declaraciones polémicas, y pocos autores han reclamado como él la atención de una crítica variopinta, que lo ha estudiado desde todos los ángulos posibles. No han faltado los juicios adversos —sobre todo en Argentina, y de los partidarios de la literatura «comprometida»—, pero desde luego predominan las adhesiones entusiastas. Unos y otras encuentran su justificación en la riqueza y la ambigüedad de los textos, que permiten al lector hallar lo que estaba buscando: sólo se trata de optar por uno de los infinitos Borges posibles, y con frecuencia contradictorios.

Sin duda él ha sido y es uno de los grandes protagonistas de la literatura contemporánea en lengua castellana. El contribuyó a la renovación poética de los años veinte, y sus relatos fueron decisivos para el desarrollo de la brillante nueva narrativa hispanoamericana. Con toda su obra (en la que también los ensayos son fundamentales) se demostró que era factible una literatura libre de obligaciones testimoniales o compromisos sociopolíticos; que la imaginación o lo fantástico constituían también una posibilidad, que el dramatismo y la truculencia o la mera circunspección no implican la calidad, ni el humor la excluye; que la poesía y la ficción no tienen por qué ser ajenas a la filosofía y otras posibilidades de enriquecimiento; que la ambigüedad permite multiplicar los significados de un texto. También se han revelado fructíferas sus intuiciones sobre la condición eminentemente verbal de la obra literaria o sobre el papel del lector, del que se exigirá con frecuencia una activa colaboración. La literatura y la crítica contemporáneas vivirán en parte de esos y otros hallazgos.

Reseñas y prólogos en gran número, traducciones y antologías, cursos y conferencias, entre otras actividades, dan cuenta de una infatigable dedicación a las letras. Y a la obra estrictamente personal de Borges hay que añadir la realizada en colaboración con otros autores. La constituyen diversas antologías, entre las que merece especial atención la dedicada a la literatura fantástica (con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, en 1940), y unos cuantos ensayos (sobre las literaturas germánicas medievales, sobre Leopoldo Lugones, sobre el *Martín Fierro*, sobre el budismo y otros temas) que pertenecen por lo general a los años de madurez y ceguera. No es fácil precisar su aportación a toda esa producción compartida, pero hay indicios para suponer que es decisiva y dominante. Por el contrario, sí cabe hablar de auténtica colaboración en los textos de ficción escritos con Bioy Casares: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1979) y algunos títulos más. Con un lenguaje barroco y a veces lunfardesco, en ellos practicaron el humor, la sátira social y la parodia literaria, en una conjunción perfecta que revela una larga experiencia de trabajo en común, enriquecedor para ambos en similar medida.

Teodosio Fernández

Universidad Autónoma de Madrid

### ALGUNA BIBLIOGRAFIA

- ALAZRAKI, Jaime: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Gredos, 1974.
- (ed.): *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, «El escritor y la crítica», 1974.
- BARRENECHEA, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 2.<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Paidós, 1962.
- BECCO, Horacio Jorge: *Jorge Luis Borges. Bibliografía total, 1923-1973*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973.
- ECHAVARRÍA, Arturo: *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983.
- FERRER, Manuel: *Borges y la nada*, London, Tâmesis, 1971.
- GERTEL, Zunilda: *Borges y su retorno a la poesía*, Nueva York, The University of Iowa y Las Américas Publishing Co., 1967.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario: *Leer Borges*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1978.
- JURADO, Alicia: *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964.
- MASSUH, Gabriela: *Borges: una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.
- MATAMORO, Blas: *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*, Buenos Aires, Pena Lino, 1971.
- MOLLOY, Silvia: *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979.
- PRIETO, Adolfo: *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras Universitarias, 1954.
- REST, Jaime: *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1977.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Borges: hacia una interpretación*, Madrid, Guadarrama, 1976.
- : *Borges por él mismo*, Barcelona, Laia, 1984.
- SUCRE, Guillermo: *Borges el poeta*, 3.<sup>a</sup> ed., Caracas, Monte Avila Editores, 1974.











LA METÁFORA  
CONFERENCIA  
DE JORGE LUIS BORGES

Señoras, señores:

He dedicado buena parte de mi vida a pensar sobre la metáfora. He llegado a dos conclusiones que se excluyen. Yo querría discutir con ustedes después esas dos conclusiones mías, quizá falibles, sin duda falibles, y querría que ustedes me ofrecieran otras metáforas, y quizá entre todos podamos llegar a una solución que no sea ninguna de las dos mías, sino una tercera, una cuarta, una quinta, una enésima solución. Y si no encontramos, si no logramos esa solución, no importa, ya que lo importante, como dijo De Quincey, no son las soluciones sino los enigmas, y esto es un enigma encantador, el enigma de la metáfora.

Quiero recordar en primer término la sentencia de uno de mis muchos maestros, Emerson, que dijo que el lenguaje es

poesía fósil, lo cual es una metáfora, desde luego. Quiero recordar también a otro de mis muchos maestros, Lugones, que hacia 1907 o 1906 dijo que la metáfora es un elemento esencial de la poesía. Desde luego, Lugones agregó que todas las palabras son metáforas, y es fácil comprobar esto si tomamos en cuenta las palabras abstractas. Todas fueron palabras físicas al principio. Por ejemplo, si yo digo *substancia*, digo algo que está abajo; *subconciencia*, lo que está abajo de la conciencia, lo cual es imposible. O si no, recuerdo en inglés la palabra *eventide*, que quiere decir el *atardecer*; pues bien, ahí la palabra significa tiempo, pero antes de significar *tiempo* la palabra *tide* en sajón significó *marea*, es decir: primero se percibieron las mareas, luego se llegó al concepto ya metafísico del tiempo.

Y ahora veamos las dos soluciones que yo he entrevisto. Una, que es personal mía, aunque sin duda muchos la han pensado ya, ya que no creo que sea posible

tener un pensamiento nuevo, que no haya sido pensado miles de veces, es ésta: yo he llegado a sospechar, contrariamente a lo que creía cuando tenía veinticinco o treinta años, que no hay un número indefinido de metáforas, que hay, digamos, seis o siete metáforas esenciales, y vamos a ver algunas de ellas en diversos ejemplos. Y luego pasaremos a la otra posibilidad, que es la de un número indefinido y creciente de metáforas, a la posibilidad de inventar metáforas. Yo creí en esa posibilidad cuando era joven, y ahora tiendo más a suponer que sólo nos quedan variaciones, variaciones preciosas de las, digamos, las seis o siete metáforas esenciales, y vamos a ver algunos ejemplos.

Quizá el más ilustre y el más difundido es la del río y el tiempo. Hay una novela americana titulada *Time and the river*, el tiempo y el río, y todos sentimos que una de las palabras repite a la otra, que una de las palabras está reiterada en otra. Pero busquemos otros ejemplos, más antiguos. Aquí, desde luego, las coplas de Jorge Manrique: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir; / allí van los señoríos / derechos a se acabar / y consumir». Claro, nuestras vidas están hechas de tiempo, ya que somos tiempo. Aquí tendríamos una forma de esa metáfora. Pero hay otra más antigua, que es la de Heráclito. Heráclito de Efeso dejó esta sentencia: «Nadie baja dos veces al mismo río». Y agrega: «Porque las aguas cambian». Pero esa metáfora, esta metáfora de Heráclito tiene, encierra, desde lue-

go, una riqueza, y es que al principio aceptamos la frase «nadie baja dos veces al mismo río, porque las aguas cambian». Claro, las gotas del río se suceden. Y luego, con un principio de horror, sentimos que nosotros somos el río, es decir, que nosotros somos tiempo. Es decir, que el río cambia, pero nosotros cambiamos también. El río viene a ser como una metáfora nuestra. Bueno, aquí tenemos la misma idea de «nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir», pero tiene, digamos, una entonación del todo distinta, ya que en «nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir» hay la idea de todos los hombres que se funden, que se diluyen en la muerte; en cambio, en «nadie baja dos veces al mismo río» sentimos que estamos hechos de esa substancia tenue, esa substancia que es el tiempo.

Bueno, tenemos esos ejemplos. Habría otro de un poema juvenil de Tennyson, que dice: «Time flowing in the middle of the night», el tiempo que fluye en mitad de la noche, es decir, cuando todo está quieto, cuando nada se mueve, fluye el tiempo absoluto de Newton. Vendría a ser esa la explicación. Y luego recuerdo un verso de Unamuno que dice: «El tiempo fluye desde su... —no recuerdo exactamente las líneas, más o menos la idea es ésta— desde su manantial eterno que es el mañana». Aquí tendríamos la misma idea del tiempo que fluye, salvo que en el soneto de Unamuno (que no he podido recordar precisamente) y en un libro de Bradley,

*Appearance and Reality*, se supone que el tiempo no mana desde el pasado, sino que el tiempo nos llega desde el futuro, es decir, que nosotros estamos nadando contra la corriente. Esto está en Bradley, en *Appearance and Reality*, y está en el soneto de Unamuno también. Y, por qué no, podríamos decir que, ya que lo del río del tiempo es una metáfora, podemos suponer el manantial en el porvenir o en el pasado, es decir, podemos, al vivir, podemos seguir la corriente del tiempo o podremos enfrentarnos con ella. Entonces el momento en el cual el futuro se diluye en pasado es lo que llamamos el presente. Bueno, aquí tenemos esta metáfora, que yo creo esencial, del tiempo y el río; y la verdad es que esta metáfora no sé hasta que punto es una metáfora, ya que sólo podemos concebir el tiempo como algo que fluye. En cambio, la eternidad no, el concepto de eternidad es la idea del tiempo que se detiene. Yo dos veces en mi vida me he sentido fuera del tiempo, dos veces a lo largo de mis ochenta años, de mis demasiados ochenta años, dos veces he tenido esa suerte de felicidad o debilidad de sentir que yo no estaba en el tiempo, que yo estaba fuera del tiempo, y he escrito dos páginas para conmemorar ese hecho.

Bueno, podemos dejar ya esa imagen del tiempo y del río y pasar a otra. Se encuentra en muchas literaturas, también, una, que me recordaba Fernando Quiñones cuando yo entré aquí y que yo pensaba citar, desde luego, bueno, es la idea de las estrellas y de los ojos. Yo diría que

eso se encuentra en muchas literaturas, también. Hay un libro, no recuerdo de qué autor, que se llama algo así como *Las estrellas nos miran*, y pensamos en las generaciones humanas que pasan y las estrellas despiadadas, indiferentes, que nos miran desde arriba. Y luego tendríamos la metáfora que me recordó Quiñones, aquella espléndida metáfora de Chesterton en la cual él dice: «A cloud that is larger than the world and a monster made of eyes». Dice de la enorme noche: «una nube mayor que el mundo, y un monstruo hecho de ojos». No lleno de ojos, como se lee en el *Apocalipsis*, algo más terrible: un monstruo hecho de ojos. Y habría que recordar también unos versos que se atribuyen a Platón. Creo que están en la *Antología*, y ahí Platón dice, se entiende que es el amante que habla a su amada y le dice: «Yo querría ser la noche para mirarte con millares de ojos». Ahora ustedes ven que la metáfora de Chesterton es la metáfora de Platón, pero, sin embargo, la consecuencia, el efecto es del todo distinto, ya que en la imagen de Chesterton sentimos que la noche, la noche nuestra de cada día, digamos, es algo terrible, ya que es un monstruo hecho de ojos. En cambio, en la segunda se siente la ansiedad del amante que quiere ver a la mujer querida desde miles de ángulos, desde miles de distancias, querría estar mirándola siempre. Sin embargo, la metáfora esencial es la misma, y esto nos llevaría al concepto de que bastan esas pocas metáforas esenciales, que lo importante es ensayar variaciones con



ellas. Y luego tendríamos también una imagen no exactamente igual, pero sí paralela, de Hugo, cuando dice: «L'hydre-Univers tordant son corps écaillé d'astres», la hidra-Universo retorciendo su cuerpo escamado de astros, que tiene aún más fuerza que la de Chesterton, y hace del cielo, del universo, algo terrible: la hidra-Universo retorciendo su cuerpo escamado de astros.

Bueno, tendríamos esa teoría y luego tendríamos otra, y yo querría que ustedes después me hicieran preguntas y averigüáramos cuál de estas dos conjeturas es posible. La segunda sería la que todos sentimos, digamos, en la época del expresionismo, del cubismo, del ultraísmo, de los otros ismos, aquella posibilidad en que creía Leopoldo Lugones, la de inventar nuevas metáforas. Y voy a citar algunas que pueden ser, creo, útiles para nuestro fin, metáforas que yo, que yo por lo menos, no he logrado unir a otras. Empezaré por una metáfora de un poeta sufí, de un poeta persa, que dice: «La luna es el espejo del tiempo». Ustedes sentirán sin duda qué bien elegida está esa imagen del espejo, ya que el espejo es frágil, el espejo es circular, la luna es frágil, es circular y, sin embargo, se mide con el tiempo, se mide con siglos de siglos, luna espejo del tiempo. Y otra metáfora asiática que recuerdo ahora dice... No sé si es antigua o moderna, total ¿qué importan la historia y la cronología? Cuando algo es bueno, cuando una frase es eficaz, lo es para siempre. No importa que se haya enunciado esta mañana o hace dos mil años. Es una imagen de un poeta

hindú sobre el Himalaya. El dice: «El Himalaya es la risa de Shiva». Es decir, el Himalaya, la montaña terrible, es la risa de un Dios terrible.

Ahora voy a buscar, voy a recordar otras metáforas que no sé si pueden reducirse a un esquema prefijado. Esta de Shakespeare, por ejemplo, cuando habla de «la leche de la bondad humana». Es perfecto, y no sé exactamente a qué otra metáfora podríamos igualarla. O si no, a ver..., «la leche de la bondad humana»... Y luego dos líneas de Góngora, quizá las más extrañas de su obra y que no suelen citarse: «Como suele tejer bárbara aldea / soga de perros contra forastero». Tejer una soga de perros parece una imagen de pesadilla, y aquí recuerdo una imagen del poeta Georg Herwegh, que habla de tejer cuerdas de arena para una labor imposible, como la de Sísifo. Bueno, tenemos estas imágenes que no pueden reducirse a otras, y quizá habría la posibilidad de encontrar otras. En este momento estamos ante esas dos posibilidades: la de un número fijo de metáforas elementales que sirven para todas las variaciones de la emoción, según la entonación, la entonación es lo más importante. Por ejemplo, si yo dijera «el amor es cruel como una espada» no habría dicho absolutamente nada, porque el amor es cruel, en cambio si digo con este verso —y sé, citado por Kipling, que posiblemente sea de origen oriental—, bueno, si yo digo este verso, ustedes sentirán más de lo mismo. Entonces vendría a ser: «Si me hubieran dicho que era el amor, yo

hubiera creído que era una espada desnuda». Y esa confusión imposible es la que da fuerza a la metáfora.

He mencionado a Chesterton. Quiero recordar dos versos más de él. Se trata de un viking; ese viking mira a Europa, la mira, digamos, con gula, él piensa que él puede lograr todo eso, y entonces dice: «Mármol como luz de luna maciza, oro como un fuego congelado»; dos imágenes imposibles, pero que deben su fuerza al hecho de ser imposibles, imposibles como la leche de la bondad humana o como la idea de tejer cuerdas de arena o de tejer sogas de perros.

Bueno, creo que aquí tenemos las dos teorías posibles: la de un número finito de metáforas y la posibilidad de encontrar metáforas nuevas. Cuando se dice, por ejemplo —y aquí recurro no a un poeta, recurro a una frase común de la lengua castellana—, «hechar la casa por la ventana», es una metáfora imposible y precisamente obra por eso. Y ahora yo no sé cuál de las dos conjeturas es cierta. Lo que querría acentuar es que muchas veces lo que importa no es la metáfora misma, sino la música de la frase, la entonación de la frase. Por ejemplo, estos dos versos de Lugones: «El jardín, con sus íntimos retiros, / dará a tu alado ensueño fácil jaula»; creo que sería injusto decir que la fuerza de estos versos reside en el hecho de comparar el ensueño con un pájaro y decir que la jaula de ese pájaro es el jardín. No. Eso tiene que estar más bien en la música de la frase. O si no, cuando

Lugones dice: «Ligero sueño de los crepúsculos, suave / como la negra madurez del higo; / sueño lunar que se goza consigo / mismo, como en su propia ala duerme el ave». Ahí la metáfora es lo de menos, lo importante es la música.

Y querría recordar a Quevedo, aquel famoso verso suyo, o esos dos versos suyos: «Su tumba son de Flandes las campañas / y su epitafio la sangrienta luna». Eso nos hiere inmediatamente, nos sentimos tocados por la belleza y la explicación no importa; podemos pensar que se trata de la luna debidamente sangrienta de los campos de batalla o que se trata de la bandera de los turcos, lo cual parece ser sugerido por otro verso de Quevedo, en el cual él dice: «Y a las lunas de Tracia con sangriento / eclipse ya rubrica tu jornada». Las lunas de Tracia son las lunas otomanas.

Esto nos llevaría a la conclusión de que el hecho de reducir la metáfora a una ecuación es un error. Lo importante es el tono con que se dice. Y ya que yo vuelvo siempre a mis aficiones anglosajonas, quiero recordar dos metáforas que son lugares comunes de la poesía de Inglaterra y las naciones escandinavas en la Edad Media. Las dos serían: «El camino de la ballena», por el mar, la primera —ahí la grandeza de la ballena parece convenir a la grandeza del mar—; y la otra, «el camino del cisne», el mar... Bueno, está bien, el cisne es diminuto y por contraste sugiere el mar, que es vasto. Es decir, sería un error reducir a ecuaciones las metáforas. Lo importante es

la entonación con que las decimos, la entonación del verso, la respiración del verso.

Y ahora yo querría que ustedes me ayudaran. Yo querría, no sé si llegar a una conclusión, pero intentar una conclusión sobre este tema, este tema de la posibilidad o imposibilidad de inventar nuevas metáforas. Yo les agradecería a ustedes que me citaran metáforas. Sin duda ustedes saben muchísimas que yo ignoro o que en este momento no recuerdo, y quizá podríamos llegar a otra solución. Es decir, de un lado un número limitado de metáforas elementales y del otro la posibilidad de inventar nuevas metáforas, como «el Himalaya es la risa de Shiva», por ejemplo, o «la leche de la bondad humana», de Shakespeare, metáforas que no es fácil reducir a esquemas. Bueno, creo que... Yo no sé si la conferencia puede ser un género lícito, yo creo que el diálogo es algo mucho más vivo y querría que conversáramos nosotros. Y si ustedes quieren hacerme preguntas, muy bien, si quieren hacerme objeciones, mejor aún. Sin duda ustedes recuerdan metáforas que yo no he recordado hoy, metáforas de otras literaturas, metáforas distintas. Bueno, estoy esperando que ustedes observen algo, que ustedes digan algo. Vamos a iniciar el diálogo, que es algo mucho más vivo que una conferencia. Además, la conferencia es una colaboración también, ya que depende no sólo de lo que dice el orador, sino del modo en que sus palabras son recibidas, en este caso de la cóncava amistad de ustedes, que yo he sentido.

— Hay una frase que usted utiliza mucho. Dice: «Somos la realidad de los sueños». ¿Nos puede explicar esa metáfora?

— Bueno, yo no reconozco esa idea, pero me parece buena aunque yo la haya dicho. Claro, porque cada uno de nosotros es no sólo él mismo, cada uno de nosotros no sólo es yo, sino es lo que perciben o lo que piensan los otros. En este momento yo quizá sea un sueño de ustedes, un generoso sueño de ustedes. Creo que es eso lo que yo quise decir. O la idea del solipsismo, la idea de que hay un solo soñador que sueña, bueno, todo el pasado, todo el presente, todo el porvenir, la historia, la geografía, la astronomía: solipsismo. La idea es una exaltación del idealismo, pero es la misma idea, la idea de que estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños, o, como dijo más brevemente Calderón, «la vida es sueño». Tal vez ya Calderón quiso decir que la vida es sueño comparada, digamos, con el cielo, que está hecho, bueno, de arquetipos platónicos. En cambio nuestra vida está hecha de una serie de realidades fugaces. Bueno, le agradezco mucho que me haya dicho eso.

— En los últimos versos que publico Enrique Banchs hay un verso impresionante, tiene algo de metáfora, y es: «¡Oh, Alondra de la Muerte, alta en la aurora...!». Eso se limita más a la tradición medieval francesa. ¿Por qué un pájaro como la alondra se vincula con la muerte, profesor?

— Bueno, ahí yo vuelvo a lo que dije antes, que el sentido intelectual de los versos no importa, lo que importa es el hecho



de que esos versos nos hieren. Yo querría recordar, bueno, aquellos famosos versos del poeta boliviano Jaimes Freyre: «Peregrina paloma imaginaria, / que enardeces los últimos amores; / alma de luz, de música y de flores, / peregrina paloma imaginaria», que no quieren decir nada, que yo sepa, pero no importa. Existen por cuenta propia, y la alondra también existe por cuenta propia. Y la poesía no necesita justificación. Es como un soborno la justificación. Los versos tienen que herirnos. Yo recuerdo ahora una frase de mi maestro, Rafael Cansinos Asséns. El se dirige a una mujer y le dice que va a quererla, entonces le dice: «Yo seré como un tigre de ternura». Y el tigre viene a significar, claro, el tigre siempre es símbolo de crueldad, y aquí significa lo contrario, la ternura. Y hay otra metáfora que yo querría recordar, que es de Blake. Siempre se ha comparado el cabello rubio con el oro, es un lugar común de la poesía, de todas las poesías. Pero cuando Blake nos muestra una diosa, una diosa que tiende redes de acero y trampas, creo que de diamante, y caza, para el hombre que quiere, «girls of mild silver and of furious gold», muchachas de suave plata y de furioso oro, ahí, me parece que ahí se renueva la imagen. Uno ve el pelo de la mujer: muchachas de suave plata y de furioso oro. Claro, que podría decirse que «furioso oro» fue sugerido por «suave plata», pero no importa. Creo que un poeta que no fuera Blake no habría llegado a «furioso oro», habría dicho «ardiente oro», «luciente oro» o algún lugar común,

pero «furioso oro» queda perfecto en esa frase.

— Un escritor árabe dice: «Hemos bebido un vino al recordar al amante, pero estuvimos borrachos antes de que estrujen las uvas».

— Y es un lindo verso, claro, porque parece que la embriaguez es anterior al vino, ¿no? La embriaguez es anterior al vino, sí. Yo querría recordar dos metáforas muy curiosas, una de Byron y otra de Dante. La de Byron es: «She wolks in beauty like the night». Podría ser algo como «avanza hermosamente como la noche». Se refiere a una alta mujer morena, pero para entender esta metáfora, para sentirla, hay que imaginarse la noche como una alta mujer morena también, lo cual es curioso, ¿no? Y la otra de Dante, está describiendo creo que la aurora en el Purgatorio, entonces dice: «Dolce color d'oriental zaffiro». Es decir, que para evocar el color del Oriente él recuerda una perla que se llama zafiro oriental. Es decir, es una metáfora bastante intrincada, y sin embargo uno la oye y la acepta inmediatamente. Creo que lo importante es el hecho de que nuestra imaginación acepte una metáfora, que no parezca rebuscada. Por ejemplo, cuando Góngora dice: «¡Oh, gran río, gran rey de Andalucía!», uno no piensa que es una metáfora, uno no piensa que se compara un río a un rey, no, uno lo acepta inmediatamente. Y la eficacia está en eso. Quizá convenga que las metáforas sean un poco secretas, que no sean escandalosas. Creo que el error de Lugones en el *Lunario* fue el de abundar en

metáforas asombrosas, lo cual no conviene, porque el asombro dura un instante.

— Aquella metáfora de Macedonio Fernández: «Ojos que abriéndose muestran la cañada y que cerrándose dejan caer las noches».

— Bueno, es tan lindo que merecería ser eterno, ¿eh? Merecería ser oriental también, ¿eh? Sí, es muy lindo, es muy lindo... Yo no sabía que fuera de Macedonio, pero me es grato recordar a Macedonio, otro de mis maestros.

— Por eso, por eso se lo pregunto...

— Bueno, pero muchísimas gracias entonces, ¿eh? Le agradezco en nombre de Macedonio y de la tertulia «La Perla», en la esquina de Rivadavia y Jujuy. Muchas gracias, sí.

— Profesor, por favor, ¿sería metáfora el hecho de decir que el instrumento de trabajo del escritor es el instrumento de trabajo de toda humillación en la liturgia?

— Bueno, sí, pero yo reconozco esa metáfora, yo soy culpable de ella, ¿eh? Pero no es una metáfora. Yo creo que es exacto. Todo lo que se le da a un hombre, a un poeta, bueno, viene a ser una arcilla, un instrumento de trabajo. En todo caso uno debe pensar que los hechos suceden para que uno los trasmute, uno los convierta en belleza, o haga lo posible. Sí, claro, eso yo lo atribuí, creo, a un poeta árabe, ¿no? Sí, pero lo inventé yo, sí, lo inventé yo, si es que alguien puede inventar algo, ¿no?... Sí.

— Borges, querría que usted hiciera referencia, o nos hablase, sobre alguna frase relacionada con la soledad. Sartre dijo que

el poeta es el hombre que elige el fracaso. Yo quisiera saber si usted puede relacionarlo con la soledad, y que nos hablara de la metáfora de la soledad.

— Yo no sé si es de verdad una metáfora, yo creo que esa idea de que el fracaso es el fin es una idea justa. Stevenson dijo: «No sé para qué está destinado el hombre, ciertamente no para el éxito». Y Almafuerte también tiene esa idea, la idea de que..., bueno, de que esencialmente fracasamos. Yo recuerdo, claro, pero es un impudor citarlo, un poema mío brevísimo, de dos líneas, titulado «Un poeta menor». Y las dos líneas son: «La meta es el olvido. / Yo he llegado antes». Pienso lo mismo, sí.

— Borges, ¿qué opinión le merecen las metáforas surrealistas y en particular la de Paul Eluard cuando dice: «El mundo es azul, la tierra es azul como una navaja»?

— Caramba, yo soy indigno también de esa metáfora, ¿eh? No, es que no me siento herido por ella, no me siento tocado por ella. Me parece que está hecha para la sorpresa, para el asombro, que no procede de una emoción.

— Entre las varias lenguas que usted conoce, ¿cuál es la que más se presta para la metáfora?

— Yo no sé si hay una lengua que se preste más que otras. Yo querría recordar..., me he olvidado demasiado..., querría recordar una hermosa frase de Séneca, puedo decirlo en latín, se refiere al incendio de la ciudad de Lyon, Lugdunum, y él quiere, desde luego, desarrollar sus moralidades, lo percedero del hombre, lo vano de

las obras humanas, ya que la noche... Se ve que la ciudad fue incendiada y... bueno, y a la mañana siguiente no quedaba nada. Entonces él dice... a ver, a ver si en castellano y luego en latín: «Hubo una sola noche entre la máxima ciudad, entre la mayor ciudad y una espera, la ceniza, la nada, el desierto»... No, «hubo una sola noche entre la mayor ciudad y ninguna», «una nox interfuit inter urbem maximam et nullam». Y la palabra... Bueno, destruye todo lo anterior la palabra *nullam, ninguna*. Ahora, no sé si es una metáfora, yo diría que es más bien un modo exacto de decir las cosas, ¿no?

— Me gustaría conocer su opinión sobre las greguerías de Ramón y saber también si usted considera al menos alguna parte de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna como metáforas.

— Sí, sí. Yo creo que sí, evidentemente son metáforas. Ahora, no sé si conviene pensar de un modo tan atómico como el que usaba Gómez de la Serna. No sé si conviene, bueno, parecerse tanto a... no sé, a una burbuja. Pero, desde luego, era un hombre genial. En todo caso... en todo caso son posible o verdadera poesía, en muchos casos. No en todos, naturalmente, porque nadie es poeta continuamente, pero con haber llegado a serlo ya es mucho, y desde luego Gómez de la Serna era ante todo un poeta.

— ¿Usted creería que la música puede ser considerada como una metáfora, una metáfora real...?

— Ah, bueno, la música... yo diría lo de

Pater, que todas las artes aspiran a la condición de la música, ya que en la música la forma es el fondo y el fondo es la forma, ya que no podemos referir una melodía. Yo creo, no sé, yo soy muy ignorante, pero creo eso. En cambio en lo escrito sí, uno puede contar el argumento de una novela, pero no creo que uno pueda contar una melodía, la melodía es simplemente... o una música, creo que es simplemente lo que es. Pero posiblemente quienes entiendan de música puedan definirla también, yo no, yo siento la música, pero no la he estudiado, no sé nada.

— Cuando dijo usted que la gloria acaba por ajar la rosa que venera, ¿qué quería decir usted?

— Yo quería decir simplemente que no conviene conocer demasiado la biografía de los poetas, que es mejor que no se sepa nada de su vida, que quede simplemente su obra. Yo, sin duda... bueno, había leído muchas biografías y pensé que acababan por ajar la rosa que veneraban. Yo creo simplemente eso: la idea de que si uno... bueno, que si uno conoce mucho las circunstancias de un poema, uno puede pensar que uno sería capaz de escribirlo, y uno puede hasta pensar mal del autor también. Qué mejor que la poesía sea anónima, y a la larga es anónima... A la larga, bueno... *Las mil y una noches* y el *Romanero* son anónimos y son admirables, desde luego.

— Otra cosa: ¿me podría explicar el poema del desierto? ¿Qué quiere decir al final con eso de que ningún hombre en la tierra



tiene el valor de ser el otro hombre que prefirió no ver por última vez a la mujer que había amado?

— Bueno, yo no recuerdo bien aquello. Sin duda... o, como decía Browning, cuando yo escribí eso Dios y yo lo entendíamos, ahora sólo Dios. A mí me sucede eso: Dios lo entiende y yo no, sí.

— Señor Borges, ¿qué piensa usted de esta metáfora que dice así: «Si la vida es sueño, por qué no puedo dormir»?

— Claro, que se juega con los dos sentidos de *sueño*, desde luego. Porque, claro, el castellano se presta a ese equívoco, claro, porque si la vida es sueño quiere decir si la vida es ensueño, y sueño es dormir también. Pero es un juego de palabras realmente. Pero es gracioso, es un buen juego de palabras.

— Yo quisiera que hablara un poco sobre la idea del laberinto...

— Sí, sí, pero antes yo querría recordar una frase que yo no sé de quien es, una frase que cita sir Thomas Browne y la cita en latín, de modo que tiene que datar, bueno, por lo menos del siglo XVII, y es así: «Lux umbra Dei», la luz es la sombra de Dios. Quiere decir que es tan brillante Dios que la luz no es más que su sombra. Bueno, la idea del laberinto corresponde al hecho de que yo me siento fácilmente perdido. Es decir, que el laberinto es el símbolo más evidente de estar perdido, sobre todo esa idea rara de construir un edificio para que se pierda la gente, que es la idea de los arquitectos de laberintos. Yo creo simplemente eso, que yo no he elegido el la-

berinto, el laberinto me ha elegido a mí, porque yo me siento continuamente perdido. No esta tarde, desde luego...

— A veces en sus cuentos habla usted de personajes raros u orientales. ¿Estos son inventados por usted o se refiere a hechos que han ocurrido en el lejano oriente?

— No, yo creo que cuando yo imagino una fábula un poco vaga la sitúo instintivamente en el lejano oriente. Es simplemente un modo de alejarla de la vigilancia del lector o la censura de los críticos, ¿no? Yo siempre sitúo todo lo que yo escribo en el pasado. Puede ser un pasado bastante cercano, por ejemplo, los arrabales de Buenos Aires hacia el mil ochocientos noventa y tantos, o puede ser el oriente, que es algo desde luego siempre lejano, y que no sabemos si corresponde a quienes viven en el oriente, a los hindúes, a los japoneses o a los persas.

— Señor Borges, ¿actualmente hay alguna palabra particular que le sea muy afectiva?

— Yo no sé, yo no estoy seguro de haber entendido. ¿Usted piensa que hay una palabra especial?

— Yo pienso que en cada momento, en la vida de un escritor, hay un número de ideas pero también de palabras que le son afectivas. Y actualmente, yo le pregunto, ¿cuáles serían esas palabras para usted?

— Caramba, yo creo que serían *espejo*, *laberinto*, *tigre*... No puedo ofrecer ninguna novedad. Sigo con esos temas. Ya que dije *tigre*, recuerdo aquello de Blake: «Tyger! Tyger! burning bright...», que tiene más

fuerza que si dijera «el tigre brilla como una hoguera». No: «El tigre ardiendo, resplandeciendo», sí. Eso es muy lindo. Y además ha escrito *tyger* con *y*, con lo que lo hace más raro todavía, ¿no? Parece un tigre chino ya, ¿no? «Tyger! Tyger!...», con *y*, sí.

— En una ocasión ha dicho usted que en el universo los sentidos se llaman biblioteca.

— Bueno, ese es un cuento que yo escribí cuando yo trataba de ser Kafka. Después me di cuenta de que Kafka ya había existido, que yo era superfluo, que era inferior. Es el cuento «La biblioteca de Babel», ¿no?, imaginar el mundo como una biblioteca infinita. Yo estaba empleado en una biblioteca de Almagro Sur, en Buenos Aires, y sentía el peso de esa biblioteca. Entonces, para librarme de eso, inventé que todo el mundo fuera esa biblioteca y se multiplicara infinitamente, sí. Yo estoy un poco arrepentido de ese cuento, ¿eh? Pero, en fin, lo he escrito.

— Hay otro cuento suyo, «La casa de Asterión», en el que por boca de Asterión hace usted una especie de declaración. Me gustaría que me dijera cómo compagina usted estas dos ideas...

— Bueno, ese cuento, voy a explicarle... Yo dirigía una revista llamada *Los Anales de Buenos Aires*, y habían quedado tres páginas en blanco. Entonces yo encargué una ilustración a un dibujante y escribí ese cuento, en una tarde, para justificar... ¿Cómo?

— Dice Asterión concretamente que «nada es transmisible de un hombre a otro hombre por el arte de la escritura».

— Bueno, yo comparto, yo comparto la idea, yo comparto esa opinión de Asterión. Yo creo... no, yo he dicho eso de otro modo. Yo he dicho contrariamente a Croce, desde luego otro de mis maestros... Croce pensaba que el arte es expresión. Creo que Unamuno, en el prólogo de la versión española de la *Estética*, también está de acuerdo. Yo no sé si nos está permitido expresar. Yo diría que sólo podemos aludir a las cosas, que expresarlas no. Pero aludirlas, aludir a ellas sí, y quizá eso tenga más fuerza que la expresión. El aludir a algo, el mencionarlo, el usar una palabra, bueno, cuyo concepto, cuyo sentimiento ha sido compartido por el lector, creo que es lo único que podemos hacer. Y por eso está bien que escribamos fábulas, cuentos de hadas, obras fantásticas, porque ahí aludimos a las cosas.

— Una última pregunta. A mí me gustaría, ya casi como una petición, que nos hablara un poco de los tigres, por qué los tigres desde siempre, por qué esa afición a los tigres, que, además, nos ha contagiado a muchos.

— Bueno, porque en el tigre parece que se hermanan ideas opuestas, la idea de la ferocidad, quizá falsa, y luego la belleza, la elegancia del tigre. Creo que Chesterton dice que el tigre es un símbolo de terrible elegancia. Creo que eso es exacto. Ahora, cuando yo era chico, yo me demoraba ante una jaula del Jardín Zoológico mirando al tigre. Y ahora, cuando perdí la vista, el último color que me quedó fue el amarillo, el color del tigre también. De modo que

a lo largo de mi vida... Bueno, y después Kipling, y después... Bueno, tantos poetas que han hablado del tigre... Y aquella frase de Cansinos que yo he citado: «Yo seré como un tigre de ternura»... Tiene una fuerza el tigre que no tiene, yo creo, para la imaginación, que no tiene ningún otro animal. Si uno dice *leopardo*, por ejemplo, es menos. Bueno, *jaguar* muchísimo menos. Pero el tigre... Y quizá la palabra *tigre*, que es hermosa también. Y en todos los idiomas que yo conozco es igual... No, en japonés no, me parece que *tora* es el nombre del tigre. Yo creo que uno piensa que el tigre es inocente también, es decir, que si el tigre es cruel es que no lo sabe. Yo creo que esa idea de algo terrible y al mismo tiempo inocente... Uno piensa en la inocencia del tigre cuando desgarrar a una presa, él no puede obrar de otro modo... Y uno hasta siente hasta piedad por él. Y luego, la belleza del tigre es indudable, ¿no?

## ANTOLOGIA

*Poema de los dones* (del volumen *El hacedor*, publicado en 1960).

Nadie rebaje a lágrima o reproche  
Esta declaración de la maestría  
De Dios, que con magnífica ironía  
Me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños  
A unos ojos sin luz, que sólo pueden  
Leer en las bibliotecas de los sueños  
Los insensatos párrafos que ceden

Las albas a su afán. En vano el día  
Les prodiga sus libros infinitos,  
Arduos como los arduos manuscritos  
Que perecieron en Alejandría.

De hambre y de sed (narra una historia  
[griega])  
Muere un rey entre fuentes y jardines;  
Yo fatigo sin rumbo los confines  
De esa alta y honda biblioteca ciega.

Enciclopedias, atlas, el Oriente  
Y el Occidente, siglos, dinastías,  
Símbolos, cosmos y cosmogonías  
Brindan los muros, pero inútilmente.

Lento en mi sombra, la penumbra hueca  
Exploro con el báculo indeciso,  
Yo, que me figuraba el Paraíso  
Bajo la especie de una biblioteca.

Algo, que ciertamente no se nombra  
Con la palabra *azar*, rige estas cosas;  
Otro ya recibió en otras borrosas  
Tardes los muchos libros y la sombra.

Al errar por las lentas galerías  
Suelo sentir con vago horror sagrado  
Que soy el otro, el muerto, que habrá dado  
Los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema  
De un yo plural y de una sola sombra?  
¿Qué importa la palabra que me nombra  
Si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido  
Mundo que se deforma y que se apaga



En una pálida ceniza vaga  
Que se parece al sueño y al olvido.

*Poema conjetural* (escrito en 1943, e incorporado a *El otro, el mismo*).

El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:

Zumban las balas en la tarde última.  
Hay viento y hay cenizas en el viento,  
se dispersan el día y la batalla  
deforme, y la victoria es de los otros.  
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.  
Yo, que estudié las leyes y los cánones,  
yo, Francisco Narciso de Laprida,  
cuya voz declaró la independencia  
de estas crueles provincias, derrotado,  
de sangre y de sudor manchado el rostro,  
sin esperanza ni temor, perdido,  
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.  
Como aquel capitán del Purgatorio  
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,  
fue cegado y tumbado por la muerte  
donde un oscuro río pierde el nombre,  
así habré de caer. Hoy es el término.  
La noche lateral de los pantanos  
me acecha y me demora. Oigo los cascos  
de mi caliente muerte que me busca  
con jinetes, con belfos y con lanzas.  
Yo que anhelé ser otro, ser un hombre  
de sentencias, de libros, de dictámenes,  
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;  
pero me endiosa el pecho inexplicable

un júbilo secreto. Al fin me encuentro  
con mi destino sudamericano.  
A esta ruinosa tarde me llevaba  
el laberinto múltiple de pasos  
que mis días tejieron desde un día  
de la niñez. Al fin he descubierto  
la recóndita clave de mis años,  
la suerte de Francisco de Laprida,  
la letra que faltaba, la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio.  
En el espejo de esta noche alcanzo  
mi insospechado rostro eterno. El círculo  
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas  
que me buscan. Las befas de mi muerte,  
los jinetes, las crines, los caballos,  
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,  
ya el duro hierro que me raja el pecho,  
el íntimo cuchilló en la garganta.

*A España* (del poemario *El otro, el mismo*,  
1964).

Más allá de los símbolos,  
más allá de la pompa y la ceniza de los  
[aniversarios,  
más allá de la aberración del gramático  
que ve en la historia del hidalgo  
que soñaba ser don Quijote y al fin lo fue,  
no una amistad y una alegría  
sino un herbario de arcaísmos y un refra-  
[nero,  
estás, España silenciosa, en nosotros.  
España del bisonte, que morirá  
por el hierro o el rifle,





imposible que la tierra fuera otra cosa que jardines, aguas, arquitecturas y formas de esplendor. Cada cien pasos una torre corría el aire; para los ojos el color era idéntico, pero la primera de todas era amarilla y la última escarlata, tan delicadas eran las gradaciones y tan larga la serie.

Al pie de la penúltima torre fue que el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre y que, según repiten los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto se ha perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros, de una sola palabra. Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado. Todos callaron, pero el Emperador exclamó: *¡Me has arrebatado el palacio!* y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta.

Otros refieren de otro modo la historia. En el mundo no puede haber dos cosas iguales; bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba. Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido

porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo.

*Límites (de El otro, el mismo).*

De estas calles que ahondan el poniente,  
Una habrá (no sé cuál) que he recorrido  
Ya por última vez, indiferente  
Y sin adivinarlo, sometido

A Quien prefija omnipotentes normas  
Y una secreta y rígida medida  
A las sombras, los sueños y las formas  
Que destejen y tejen esta vida.

Si para todo hay término y hay tasa  
Y última vez y nunca más y olvido  
¿Quién nos dirá de quién, en esta casa,  
Sin saberlo, nos hemos despedido?

Tras el cristal ya gris la noche cesa  
Y del alto de libros que una trunca  
Sombra dilata por la vaga mesa,  
Alguno habrá que no leeremos nunca.

Hay en el Sur más de un portón gastado  
Con sus jarrones de mampostería  
Y tunas, que a mi paso está vedado  
Como si fuera una litografía.

Para siempre cerraste alguna puerta  
Y hay un espejo que te aguarda en vano;  
La encrucijada te parece abierta  
Y la vigila, cuadrifronte, Jano.

Hay, entre todas tus memorias, una  
Que se ha perdido irreparablemente;  
No te verán bajar a aquella fuente  
Ni el blanco sol ni la amarilla luna.

No volverá tu voz a lo que el persa  
Dijo en su lengua de aves y de rosas,  
Cuando al ocaso, ante la luz dispersa,  
Quieres decir inolvidables cosas.

¿Y el incesante Ródano y el lago,  
Todo ese ayer sobre el cual hoy me inclino?  
Tan perdido estará como Cartago  
Que con fuego y con sal borró el latino.

Creo en el alba oír un atareado  
Rumor de multitudes que se alejan;  
Son lo que me ha querido y olvidado;  
Espacio y tiempo y Borges ya me dejan.

*Borges y yo (de El hacedor).*

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimolo-

gías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.



# MARIO VARGAS LLOSA

## INTRODUCCION

Por Juana Martínez.



Destacándose de un grupo de narradores, denominado «la generación del 50», Vargas Llosa ha llegado a erigirse como el más importante escritor peruano de nuestros días. Novelista prioritariamente, pero también dramaturgo, ensayista y periodista es, además, profesor universitario, teorizador de la literatura y uno de los críticos más notables de la actualidad. Así, por ejemplo, sobre el proceso de creación literaria, ha elaborado una extensa teoría, basada especialmente en la observación de su propia experiencia creadora, según la cual el autor cifra el acto creador en un proceso derivado de dos dimensiones: una dimensión irracional, que suministra los temas, y otra dimensión racional que proporciona la técnica y el estilo. En la primera, entran en juego los traumas, obsesiones, impulsos y todos los elementos inconscientes que condicionan una vida. A estos elementos los califica Vargas Llosa de «demonios». El uso de este término ha dado lugar a varias polémicas sobre la naturaleza de su origen y su significado. Para unos, está entroncado con el idealismo alemán del siglo XIX, lo que reservaría al escritor el apelativo de tradicionalista. Para otros, sin embargo, guarda estrecha relación con las teorías freudianas y lo emparentan con las tendencias más avanzadas del psicoanálisis. Este bagaje irracional, estos «demonios» que pueden ser de índole personal, histórica, o cultural proveen al escritor los temas de sus creaciones, por lo tanto, éste no los elige sino que le vienen impuestos. Según Vargas Llosa «un escritor no es “responsable” de sus temas en el sentido en que un hombre no es “responsable” de sus sueños



y pesadillas, porque no los elige libre y racionalmente, en tanto que su responsabilidad en los dominios concretos de la escritura es total, porque allí sí puede elegir, seleccionar, buscar y rechazar con una libertad y una racionalidad de que no goza en la elección de sus experiencias vitales» (1).

Estas palabras conducen directamente a la segunda dimensión del proceso creador, la etapa consciente de formalización de las ideas, de la escritura, en la que el escritor sí dispone libremente de los elementos con la técnica apropiada, según sus criterios, para la creación de la obra. Para Vargas Llosa todos los procedimientos narrativos pueden distribuirse en tres grandes grupos. Al primero lo denomina «vasos comunicantes». Esta técnica consiste en «asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos». El segundo es la llamada técnica de las «cajas chinas»: «Se trata de introducir entre el lector y la materia narrativa intermediarios que vayan produciendo transformaciones en esta materia». El tercer grupo es lo que designa con el nombre de «la muda o el salto cualitativo»: «Consiste en una acumulación in crescendo de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza» (2). En esta dimensión, por lo tanto, radica verdaderamente la especificidad de la literatura.

Vargas Llosa, que se ha confesado adscrito al realismo («aquella secta, escuela o tradición —explica— cuyas novelas relatan sucesos que los lectores pueden reconocer como posibles a través de su propia experiencia de la realidad») (3), ha expresado en varias ocasiones su concepto sobre la literatura poniendo de relieve su carácter marcadamente comprometido, insumiso y contestatario: «La literatura es fuego (...) ella significa inconformismo y rebelión (...) la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. (...) El escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento. Nadie que éste satisfecho es capaz de escribir, nadie que esté de acuerdo, reconciliado con la realidad, cometería el ambicioso desatino de inventar realida-

---

(1) Mario Vargas Llosa: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México, Siglo XXI, Col. Mínima. 1970, p. 83.

(2) Mario Vargas Llosa: *La novela*. Buenos Aires, América Nueva, 1974, pp. 41, 45 y 47.

(3) Mario Vargas Llosa: «El arte de mentir». Madrid, *El País*, 25 de julio de 1984.

des verbales. (...) La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a dobligar su naturaleza airada, discola, fracasarán. La literatura puede morir pero no será nunca conformista» (4). Lo que se hace necesario aclarar respecto a esta declaración sobre la naturaleza subversiva de la literatura es que no va dirigida hacia una ideología determinada sino que afecta indistintamente a todos los escritores, cualquiera que sea su pensamiento político.

Los ensayos de Vargas Llosa sobre García Márquez, Flaubert y Martorell, destacándose entre otros, han acercado al lector a su teoría de la novela. El escritor la considera un género desinteresado cuyo objetivo es la «representación verbal de la realidad», ya que esa es la mejor forma de hacer tomar conciencia al hombre de sus propios límites. Suscita la idea de la novela como un «deicidio», es decir, como abolición de una realidad para la creación de otra, idea que ha sido expuesta en varias ocasiones, pero más ampliamente desarrollada en su tesis doctoral, publicada bajo el título de *García Márquez: historia de un deicidio*.

En la medida en que el deicidio consiste en la muerte de un dios o de una realidad, el deicida, es decir, el ejecutor, que actúa llevado por su inconformismo y rebeldía, será el novelista: un dios de nuevo cuño igualmente todopoderoso y omnisciente. El novelista es, según Vargas Llosa, un disidente que «crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad» (5).

La suplantación que realiza la novela debe aspirar a la representación total de la realidad. El novelista no debe conformarse con reproducciones parciales sino que debe abarcar la realidad en sus niveles mítico, histórico, religioso y social. Tal afán totalizante procede de las novelas de caballerías y especialmente de la lectura detenida de *Tirant lo Blanc*. Considera el escritor

---

(4) Mario Vargas Llosa: «La literatura es fuego». En *Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Nueva York, Las Américas-Madrid, Anaya, 1971, p. 19.

(5) Mario Vargas Llosa: *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona, Barral, 1971, p. 85.

que Martorell fue el primer novelista que intentó crear una realidad total y juzga que su novela es un paradigma del realismo totalizador. Pero esa realidad total que le preocupa es la exterior, las reacciones colectivas, los ambientes, el sistema social. El mundo de la interioridad psicológica no capta el interés del autor.

Si estos son los principios básicos de la teoría literaria vargasllosiana, a partir de su experiencia como narrador, es de esperar que ellos aparezcan en sus obras de una u otra manera. Sus «demonios» deberán ir brotando paulatinamente y a medida que nos introduzcamos en ellas.

En *Los jefes* tiene su origen la narrativa de Vargas Llosa. Este primer libro, publicado en 1959, cuando apenas tenía 22 años, es un conjunto de seis cuentos en los que aparece el germen de los temas y las técnicas que habrán de desarrollarse posteriormente. Estos cuentos se pueblan de situaciones que generan violencia, derivadas de frustraciones, de indecisiones y de insatisfacciones que denuncian, en última instancia, la rebeldía propia de la juventud, pero donde también tiene cabida la amistad, la ternura, la lealtad y la solidaridad. Los personajes son, en su mayoría, grupos de adolescentes organizados en bandas que muestran al lector las leyes que rigen su conducta juvenil. A través de cada uno de los relatos se va penetrando en el mundo de la adolescencia, fundamentalmente el situado en un medio urbano, en el que los principios del machismo y las normas de la violencia se imponen.

Vargas Llosa demuestra un buen manejo de la técnica cuentística pero donde verdaderamente exhibe sus dotes como narrador es en las novelas. La primera de ellas, *La ciudad y los perros*, apareció publicada en 1963, después de haber recibido el año anterior el premio Biblioteca Breve otorgado por la editorial española Seix Barral. En el colegio limeño Leoncio Prado, que imparte una educación militarizada y donde el propio Vargas Llosa estudió durante dos años, un grupo de estudiantes se reúne formando una banda o secta, llamada el Círculo, que impone sus reglas de violencia y terror en el colegio. La historia de la novela comienza cuando este grupo decide robar el cuestionario de un examen, para lo cual realiza un sorteo que designará al ejecutor de tal hazaña. Cuando se descubre el delito se suceden las acusaciones y sospechas: el autor del robo es denunciado y expulsado del colegio. Todo se complica cuando muere de un balazo en unas maniobras



militares el estudiante que había denunciado al ladrón. Nunca llega a averiguarse quien fue el autor del disparo porque se impiden las investigaciones del caso, imponiéndose el silencio. La novela termina cuando los colegiales regresan a sus casas y continúan sus vidas normalmente, integrados de nuevo a la ciudad. En este colegio, de régimen interno, los estudiantes viven bajo las reglas de un código de honor al que se someten como un rito de iniciación a la hombría. La violencia y la conducta machista vuelven a imponer sus normas como una obsesión que persigue al autor o como una imposición de la realidad. «Yo creo que en un país como el mío —explica el novelista— la violencia está en la base de todas las relaciones humanas. Se halla omnipresente en todos los instantes de la vida de un individuo. El individuo se afirma, se consolida socialmente venciendo resistencias de toda índole. La personalidad se forma imponiéndose a los otros. Hay una especie de jungla de la que no hay escapatoria posible» (6).

Lo primero que llama la atención en la lectura de esta novela es la diversidad de puntos de vista y núcleos narrativos. Los acontecimientos se narran desde la más exterior y objetiva perspectiva a la más subjetiva e interior, incluyendo la conciencia de los personajes. A través de varias voces, que se mezclan y entrecruzan, el lector escucha la narración de los hechos desde la omnisciencia de la tercera persona al recorte interior del monólogo. Todos estos enfoques, relacionados entre sí como «vasos comunicantes» y que se complementan y contrarrestan, permiten ofrecer una variedad de contrastes y alternancias que, aunque dificultan la lectura, le otorgan una mayor intensidad narrativa. La estructura de la obra, acorde con esta diversidad de focos y voces, responde a ella presentándose bajo la particularidad de una enorme fragmentación que le da cabida y facilita, al mismo tiempo, la disposición de los elementos organizativos del texto, que constantemente se aglutinan en torno a dos polos. Esta dualidad, ya explícita en el título, recorre la obra poniendo de relieve las tensiones de ese mundo representado, por medio de contrastes, paralelismos, antítesis, analogías, etc. Tal organización dualista parte de los polos principales que se agrupan en torno a dos núcleos espaciales, que, a su vez, encarnan el mundo militar y el civil:

---

(6) Luis Harrs: *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 432.

el colegio y la ciudad, ambos son dos universos de funcionamiento similar, fuertemente ordenado y jerarquizado, en donde impera la ley del más fuerte. Las acciones se generan en el ámbito del colegio pero éstas repiten lo que ocurre fuera de él. El macrocosmos de la ciudad se reproduce a pequeña escala en el microcosmos del colegio, de manera que en ambos se observa el mismo sistema de oposiciones de la estructura social peruana.

El reducido mundo de *La ciudad y los perros* se amplía en *La casa verde*, publicada en 1965. De ella dice el autor: «Es la historia de un burdel que había en Piura, que recuerdo mucho de cuándo yo estaba en quinto año de primaria. Era una casa verde —una cabaña— en medio del arenal, en las afueras de la ciudad, en pleno desierto, al otro lado del río. Para nosotros los niños esto tenía un carácter fascinante. (...) Cuando volví a Piura en quinto año de media, o sea seis años después, existía todavía. Yo era un muchachito que iba a burdeles en esa época. Entonces ya fui allí. Y era muy extraño el ambiente, porque era un burdel muy especial, un burdel de ciudad subdesarrollada. Era simplemente una sola habitación muy grande donde estaban las mujeres, y había una orquesta de tres personajes. (...) Como son personajes un poco míticos para mí, los he conservado en la novela con sus nombres. Entonces, entraban allí los clientes y salían a hacer el amor a la arena, bajo las estrellas. Es una cosa que no he podido olvidar nunca» (7). La trama de la novela está sustentada sobre cinco núcleos narrativos que proceden de cinco experiencias del autor, en los que se agrupan personajes pertenecientes a distintas realidades. Sus historias se cruzan entre sí formando un denso tejido de acciones, que hacen avanzar a aquellas de una manera simultánea.

Considerada esta obra como una novela de aventuras, de una dinámica interna similar a las de las novelas de caballerías, sus acciones se sitían en espacios diferentes que se localizan fundamentalmente en la selva y en el desierto de la costa, al norte del Perú. El novelista selecciona espacios contrarios que, sin embargo, adquieren unidad al provenir de un mismo país y al plegarse a un mismo ámbito social. La importancia que adquiere la naturaleza en esta obra obliga a tomar como punto de referencia la novela de la

---

(7) *Ibidem*, pp. 447-448.

tierra, que enfrenta al hombre con su entorno geográfico. Ahora bien, aparte de lo que se ha avanzado en materia narrativa desde entonces, existe una diferencia fundamental que estriba en que en *La casa verde* el hombre no se ve reducido ante la magnitud de la naturaleza sino que las relaciones humanas se imponen sobre ese marco, de carácter natural —no exótico—, que evidentemente las condiciona.

La diversidad de núcleos narrativos y los juegos con el tiempo y el espacio provocan un caos aparente y una enorme fragmentación que sugiere la idea de un rompecabezas. Ello, en última instancia, habla del carácter anti-rretórico, antiacademista del autor, que utiliza estos procedimientos para intentar, partiendo de diversos caminos, llegar a una visión totalizadora de la realidad. Vargas Llosa afina su oficio de narrador creando nuevas técnicas expresivas que le permiten un más alto grado de eficacia en sus objetivos: la experimentación con diversos tipos de diálogo —su forma predilecta de acercamiento al personaje—, la multiplicidad de los puntos de vista, el apoyo de la técnica cinematográfica, las «cajas chinas», el trenzado narrativo, etc.

La casa verde, generadora del título, implica un espacio cerrado que, sin embargo, por su condición, es sólo un lugar de tránsito para la mayoría de los personajes, un lugar de experiencias pasajeras y esporádicas, pero intensas. Ahora bien, con el tiempo, llega a adquirir un significado simbólico por la gran fuerza que dimana de ella y que se ejerce hacia el exterior, convirtiéndose en punto de referencia intransferible para cada personaje, en núcleo irradiador de fantasías que trastorna a los ciudadanos de Piura y, en suma, en pieza clave que permite al autor «la descripción de un aspecto de la realidad peruana pero a niveles diferentes. A un nivel objetivo, a un nivel subjetivo, a un nivel mítico incluso (...). También a un nivel puramente instintivo» (8).

*Los cachorros* (1966) es un relato o novela corta en la que vuelve sobre la línea, inaugurada en *Los jefes* y continuada en *La ciudad y los perros*, que diseña el mundo de la adolescencia. El lector vuelve a encontrar un

---

(8) Emir Rodríguez Monegal: «Madurez de Vargas Llosa». En: *Homenaje...*, (ed. cit.), p. 56.



grupo de estudiantes regido por unas normas de conducta impuestas por el machismo y la violencia. Esta vez, sin embargo, amplía su perspectiva proyectándose fuera del ámbito del colegio y más allá de la edad juvenil. La anécdota que abre y desencadena la historia se centra en un personaje del grupo adolescente, Cuéllar —uno de los alumnos más aventajados tanto en el estudio como en el deporte—, que, al término de un partido de fútbol, es mordido por el perro guardián del colegio. La mordedura es tan desafortunada que produce la emasculación de Cuéllar y marca una serie de cambios sustanciales en su vida que son los que la trama de la novela tratará de desarrollar.

Esta obra tiene la particularidad de ser un texto experimental en donde Vargas Llosa vierte y amplía algunos de los procedimientos ensayados en *La casa verde*. Desde las primeras líneas el lector advierte la preocupación técnica del autor cuando percibe, por ejemplo, las innovaciones relativas a la instancia narrativa. Los saltos de perspectiva que van del «ellos» al «nosotros», alternando de una manera casi imperceptible, muestran una persona narradora plural, a modo de coro, que cuenta sus vivencias colectivas y que implica, además, al lector con ese «nosotros». Por otro lado, el doble punto de vista, interior y exterior a la vez, crea el efecto cinematográfico de un acercamiento y distanciamiento de la materia narrada, en la que se van entrecruzando las acciones colectivas y las individuales, y permiten pasar alternativamente de una realidad objetiva a otra subjetiva enriqueciendo la perspectiva mediante la cual el lector se acerca al proceso de transformación de los personajes. Esa voz narradora colectiva, procedente de los adolescentes, invade el relato de un tono juvenil, desenfadado y espontáneo, que se obtiene por medio de un predominio del lenguaje oral y por un elaborado y complejo procedimiento técnico y estilístico que se va ajustando a los cambios necesarios a medida que los personajes-narradores van experimentando una progresión hacia la madurez.

En este proceso hacia la mayoría de edad, es donde el accidente de Cuéllar cobra todo su dramatismo: mientras los demás compañeros van modificando sus códigos de conducta machista, de acuerdo a la edad y a la sociedad pequeño-burguesa a la que pertenecen, Cuéllar, sin embargo, trata de reforzar artificialmente el machismo de la época infantil en la que estaba en

el momento del accidente. Mientras los otros van superando etapas, él exagera la conducta de los ocho años, concentrando sus esfuerzos en demostrar su virilidad. En la desgracia, el reto machista se impone a todo, cobra fuerza; por eso, Cuéllar abandona los estudios y se aferra al deporte tratando de exhibir su máxima integración en la conducta machista. Con el tiempo, se va produciendo un desajuste de su comportamiento con respecto a su edad, manifestándose sus actos en hipérboles y desenfrenos que lo llevan a la muerte. De esta forma, la castración física que implica la imposibilidad de participar, en igualdad de condiciones que los otros, en la realidad circundante dominada por las reglas machistas, produce una reacción que desemboca en la castración mental: Cuéllar abandona la labor intelectual y se convierte en un ser marginado de la sociedad e impulsado sólo por el ansia de aparentar lo que no es.

En definitiva, la castración de Cuéllar se convierte en la encarnación de otras castraciones sociales, exteriorizadas en una ausencia de integración, como en el caso del protagonista, que marcan la realidad y afectan a todos. No deja de evidenciarse también, como producto de una educación pequeño-burguesa, en el conformismo y en la ausencia de rebeldía de una juventud, como la de los compañeros de Cuéllar que, intacta, asume cíclicamente los mismos actos de sus padres que, a su vez, son ya repetidos por sus propios hijos, y acata, complaciente y alienada, su condena a una existencia vulgar.

Si en *Los cachorros* se esboza el tema de la alienación de la sociedad pequeño-burguesa, en *Conversación en la catedral* (1969) se tratará más ampliamente. En esta novela se ensancha el punto de mira del novelista que intenta llevar a cabo su afán de una novela totalizante internándose ahora en una problemática más amplia y completa de todo el Perú. Es una obra más abarcadora que las anteriores, cuya trama arranca de un episodio fortuito producido por el encuentro inesperado de dos personas: Santiago Zavala, periodista, y el antiguo chofer de su padre, Ambrosio. Este propone entrar en el bar La Catedral, de Lima, donde conversan durante cuatro horas. En este largo diálogo que preside la totalidad de la obra, otorgándole unidad y cohesión, se insertan diversas historias creando una maraña narrativa enormemente densa y compleja que constituye la nota esencial de su estructura. El presente de la narración se instala en la conversación de La

catedral a partir de la cual se van actualizando hechos ocurridos en un tiempo pretérito más o menos inmediato, de forma que el pasado se imbrica en el presente respondiendo a interrogantes o completando sucesos. El ámbito cerrado de la novela constituido por el bar de Lima se proyecta hacia espacios abiertos distintos y más amplios que sitúan al lector en otro tiempo: el pasado, del que al autor le interesa destacar un momento histórico del Perú, que es la dictadura de Odría (1948-1956) que marcó su juventud. En cierto modo, cabría relacionar esta obra con la narrativa de la dictadura cuya producción es tradicional en la literatura hispanoamericana del siglo xx.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa, esta extensísima novela, publicada en dos volúmenes, representa un compendio de todo lo ensayado en la obra vargasllosiana hasta el momento y un derroche de recursos estilísticos y estructurales que hablan del virtuosismo alcanzado por su autor, pero que implican, al mismo tiempo, una complejidad y una dificultad de lectura mayor que en su producción anterior. El diálogo es la base organizativa de esta novela. Destacándose desde el título, la entrevista en el bar La catedral, constituye el diálogo matriz, la conversación principal de donde se generan las restantes conversaciones que se alternan o entrecruzan, creándose así, un efecto zigzagueante. El montaje de diálogos no es un procedimiento nuevo en Vargas Llosa pero en esta novela lo lleva al máximo de efectividad. José Miguel Oviedo, que considera la obra como «una especie de pirámide de diálogos que expanden sus ondas concéntricas por el tiempo y el espacio», ha puesto de relieve como a medida que avanza la novela va aumentando la complejidad de intercalación del diálogo y señala que llegan a manejarse «simultáneamente dieciocho diálogos con no menos de dieciseis distintos interlocutores» (9).

Tanto éste, como los demás procedimientos a los que recurre el novelista (la fragmentación argumental y entrecruzamiento de historias, la simultaneidad a través de los juegos con el tiempo, los distintos enfoques narrativos, etc.) muestran un magistral dominio de la técnica narrativa y no son sino una necesidad de formular literariamente los mecanismos de la intrincada realidad.

---

(9) José Miguel Oviedo: *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 252.



Por otra parte, la gran cantidad de personajes que participan, distribuidos en grupos, contribuyen a crear una imagen de las distintas colectividades sociales, étnicas y geográficas, que conforman el Perú. Militares, políticos, hombres de negocios, matones, periodistas, prostitutas son algunos de los componentes de una sociedad sin esperanza en donde impera la ley del dominio, el poder de una minoría que prevalece valiéndose de principios como el dinero, la corrupción o el vicio. La sociedad, así constituida, impone una serie de recortes a los horizontes individuales dando origen a una generación marcada por la alienación y la mediocridad, en la que cualquier brote de rebeldía es inmediatamente sofocado por la máquina del poder. Entre los jóvenes, destaca uno de los protagonistas, Santiago Zavala, que encarna las frustraciones de su sociedad. Pequeño-burgués que se rebela contra su propia clase pero fracasado y vencido, el periodista «Zavalita», representa la mediocridad como condición propia del escepticismo y la apatía a los que conduce, por un lado, su propia conciencia dubitativa y abdicadora y, por otro, la certeza de pertenecer a una sociedad imposibilitada para la libertad y la justicia. Si Vargas Llosa tendía en sus obras a dar una visión pesimista de la realidad en que se enmarcaban, en ésta, su actitud intencionadamente negativa se reafirma e intensifica aún más, siendo que su ámbito de aplicación abarca a la totalidad del Perú. Cumple así, el escritor, con su propósito de novelar la realidad total y responde al epígrafe de la obra que se formula con estas palabras de Balzac: «Para ser un verdadero novelista es necesario haber excavado en toda la vida social, ya que la novela es la historia privada de las naciones».

*Conversación en la catedral* significa la culminación de una etapa de la obra del escritor, que, a partir de su novela siguiente, inaugura una nueva vía de expresión: el humor. La historia de *Panteón y las visitadoras* (1974) vuelve a instalarse en la selva peruana y toma de nuevo como eje central la prostitución y el ejército, convertidos ya en temas recurrentes de su obra. Pero si antes utilizaba un tono grave, adusto y severo, ahora se vuelca en la vertiente satírica y ridiculiza los métodos del ejército en la parodia que se narra en esta novela: la institución castrense, radicada en la V Región Militar de la Amazonía, decide resolver el problema sexual que se plantea a la tropa en la selva, donde, al parecer, se exacerba su apetito. Se encarga la

misión al capitán Pantaleón Pantoja, hombre discreto y de grandes dotes organizativas, quien establece militarmente los servicios de un prostíbulo que termina convirtiéndose en una verdadera institución llamada SVGPFA (Servicio de Visitadoras Para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines) situada en un «centro logístico» donde se realizan las «prestaciones» a los «usuarios». En esta obra, Vargas Llosa disminuye su ámbito novelesco, en un abandono de su afán totalizador, y se repliega a una zona de la realidad en la que, no por reducida, dejan de subsistir los individuos fracasados y alienados de sus otras novelas. Frank Dausted que realiza un sugestivo análisis comparativo entre Pantaleón Pantoja y el héroe caballeresco de la novela de Martorell, acaba concluyendo, después de exponer toda una larga serie de semejanzas entre ambos, que «en su irónico retrato de “un gentil caballero tan imperfecto”, Vargas Llosa está diciéndonos que Pantaleón, a diferencia de su modelo (tirant), es incapaz de ser más mediocre» (10).

Lo verdaderamente innovador es el enfoque humorístico de la sórdida realidad y los elementos organizativos de la estructura narrativa en la que introduce, junto con los diálogos, la transcripción de partes militares, cartas personales, guiones radiofónicos, artículos periodísticos, etc., en un intento de otorgar mayor objetividad al lenguaje empleado, lo que, por contraste con su tratamiento paródico del asunto, aumenta su efectividad.

Tres años más tarde publica *La tía Julia y el escritor* (1977). El contenido de esta novela tiene su origen en una experiencia del escritor que se remonta a sus dieciocho años cuando ejercía como periodista de la Radio Panamericana en Lima. En esta época, a mediados de los años 50, conoció también a un personaje, autor de seriales radiados para otra emisora, que le impresionó profundamente. De la conjunción de las propias vivencias de Vargas Llosa con la historia de este personaje nació la novela. La trama se teje en dos planos. Uno se desarrolla en torno al autor, «Varguitas», que actúa como narrador-protagonista y cuenta, por un lado, la peripecia amorosa con su tía Julia que casi le dobla la edad y con la que acaba contrayendo matrimonio, y, por otro, ahonda en los arduos comienzos de su vocación

---

(10) Frank Dauster: «“Pantaleón” y “Tirant”: Puntos de contacto». En: *Mario Vargas Llosa*. Madrid, Taurus, 1982, p. 251.

literaria, cuando él llegó incluso a admirar al «escribidor» de radioteatros Pedro Camacho. En el segundo plano, se relatan varios melodramas supuestamente escritos por Pedro Camacho, que se van alternando sistemáticamente con la vida íntima del autor, de tal forma que los capítulos impares contienen su historia y los pares las historias inventadas. En cada uno de los planos se utiliza un lenguaje diferente de acuerdo con la materia narrada: mientras que en el primero es más objetivo y escueto, en el segundo, se vuelve a tomar el hilo del humor y la parodia que alcanza, a medida que avanzan los capítulos, un tono desmesurado y agresivo, propio de la locura que aqueja al «escribidor».

Como se desprende del título, y ya constituye un hábito en la obra vargasllosiana, la estructura —la más sencilla de su narrativa— se basa en un sistema de paralelismos y contrastes en donde intervienen, entre otros, elementos tales como literatura y subliteratura, realidad e imaginación, etc., que ponen de manifiesto la preocupación del escritor acerca de los elementos que integran la creación literaria. Se plantea, entre otros, el problema de la relación entre la realidad y la literatura en la que, aunque aparentemente intervienen dos niveles —lo real y lo imaginario— absolutamente independientes, se produce una mutua interacción. También le preocupa el difícil problema de la comprensión del proceso de la escritura, así como la transformación que sufre la realidad al ser transportada a la literatura, etc. En suma, *La tía Julia y el escribidor* es un exponente de todos los «demonios» del autor.

En 1981 publica su última novela titulada *La guerra del fin del mundo*. Recoge el asunto de un hecho histórico de motivación legendaria que hunde sus raíces en el Portugal del siglo xvi. A la muerte del rey Sebastián se le atribuyó a su figura el papel de un personaje de una leyenda popular, de carácter mesiánico, según la cual, un príncipe vendría a engrandecer al pueblo portugués. La leyenda pasó al Brasil y allí, alimentada por la creencia de la llegada del fin del mundo al término del siglo xix, adquirió una enorme vigencia a lo largo de toda la centuria, originando diversos movimientos mesiánicos, llamados allí sebastianistas, entre los que se encontraba el de Antonio Consejero en Canudos. Vargas Llosa no intenta hacer una novela histórica, reproduciendo fielmente los acontecimientos, sino



que se propone recrear situaciones que, siendo reales, parecen pertenecientes a un mundo irreal y, además, se insertan perfectamente en la actualidad, debido a la enorme vigencia que aún guardan aquellos sucesos.

Dos factores llamaron poderosísimamente la atención del autor para convertir en materia literaria aquellos eventos históricos: las características de los personajes participantes en el movimiento de Canudos, que lograron imprimir una fuerza singular, de carácter épico, a los hechos y la presencia de componentes de índole social, político y religioso que no sólo no han desaparecido actualmente sino que son la base en la que se asientan muchas de las estructuras sociales que perduran en diversos puntos de Hispanoamérica.

Esta es, por tanto, la primera novela de Vargas Llosa que no es producto de su experiencia cercana sino que tiene una procedencia de origen libresco. Para escribir esta obra se había ilustrado previamente con amplitud teniendo en cuenta no sólo los documentos históricos sino también las obras de creación literaria sobre el tema. El autor ha confesado reiteradamente que la obra que más le impresionó fue *Os sertoes* (1902) de Euclides da Cunha. El recoge en su inmensa obra todas las crónicas que escribió sobre Canudos a donde había viajado como corresponsal de un periódico de São Paulo para observar directamente los acontecimientos.

*La guerra del fin del mundo* es una gran novela que evoca las realizadas en el siglo XIX, por su enorme extensión, por la cantidad de personajes que participan, por el número de episodios que se narran y el carácter aventurístico de los mismos y por el predominio del tono narrativo a la manera tradicional. La mayor parte de la responsabilidad narrativa la asume el narrador, un narrador aparentemente más cercano al omnisciente decimonónico que al distante y objetivo del siglo XX. Capaz de inmiscuirse en los pensamientos y sentimientos de los personajes, su voz sólo se ve interrumpida, a veces, por la de aquellos, a través de breves diálogos, o por las crónicas periodísticas de ciertos personajes cuya misión es contar desde su propia perspectiva los acontecimientos. De esa forma, la diversidad de enfoques que contrastan entre sí dan un carácter polifónico al relato, que se ve enriquecido por la técnica contrapuntística que emplea el narrador al relatar en diversos momentos y desde distintos ángulos el mismo acontecimiento. Consigue, así, la objetividad suficiente para que el lector piense y opine por sí solo,

efecto que difícilmente se obtiene con un narrador omnisciente tradicional, que narra desde su único juicio y perspectiva.

La estructura de la obra está organizada sobre cuatro partes que se dividen a su vez en capítulos, regidos por unas leyes internas que no se especifican expresamente. Cada capítulo está dividido en un número fijo de secuencias (número que varía según la parte a que corresponda), de forma que las unidades narrativas quedan constantemente en suspenso hasta ser retomadas por el mismo orden en el capítulo siguiente. La estructura está basada en un sistema de gradaciones, que va de las unidades mayores a las unidades menores (partes, capítulos y secuencias), sistema establecido no de forma arbitraria sino casi matemáticamente y perfectamente ordenado. En última instancia, esta estructura remite a la organización propia de las novelas tradicionales del siglo XIX. Si la distribución de ésta no es tan equilibrada y explícita como lo era la de aquellas, sí es, por lo menos, tan ordenada y mucho más sugerente por la diversidad que presenta dentro del orden que la rige.

La primera parte está dividida en siete capítulos organizados en cuatro secuencias cada uno. Sirve de introducción y toma de contacto con el lugar, la época, los personajes y el tipo de peripecia que se va a desarrollar a lo largo de la obra. En primer lugar, el lector se acerca a Antonio Consejero considerado un enviado de Dios, al que rodea un grupo de fanáticos religiosos llamados «Yagunzos», compuesto por bandoleros, asesinos, seres deformes, marginados, etc., que le siguen fielmente, una vez arrepentidos de sus culpas y rehabilitados por él para su causa. Antonio Consejero dirige el movimiento, de carácter mesiánico, que se afina en Canudos para apartarse de los influjos malignos de la recién instalada República en Brasil, a la que consideran el Anticristo.

También destaca en esta primera parte un personaje aislado que pretende integrarse con los sebastianistas. Se trata de un anarquista llamado Galileo Gall que representa una ideología distinta, venida de Europa, y que, en su idealismo, trata de hacerla compatible con los principios del movimiento mesiánico.

Frente a los fanáticos, la policía y el ejército, se erigen en defensores del orden republicano en virtud del cual se organizan dos expediciones, frustra-

das ambas, para reducir a los hombres del Consejero, convencidos de que si atacaban a la República debían ser monárquicos y, por tanto, sus enemigos. Junto a ellos sobresale otro personaje, Epaminondas Gonçalves, miembro del Partido Republicano, símbolo de la actitud progresista del Brasil y dueño de un periódico, *Jornal de noticias*, que pondrá al servicio de la causa republicana.

La segunda parte, muchísimo más reducida que las restantes, está situada exclusivamente en la sede del periódico de Epaminondas Gonçalves. En el *Jornal de noticias*, un periodista miope interpreta los sucesos de Canudos y su repercusión en la Asamblea Legislativa del Estado de Bahía, falseando y desmesurando la verdadera dimensión del movimiento —sólo de carácter religioso— al atribuirle derivaciones de índole política que lo convierten en un levantamiento subversivo, compuesto por rebeldes, en el que entrarían en juego, no sólo el Partido Autonomista, de tendencia monárquica, sino también la Corona Inglesa que supuestamente apoyaría la restauración de la monarquía en Brasil.

La tercera parte esta compuesta por siete capítulos, divididos en cinco secuencias, que proceden de otros tantos focos narrativos: 1) Organización, ataque y derrota de la tercera expedición, supuestamente invencible, dirigida por el coronel Moreira Cesar, distinguidísimo estratega y militar del ejército republicano. El periodista miope, que se enrola como destacado de prensa por su periódico, en el último momento es arrastrado por azar al campo sebastianista en donde puede refugiarse sano y salvo. 2) En Canudos se organiza una Guardia Católica para proteger al Consejero y se preparan para recibir la tercera expedición a la que vencen. 3) Peripecia de Galileo Gall que, después de salvar diferentes obstáculos, continúa en su empeño de llegar a Canudos para participar en la supuesta lucha revolucionaria que protagonizan los «yagunzos». 4) Persecución del rastreador Rufino en pos de Galileo Gall y de su mujer, Jurema, que ha escapado con el anarquista. Cuano por fin se encuentran, ambos hombres sucumben en una lucha mortal impelidos por motivaciones diferentes. 5) Reacción del Partido Autonomista de Bahía al verse convertido, según información oficial de la República, en aliado de los sebastianistas, por lo que deciden apoyar la expedición de Moreira Cesar.



La cuarta y última parte está dividida en seis capítulos desarrollados en cuatro secuencias que presentan los siguientes episodios: 1) Encuentro entre el periodista miope y el barón de Cañabrava, portavoz del Partido Autonomista, situado en un tiempo posterior al de los sucesos de Canudos, en el que se evalúan tanto los motivos como las consecuencias de la guerra. El barón infiere que todo había sido «una historia de locos». 2) En Canudos, después de haberse preparado para la cuarta expedición, el choque con el ejército es durísimo y el Pueblo es arrasado definitivamente, quedando sólo siete supervivientes. El Consejero muere, entretanto, de muerte natural. 3) Peripecia del periodista miope que, al quedar en el terreno de los sebastianistas, observa los hechos de cerca y desde su misma perspectiva, lo que le permite tener un conocimiento más profundo de la filosofía que empuja a los «yagunzos». 4) Organización y victoria sangrienta de la cuarta expedición.

Esta estructura, organizada a partir de distintas unidades narrativas que divergen o se cruzan según los momentos, está marcada por las distintas directrices ideológicas de la época y muestra una maraña de creencias religiosas y políticas que sólo suscita incomprensiones entre sus diferentes seguidores, desembocando en un irreparable malentendido que provoca la guerra. El final, de tono pesimista, presenta la forma de algo inacabado, persistente, e implica una proyección en la actualidad. El ritmo de la novela prepara ese desenlace, remansándose de forma paulatina desde la segunda parte y aumentando la lentitud en la última, en donde se crean zonas de clímax y anticlímax que descargan la tensión lentamente y preparan al lector para el descenso final que queda abierto a la idea de que la «guerra», la incomprensión y los malentendidos continúan.

La noción de combate, expresada ya en el título y desarrollada a lo largo de la novela a partir de las cuatro expediciones que caen sobre Canudos, marca las pautas en el devenir de la historia y permite observar el movimiento de los personajes en grupos que se enfrentan. Se destacan sobre todo dos núcleos: el de Canudos, en el que sobresale su artífice Antonio Consejero, y el de las fuerzas que luchan contra Canudos formadas por el ejército, la policía, los republicanos y los monárquicos. Entre los dos frentes y sin participar en la lucha activa, hay que señalar dos personajes muy peculiares: el anarquista Galileo Gall y el periodista miope.

Antonio Consejero es una figura singular de origen histórico que Vargas Llosa utiliza como personaje primordial en la elaboración de su historia, a partir del cual se va generando toda la trama. La clave de su personalidad parece radicar en esa poderosa e inexplicable atracción que ejerce sobre los demás, que él explota como algo natural y propio de un enviado de Dios con una función mesiánica en el mundo. Su vida es un modelo de austeridad y sencillez, dedicada a «orar, andar, aconsejar». Predica hablando de «cosas sencillas e importantes (...). Cosas actuales, tangibles, cotidianas, inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final» (11). Predice también los signos que precederán al fin del mundo en el año 1900 y todo su esfuerzo se centra en la preparación de las almas para poder soportar los males que se avecinan, especialmente la llegada del Anticristo, y en conseguir su salvación en el Juicio Final. La República del Brasil es identificada con el Anticristo por las reformas que trae consigo y, por tanto, la lucha contra ella está totalmente justificada. Luchar contra ella, y más aún morir, equivale a la salvación segura. Su muerte, que se produce antes de terminar la guerra, es ocultada por sus más allegados para evitar que cunda el desánimo en la pelea y para preservar sus restos del enemigo. Su fin se rodea de un halo de sublimidad cuando sus apóstoles divulgan la versión de que unos ángeles lo habían subido al cielo.

El anarquista Galileo Gall «combatiente de la libertad o, como el decía, revolucionario y frenólogo», encarna la fantasía europea que proyecta sus ideales en América, queriendo ver como posible allí lo que es impracticable en Europa. De ese modo, se explica que él llegue a interpretar que el movimiento de Canudos, si bien de origen religioso, no sea otra cosa que la puesta en práctica de los ideales libertarios del anarquismo. El filtra todos los acontecimientos que allí ocurren a través de su ideología resultando, por ejemplo, que el rechazo del matrimonio civil, que en realidad se rehusa por no ser religioso, se traduce en una afinidad con la práctica del amor libre. La acogida y conversión de delincuentes, que es una forma de caridad cristiana en Canudos, es comparada a la actividad que estos desarrollaron en la Comuna de París. El entiende que la lucha contra la República, nom-

---

(11) Mario Vargas Llosa: *La guerra del fin del mundo*. Barcelona, Plaza & Janés, 1981, p. 16.

brada el Anticristo, no es más que la lucha contra el poder con el único método «que tienen los explotados para romper sus cadenas: la fuerza». Asimismo el desprendimiento de los bienes terrenales, como medio para obtener la salvación el día del Juicio Final, es interpretada como abolición de la propiedad privada para ser reemplazada por la colectiva. Galileo Gall justifica todo el movimiento concluyendo que Canudos planteaba una excepción a la ley histórica «según la cual la religión había servido siempre para adormecer a los pueblos e impedirles rebelarse contra los amos». El, sin embargo, no llega a tiempo de participar en la «revolución de Canudos» porque una muerte por motivos muy ajenos a sus ideales, paradójicamente, se lo impide. Es muy significativo que esa muerte se produzca, precisamente, a las puertas de la «revolución» como queriendo perpetuar el sueño, cercano pero inalcanzable, de los anarquistas.

El periodista, anónimo, es un personaje esperpéntico, grotesco, presentado al lector como un hombre joven, desgarbado, con aspecto de espartájaros y reconocido por sus espesos anteojos de miope, por sus frecuentes estornudos, por su voz de falsete y porque escribe siempre con una pluma de ganso, que acaba siendo identificado por «el periodista miope». Carece de ideología política y ha trabajado indistintamente en períodos de diversas tendencias. En la novela su presencia es constante desde las primeras páginas hasta las últimas en que adquiere mayor significación, cuando conoce los impulsos internos que mueven a Canudos, que le conducen a una serie de cuestionamientos sobre la realidad. Canudos no sólo produce grandes transformaciones íntimas en su persona sino que le cambia sus ideas «sobre la historia, sobre el Brasil, sobre los hombres». La personalidad del Consejero, «ese espíritu solidario, fraterno», le conmueve y logra despertar en él una gran simpatía y una atracción inexplicable hacia «el vínculo irrompible que consiguió forzar entre esa gente». De ahí, que una vez terminada la guerra, él trate de analizar serenamente los hechos y experimente un cierto sentimiento de culpa al darse cuenta de que todos los periodistas, incluso él, han mentado, han contado lo que querían contar y no lo que realmente estaba sucediendo: «los corresponsales podían ver pero sin embargo no veían. Sólo vieron lo que fueron a ver. Aunque no estuviese allí (...). Así se fue armando esa maraña tan compacta de fábulas y patrañas que no hay



manera de desenredar». Y concluye «nadie vio lo que de veras había allí» (12). Explica esa ceguera informativa como resultado de una «conspiración de la que todo el mundo participara, un malentendido generalizado, total».

De cualquier forma, se pone de manifiesto el gran poder de la palabra escrita, capaz de transformar y dirigir la historia con sus mentiras y deformaciones. A través de este personaje, el autor alerta sobre el problema de la veracidad de la información periodística y pone en tela de juicio el carácter oficialista del periodismo ejercido desde la ideología dominante. No es casual que la segunda parte se dedique íntegramente a la actividad periodística del partido en el poder, en que la noticia es una verdad tergiversada por mentirosos matices pero que resulta siendo la verdad oficial frente a la verdad real. Ni tampoco que todos los personajes que cumplen una función informadora en la novela mientan, deformen o manipulen sus mensajes. Así ocurre cuando el León de Natuba sublima su información sobre la muerte del Consejero, o cuando Galileo Gall envía sus crónicas sobre Canudos a un periódico francés, inventadas por su imaginación o su interpretación libertaria. No es extraño, pues, que el periodista miope acabe reconociendo que «las mentiras machacadas día y noche acaban siendo verdades».

En esta lucha de devociones ciegas que es *La guerra del fin del mundo*, cuyos protagonistas simplifican la realidad a su entorno inmediato o su interés particular, la figura del periodista se yergue con una personalidad compleja, reflexivo y lleno de contradicciones, sin horizontes precisos, dubitativo y responsable. El periodismo se impone en la obra vargasllosiana como una obsesión narrativa, quizá derivada de la práctica periodística del autor, de forma que el personaje-periodista que aparece reiteradamente en sus novelas, adquiere en ésta una dimensión protagónica mucho mayor.

El escritor, aún reflejando el estado de la época en materia científica, política, religiosa, militar, periodística, etc., no deja de registrar una serie de cuestiones de innegable actualidad ya que, en definitiva, proceden todas del problema de la incomunicación humana como resultado de adhesiones irracionales a causas de distinta índole. Vargas Llosa ha afirmado en varias ocasiones que el tema de su novela son los fanatismos hispanoamericanos

---

(12) *Ibidem*. pp. 394-395.

y, efectivamente, éstos constituyen la fuerza motriz que impulsa a los personajes de esta novela, excepción hecha del periodista miope.

En esta obra afloran todos los contenidos vargasllosianos quintaesenciados y se logran sus anhelos de novelar la realidad total inspirados en la novela realista francesa y en las novelas de caballerías. Se le podrían aplicar las propias palabras del autor sobre *Tirant lo Blanc*: «Fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. (...) Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla» (13). Todos estos componentes, y aún más, están contenidos en esta obra maestra, novela de caballerías vargasllosiana, culminación de su trayectoria narrativa.

---

(13) Mario Vargas Llosa: «Carta de batalla por Tirant lo Blanc». Prólogo a Joanot Martorell y Martí Joan de Galva, *Tirant lo Blanc*. Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 20.





LA GUERRA DEL MUNDO

## MARIO VARGAS LLOSA

De Vargas Llosa

Voz y textos.

Este no es a su vez una conferencia propiamente dicha, sino una charla absolutamente informal sobre mi última novela. Se de volar, que todo lo que viene que pasa se materializa en sus novelas, lo dice también la escritura, y que todo lo que digo siempre sobre ella, surge de muy poca cosa. Lo que quiero contárselos esta noche es lo que está detrás de esa novela que acaba de aparecer: *La guerra del fin del mundo*, el desenlace del proceso del que resultó una España. Es un proceso que a mí me fascina, porque, a pesar de que lleva ya muchísimos años escribiendo novelas, nunca he estado tan involucrado del todo. Es un proceso que surge del de investigar, de experimentar, de experimentar. Contrario a lo que muchas veces, con posterioridad se me ha dicho, yo creo que en el

último momento de la novela, el personaje que yo he creado, cuando él está en el momento de ir a la guerra, que yo creo que hay diferentes interpretaciones, incluso, que él, en ese momento, que pertenece en este proceso respondiendo al exterior en una dirección, en una, y llevando la historia, a veces, por dentro que el exterior más directamente hacia nosotros. Es por eso que la era del mundo racional, que siempre siempre en el proceso de la historia, el que a mí me me fascina. Debería todo decir, quiero decirle algo más sobre, a pesar de esa novela que están de publicarse. Nunca he tenido creído que algo de la historia me fascina que me interesa el mundo en su país. No por una cuestión de principio, sino porque, hasta ahora, todos los personajes que he creado, siempre he venido de un país, de un país que hablaban en español, como personajes creados de cosas, pero que los que



## LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO

De Vargas Llosa

Esta no va a ser una conferencia propiamente dicha, sino una charla absolutamente informal sobre mi última novela. Se de sobra que todo lo que tiene que decir un novelista en sus novelas, lo dice cuando las escribe, y, que todo lo que diga después sobre ellas, sirve de muy poca cosa. Lo que quiero contarles esta noche es lo que está detrás de esa novela que acaba de aparecer: *La guerra del fin del mundo*, es decir, ese proceso del que resulta una ficción. Es un proceso que a mí me fascina, porque, a pesar de que llevo ya muchos años escribiendo novelas, nunca he acabado de entenderlo del todo. Es un proceso que nunca deja de intrigarme, de sorprenderme, de maravillarme. Contrariamente a lo que muchos creen, este proceso, por lo menos en mi caso, y creo que en el

de muchos otros novelistas, no es un proceso enteramente racional del que el escritor tenga un control absoluto, creo que en él intervienen tanto la razón como la sinrazón, que junto con las ideas del escritor hay elementos espontáneos, oscuros, intuitivos, subconscientes que participan en este proceso empujando al escritor en una dirección, en otra, y llevando la historia, a veces, por caminos que el escritor conscientemente jamás sospechó. Es justamente este elemento irracional, que aparece siempre en el proceso de la creación, el que a mí más me fascina. Sobre todo esto, quisiera decirles algo esta noche, a partir de esa novela que acaba de publicarse. Nunca hubiera creído que algún día escribiría una novela que no estuviera situada en mi país. No por una cuestión de principio, sino porque, hasta entonces, todos los estímulos para fantasear, inventar, habían venido de mi país, de gentes que hablaban mi idioma, cuyos problemas conocía de cerca, puesto que los com-



partía. Jamás hubiera pensado que un día escribiría sobre otras gentes que se comunicaban entre ellas y, sobre todo, que no fueran gentes de mi época. Creo que he sido un lector entusiasta de novelas históricas, pero es un género que me pareció siempre muy remoto de mi propio trabajo. Sin embargo, una vez más, en el caso de esta historia, confirmé algo que ya me había ocurrido antes. Se que un escritor propiamente no elige los temas sobre los que escribe, sino que más bien es elegido (el escritor) por ciertos temas. Creo que es porque le han ocurrido al escritor ciertas cosas, porque ha conocido a ciertas personas, porque ha experimentado cierto tipo de experiencias, que escribe sobre ciertos temas, que en realidad no los elige de una manera enteramente consciente, sino que hay en su pasado, en su memoria, en su subconsciente, ciertos elementos que lo empujan en determinada dirección, y que estimulan su creatividad al encuentro con ciertos estímulos. El comienzo de esta historia, es un trabajo que emprendí hace ciertos años en Barcelona, para el cine. Recibí un día una llamada por teléfono de un productor de cine amigo mío, que iba a producir una película para un cineasta brasileño, Rui Guerra, el autor de películas. Quería hacer una película que estuviera situada en el contexto de la guerra de Canudos y el movimiento mesiánico de Antonio Conselleiro. Esa era la primera misión que tenía el guión que yo debía escribir. El segundo, es que la historia fuera una historia de amor, que tuviera

tres protagonistas principales: un hombre y dos mujeres o dos mujeres y un hombre, eso no le importaba; y, la tercera condición, (que era) la más inesperada, era que en la historia hubiera una mujer que estuviera amarrada del pescuezo y que fuera arrastrada por el desierto. Tenía esta imagen como una obsesión, y él quería insertarla en la película. Bueno, dos de estas condiciones eran bastante fáciles para mí, pero había una (que era) bastante difícil, y era la primera, la guerra de Canudos, el movimiento de Antonio Conselleiro. No sabía una palabra de este episodio de la historia del Brasil. Un episodio que ha estimulado a escritores, poetas, cineastas brasileños, desde que ocurrió a fines del siglo pasado. Entonces, para empezar a escribir este guión tuve que documentarme, empecé a leer muchos libros que el propio Rui Guerra me enviaba desde el Brasil, y entonces me ocurrió una de las cosas más extraordinarias que me ha ocurrido en mi vida de lector: cayó en mis manos un libro maravilloso, uno de los grandes clásicos de nuestra literatura que es *O sertoes*, de Euclides Da Cunha. Es un libro de naturaleza ambigua, que está a medio camino entre la narrativa y la historia, que es al mismo tiempo un tratado sociológico, una investigación antropológica, que puede ser leído desde muy distintas perspectivas y que tiene, creo, un alimento extraordinario para gente de disciplinas, de curiosidades muy diversas. Creo que desde que comencé a escribir, y, probablemente, antes desde que comencé a leer novelas de

aventuras, tenía la secreta ambición de escribir algún día un libro de aventuras, un libro que fuera para mi tiempo, para mi mundo, algo así como lo que fueron para el suyo los libros de Salgari, las novelas de Alejandro Dumas o de Julio Verne, y, más tarde, lo que fueron para mí como lector las novelas del siglo XIX, esas grandes sagas novelescas del siglo XIX, digamos los libros de un Dickens, de un Tolstói, de un Balsac. Me pareció que aquí en esta historia, ocurrida en el nordeste brasileño, la aventura era, al mismo tiempo lo que los libros de caballerías o en las novelas decimonónicas, hechos sobrealimentados, destinos fuera de lo ordinario, existencias imprevisibles en las que se mezclaban el riesgo, la temeridad, el coraje, también la crueldad, y al mismo tiempo me pareció encontrar en ese episodio, como condensados como resumidos, una serie de fenómenos que han marcado toda la historia de nuestros países, las guerras intestinas, las sublevaciones insensatas, las represiones ciegas, y todos estos hechos sociales que han llenado de violencia, de sangre, de muertos, la historia de América. Me pareció también que allí se veía, como en un laboratorio, las razones de esta violencia, el encuentro, mejor dicho, el desencuentro, dentro de un mismo país, de sociedades que viven etapas históricas distintas, culturas que están incomunicadas entre sí, por los prejuicios ideológicos, por los fanatismos políticos y religiosos, y que, todo eso, en el caso de Antonio Consejero y de Canudos, era verdaderamente

palpable, y que se podía realmente medir, tocar, comprobar de una manera muy gráfica. Bueno, quizá a estas alturas para quienes no conocen la historia de Canudos y de Antonio Consejero valga la pena que les resuma de una manera muy breve, muy esquemática, cual es esta historia. Y es una historia que comienza a mediados del siglo pasado más o menos, en una región sumamente aislada en el Brasil, la región de los sertones bayanos, es decir, del interior del Estado de Bahía. Una región que había tenido un desenvolvimiento muy particular dentro de la historia del Brasil; es una región en la que se habían refugiado muchos indios del litoral, a la llegada de los colonizadores portugueses. Habían entrado en el Continente y se habían esparcido en esas zonas, a donde habían llegado también, por supuesto, muchos colonizadores. Se produjo allí a lo largo del tiempo un mestizaje y surgió una sociedad mestiza, una sociedad de caboclos, que es como llaman a los mestizos de indio y portugués. Esta zona, una zona pobre, desde el punto de vista ganadero y agrícola, aunque había agricultura y ganadería, no tuvo sino una comunicación escasa, fragmentaria con el resto del Brasil, sobre todo con el Brasil ciudadano, con el Brasil urbano. La cultura de esta región, es una cultura que quedó absolutamente impregnada desde un principio de religiosidad. Lo que llegó allí de occidente, de la cultura occidental, fue sobre todo, la religión y además un tipo particular de religión, es una religión que llegó a través de las

misiones de los Padres Capuchinos y de los Padres Lazaristas, que fueron los que extendieron por toda la región y quienes tuvieron hasta la época de la guerra de Canudos, prácticamente el gobierno, la administración intelectual y espiritual de ese mundo. Un mundo extremadamente pobre, prácticamente miserable, y cuya pobreza y cuya miseria se acentuaron mucho en el segundo período, en la segunda mitad, perdón, del siglo XIX, cuando poco a poco el eje de la economía y también de la vida política brasileña se va desplazando del norte hacia el sur, es decir, hacia Río, hacia São Paulo, sobre todo. En esta región, la religión estuvo presente en muchísimos sentidos, estuvo presente en la ortodoxia, estuvo presente en la heterodoxia. Es una región, donde a lo largo de todo el siglo XIX surgen herejías, surgen movimientos heterodoxos donde la locura religiosa tuvo asiento, tuvo carta de ciudad desde muy pronto, hay libros que son fascinantes sobre movimientos mesiánicos, por ejemplo, en el nordeste brasileño. Bueno, en este mundo de vaqueros, de campesinos, de pequeños caseríos desperdigados en una región extraordinariamente extensa, dividida en latifundios enormes, ensangrentada por bandas de hombres a veces a sueldo de latifundistas que eran utilizados como ejércitos privados en las luchas entre ellas, o sino partidas de bandoleros que realmente saqueaban periódicamente los caseríos y los pueblos, hacia mediados del siglo pasado, un santón ambulante. Un predicador que va caminando

de pueblo en pueblo, que predica una doctrina sumamente rigurosa, fanática, en cierta forma; que es un hombre de un gran carisma personal, de unas facultades de persuasión extraordinarias, porque muy pronto encuentra una audiencia de seguidores.

«El hombre era alto y tan flaco que parecía siempre de perfil. Su piel era oscura, sus huesos prominentes y sus ojos ardían con fuego perpetuo. Calzaba sandalias de pastor y la túnica morada que le caía sobre el cuerpo recordaba al hábito de esos misioneros que, de cuando en cuando, visitaban los pueblos del sertón bautizando muchedumbres de niños y casando a las parejas amancebadas. Era imposible saber su edad, su procedencia, su historia, pero algo había en su facha tranquila, en sus costumbres frugales, en su imperturbable seriedad que, aún antes de que diera consejos, atraía a las gentes.

Aparecía de improviso, al principio solo, siempre a pie, cubierto por el polvo del camino, cada cierto número de semanas, de meses. Su larga silueta se recortaba en la luz crepuscular o naciente, mientras cruzaba la única calle del poblado, a grandes trancos, con una especie de urgencia. Avanzaba resueltamente entre cabras que campanilleaban, entre perros y niños que le abrían paso y lo miraban con curiosidad, sin responder a los saludos de las mujeres que ya lo conocían y le hacían venias y se apresuraban a traerle jarras de leche de cabra y platos de farinha y frejol. Pero él



no comía ni bebía antes de llegar hasta la iglesia del pueblo y comprobar, una vez más, una y cien veces, que estaba rota, despintada, con sus torres trucas y sus paredes agujereadas y sus suelos levantados y sus altares roídos por los gusanos. Se le entristecía la cara con un dolor de retirante al que la sequía ha matado hijos y animales y privado de bienes y debe abandonar su casa, los huesos de sus muertos, para huir, huir, sin saber adónde. A veces lloraba y en el llanto el fuego negro de sus ojos recrudecía con destellos terribles. Inmediatamente se ponía a rezar. Pero no como rezan los demás hombres o las mujeres: él se tendía de bruces en la tierra o las piedras o las lozas desportilladas, frente a donde estaba o había estado o debería estar el altar, y allí oraba, a veces en silencio, a veces en voz alta, una, dos horas, observado con respeto y admiración por los vecinos. Rezaba el Credo, el Padre Nuestro y los Avemarías consabidos, y también otros rezos que nadie había escuchado antes pero que, a lo largo de los días, de los meses, de los años, las gentes irían memorizando. ¿Dónde está el párroco?, le oían preguntar, ¿por qué no hay aquí un pastor para el rebaño? Pues, que en las aldeas no hubiera un sacerdote, lo apenaba tanto como la ruina de las moradas del Señor.

Sólo después de pedir perdón al Buen Jesús por el estado en que tenían su casa, aceptaba comer y beber algo, apenas una muestra de lo que los vecinos se afanaban en ofrecerle aun en años de escasez. Consentía en dormir bajo techo, en alguna de

las viviendas que los sertaneros ponían a su disposición, pero rara vez se le vio reposar en la hamaca, el camastro o colchón de quien le ofrecía posada. Se tumbaba en el suelo, sin manta alguna, y, apoyando en su brazo la cabeza de hirvientes cabellos color azabache, dormía unas horas. Siempre tan pocas que era el último en acostarse y cuando los vaqueros y los pastores más madrugadores salían al campo ya lo veían, trabajando en restaurar los muros y los tejados de la iglesia.

Daba sus consejos al atardecer, cuando los hombres habían vuelto del campo y las mujeres habían acabado los quehaceres domésticos y las criaturas estaban ya durmiendo. Los daba en esos descampados desarbolados y pedregosos que hay en todos los pueblos del sertón, en el crucero de sus calles principales y que se hubieran podido llamar plazas si hubieran tenido bancas, glorietas, jardines o conservaran los que alguna vez tuvieron y fueron destruyendo las sequías, las plagas, la desidia. Los daba a esa hora en que el cielo del Norte del Brasil, antes de oscurecerse y estrellarse, llamea entre coposas nubes blancas, grises o azuladas y hay como un vasto fuego de artificio allá en lo alto, sobre la inmensidad del mundo. Los daba a esa hora en que se prenden las fogatas para espantar a los insectos y preparar la comida, cuando disminuye el vaho sofocante y se levanta una brisa que pone a las gentes de mejor ánimo para soportar la enfermedad, el hambre y los padecimientos de la vida.

Hablaba de cosas sencillas e importantes,

sin mirar a nadie en especial de la gente que lo rodeaba, o, más bien, mirando, con sus ojos incandescentes, a través del corro de viejos, mujeres, hombres y niños, algo o alguien que sólo él podía ver. Cosas que se entendían porque eran oscuramente sabidas desde tiempos inmemoriales y que uno aprendía con la leche que mamaba. Cosas actuales, tangibles, cotidianas, inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final, que podían ocurrir tal vez antes de lo que tardase el poblado en poner derecha la capilla alicaída.»

El año 1888 cae la monarquía en el Brasil, y se instala la república. Esta transición, este cambio, se produce de una manera incruenta; resulta de un movimiento de militares, principalmente e intelectuales jóvenes y el nuevo sistema tiene una acogida prácticamente nacional, hay en los primeros años de la república incidentes, pero son incidentes más debidos a luchas de facciones en el interior del ejército que a una resistencia contra el nuevo régimen. En realidad, la monarquía desaparece de una manera indolora: el Rey se va, los principales dirigentes monárquicos, los más íntimamente ligados al rey parten al exilio, pero la mayoría de los políticos monárquicos pasan a ser los políticos de la república; pasan a ocupar cargos en la república, y, todo ocurre de la manera más pacífica y benigna. La república es un movimiento idealista, es un movimiento que está signado por la influencia del positivismo, de las ideas positivistas que en Brasil como

en otras partes de América latina, México por ejemplo, arraigan de una manera muy poderosa y seducen extraordinariamente a los jóvenes, principalmente por supuesto a los intelectuales. Esto es lo que ocurre en el Brasil, y la república nace marcada por las ideas positivistas. Los jóvenes republicanos pues son jóvenes idealistas, convencidos de que la república se instala en el Brasil para modernizar el país, para instalar la justicia, la fraternidad, y que es una institución que va a favorecer principalmente a los humildes, a los desheredados del país. Cuál será la sorpresa de estos republicanos, cuando las gentes más desheredadas del país, ahí en esa remota región, el interior de Bahía, los sartones bayanos rechazan la república. En qué momento ocurre esto, no está muy claro, tengo que decirles, entre paréntesis, que la historia de Antonio Consejero, no está esclarecida del todo, hay elementos todavía, hipótesis de especulación, mucho material que es motivo de controversia; uno de ellos es exactamente en qué momento viene el rechazo de Antonio Consejero de la república. El hecho es que no ocurre inmediatamente, sino ocurre algunos años después. Es probable y eso les da una idea del aislamiento en que se encontraba esa región— que realmente Antonio Consejero y sus seguidores se enteren que se ha instalado la república, que ha cambiado la situación, la naturaleza del régimen del país; sólo muchos años después, es decir, sólo cuando las primeras medidas republicanas llegan a esas extremidades a esos confines

del país. El hecho es que en un momento dado, Antonio Consejero rechaza la república y decreta que la república es el anti-Cristo; que el mal, el diablo ha tomado posesión del gobierno del país, y que, por lo tanto, los creyentes no pueden aceptar esta institución y deben combatirla. Es una cosa fascinante en la historia de Antonio Consejero, ver cómo las medidas republicanas son interpretadas por Antonio Consejero. Cómo lee él lo que está ocurriendo en el país, a partir de una doctrina, que ya ha preparado de antemano absolutamente todas las respuestas para aquellas medidas, para aquellas instituciones sobre las que van teniendo noticia los sartañeros. La república instala el matrimonio civil, la república decreta un censo, la república establece el sistema métrico decimal, la república separa los cementerios de las parroquias y los pone bajo la administración de las municipalidades. Establecer el matrimonio civil cuando existe un sacramento creado por Dios, evidentemente sólo puede ser obra de masones o de protestantes. ¿Para qué un censo, para qué un censo en el que se hacen preguntas como ésta?: ¿Cuál es su religión y su raza? Antonio Consejero explica: cuál es su religión, para identificar más fácilmente a los católicos, a la hora de las grandes matanzas. ¿Para qué su raza?: para identificar a los negros y poder devolverlos a sus patrones una vez que se restablezca la esclavitud, porque en el último año de la monarquía, la esclavitud había sido abolida en el Brasil. ¿Para qué poner los ce-

menterios a disposición de las municipalidades y quitárselos a los párrocos, salvo que solamente los enemigos de la religión, es decir, los masones y los protestantes pueden haber hecho, y el sistema métrico decimal para qué sino para poder engañar mejor a los campesinos, a los vaqueros, a la hora de comerciar, de hacer transacciones y ante medidas que son confusas, que son incomprensibles para... Es muy interesante ver cómo hay toda una formación intelectual, cierto que ha recibido en su vida este hombre que entra en juego que entra en funciones, una vez que se establece la república. El hecho es que un buen día, en un pueblo del certado que se llama Natuba, entra el Consejero y rompe y destruye unas tablas que han puesto en la puerta de la municipalidad con unas nuevas disposiciones republicanas y entra ya de esta manera en rebelión contra la república.

«Cuando, semanas después, se supo en Salvador que en una aldea remota llamada Natuba los edictos de la flamante República sobre los nuevos impuestos habían sido quemados, la Gobernación decidió enviar una fuerza de la Policía Bahiana a prender a los revoltosos. Treinta guardias, uniformados de azul y verde, con quepis en los que la República aún no había cambiado los emblemas monárquicos, emprendieron, primero en ferrocarril y luego a pie, la azarosa travesía hacia ese lugar que, para todos ellos, era un hombre en el mapa. El Consejero no estaba en Natuba.



Los sudorosos policías interrogaron a concejales y vecinos antes de partir en busca de ese sedicioso cuyo nombre, apodo y leyenda llevarían hasta el litoral y propagarían por las calles de Bahía. Guiados por un rastreador de la región (azul verdosos en la radiante mañana) se perdieron tras los montes del camino de Cumbe.

Otra semana estuvieron subiendo y bajando por una tierra rojiza, arenosa, con *caatingas* de espinosos *mandaracús* y fámélicos rebaños de ovjeas que escarbaban en la hojarasca, tras la pista del Consejero. Todos lo habían visto pasar, el domingo había orado en esa iglesia, predicado en aquella plaza, dormido junto a esas rocas. Lo encontraron por fin a siete leguas de Tucano, en un poblado de cabañas de adobe y tejas que se llamaba Masseté, en las estribaciones de la Sierra de Ovó. Era el atardecer, vieron mujeres con cántaros en la cabeza, suspiraron al saber que llegaba a término la persecución. El Consejero pernoctaba donde Severino Vianna, un morador que tenía un sembrío de maíz a mil metros del pueblo. Los policías trotaron hacia allí, entre *joajeirus* de ramas fluidas y matas de velame que les irritaba la piel. Cuando llegaron, medio a oscuras, vieron una vivienda de estacas y un enjambre de seres amorfos, arremolinados en torno a alguien que debía ser el que buscaban. Nadie huyó, nadie prorrumpió en gritos al divisar sus uniformes, sus fusiles.

¿Eran cien, ciento cincuenta, doscientos? Había tantos hombres como mujeres entre

ellos, y la mayoría parecía salir, por la ropa que vestían, de entre los más pobres de los pobres. Todos mostraban —así lo contarían a sus mujeres, a sus queridas, a las putas, a sus compañeros, los guardias que regresaron a Bahía— unas miradas de inquebrantable resolución. Pero, en verdad, no tuvieron tiempo de observarlos ni de identificar al cabecilla, pues apenas el sargento jefe les ordenó entregar al que le decían el Consejero, la turba se les echó encima, en un acto de flagrante temeridad, considerando que los policías tenían fusiles y ellos sólo palos, hoces, piedras, cuchillos y una que otra escopeta. Pero todo ocurrió de manera tan súbita que los policías se vieron cercados, dispersados, acosados, golpeados y heridos, a la vez que se oían llamar «¡Republicanos!» como si la palabra fuera insulto. Alcanzaron a disparar sus fusiles, pero aun cuando caían andrajosos con el pecho roto o la cara destrozada, nada los desanimó y, de pronto, los policías bahianos se encontraron huyendo, aturdidos por la incomprendible derrota.»

Entonces, por fin, el Gobierno del Estado de Bahía envía una compañía a aprehender al cabecilla de este alboroto; un alboroto muy parecido a muchos otros que han tenido lugar a lo largo de toda la historia de esta región. Y parte una compañía del Salvador al mando de un alférez que se llama Piris Ferreira. Este hombre demora varios días en llegar al sertao, y va camino hacia Canudos, porque

se sabe que Antonio Consejero y sus hombres que hasta entonces habían vivido siempre moviéndose, por fin se han instalado. Se han instalado en una antigua hacienda abandonada, en un lugar que luego tendrá una importancia estratégica notable, porque esta hacienda está rodeada de montañas y separada del resto del sertao por grandes desiertos espinosos. Este teniente, este alférez, este subteniente, con una dotación de 100 hombres va hacia Canudos. Llega una noche al pueblo de Guagua, un pequeño pueblecito. Guagua quiere decir luciérnaga, a ese pueblecito con sus hombres agotados después de una caminata que les ha tomado una semana; llega con los uniformes destrozados, con los pies hinchados y extenuados, se hechan a dormir en las cabañas de Guagua, que encuentran absolutamente desiertas. Y a la mañana siguiente, dice el parte de Pirís Ferreira, los despiertan unos ruidos extraños. Estos soldados somnolientos sacan las cabezas de las cabañas y en lugar de un enemigo se encuentran con una procesión, es una visión fantasmagórica la que tienen en ese amanecer, al ver que viene una enorme muchedumbre, con imágenes religiosas, con una gran cruz, con una gran bandera del Divino, del Divino Espíritu Santo, y que vienen cantando letanias. Entonces, pues, estos 100 hombres quedan un poco desconcertados, al encontrarse con una procesión, una procesión que entra a Guagua, que da una vuelta sin que se produzca ningún incidente alrededor de la plaza de Guagua, y después de dar una vuelta, ante

estos soldados desconcertados, estupefactos, de pronto estalla el tiroteo. Los peregrinos se convierten en guerreros y atacan a los soldados. El choque es muy breve, los soldados quedan derrotados casi instantáneamente, mueren muchos de ellos, había un médico en la expedición que enloquece del pánico, del terror, y los otros huyen abandonando sus armas.

«La victoria de Guagua fue celebrada en Canudos con dos días de festejos. Hubo cohetes y fuegos artificiales preparados por Antonio el Fogueteiro y el Beatito organizó procesiones que recorrieron los meandros de casuchas que habían brotado en la hacienda. El Consejero predicaba cada atardecer desde un andamio del Templo. A Canudos le aguardaban pruebas más duras, no había que dejarse derrotar por el miedo, el buen Jesús ayudaría a los que tuvieran fe. Un tema frecuente seguía siendo el fin del mundo. La tierra, cansada, después de tantos siglos de producir plantas, animales y de dar abrigo al hombre, pediría al Padre poder descansar. Dios consentiría y comenzarían las destrucciones. Era eso lo que indicaban las palabras de la Biblia: «¡No vine a establecer la armonía! ¡Vine para atizar un incendio!»

Así, mientras, en Bahía, las autoridades, criticadas sin piedad por el *Journal de noticias* del Partido Republicano Progresista por los sucesos de Guagua, organizaban una segunda expedición seis veces más numerosa que la primera y la pertrechaban de dos cañones Krupp, calibre 7,5 y de dos

ametralladoras Nordenfelt y, al mando del mayor *Febronio* de Brito, la despachaban por tren hacia Queimadas, para que luego siguiera a pie a castigar a los yagunzos, éstos, en Canudos, se preparaban para el Juicio Final.»

La segunda expedición llega a las puertas de Canudos, después de un viaje largo, muy difícil, no hay comunicaciones, hay que atravesar grandes desiertos, lo que crea muchos problemas logísticos para la tropa; pero Febronio de Brito y sus hombres que, además de fusiles esta vez, llevan cañones, llevan dos cañones Krupp, llegan a las puertas de Canudos. Entonces ante la gran sorpresa de estos hombres, ven que Canudos, en lugar de ser como todos los pueblos del Sertao, un pequeño caserío, una pequeña aldea; en realidad, es una aglomeración enorme, que hay muchísimas cabañas, que es un caos, es un hacinamiento de cabañas, que es algo muy grande, muy extendido, que allí hay muchísimas personas. No tienen tiempo de ver mucho más, porque inmediatamente son atacados y después de un combate, que es un combate largo y muy sangriento, también quedan derrotados, pierden prácticamente todo el armamento.

Esta derrota de la expedición Febronio de Brito, ya provoca un gran escándalo en Río de Janeiro.

En este momento, aparece un personaje que a mí me fascina, es uno de los personajes que más me seduce de la historia, el coronel Moreira César. El coronel Mo-

reira César es un hombre extraordinario, es decir, parece salido de una novela de Conrad o de una novela de aventuras, tiene todas las características, todos los ingredientes de un personaje de novela. Es un fanático, un republicano fanático, era uno de esos oficiales que había sido marcado por el positivismo, por la versión del positivismo que llega al ejército brasileño a través de otro personaje extraordinario que era el coronel Benjamín Constand, Benjamín Constand, que había sido profesor de la escuela militar, que había leído a Conte, había leído a los positivistas dentro de una versión muy particular a sus discípulos. Uno de sus discípulos es el coronel Moreira César.

Después de la derrota de la segunda expedición, la República envía a Moreira César y al séptimo regimiento a acabar con la rebelión de Canudos.

«—No he venido a Bahía a intervenir en las luchas políticas locales —está diciendo, a la vez que señala, sin mirarlos, los carteles del Partido Republicano y del Partido Autonomista que cuelgan del techo—. El ejército está por encima de las querellas de las facciones, al margen de la politiquería. El Séptimo Regimiento está aquí para debelar una conspiración monárquica. Porque detrás de los ladrones y locos fanáticos de Canudos hay una conjura contra la República. Esos pobres diablos son un instrumento de los aristócratas que no se resignan a la pérdida de sus privilegios, que no quieren que el Brasil sea un país



moderno. De ciertos curas fanáticos que no se resignan a la separación de la Iglesia del Estado porque no quieren dar al César lo que corresponde al César. Y hasta de la propia Inglaterra, por lo visto, que quiere restaurar ese Imperio corrompido que le permitía apropiarse de todo el azúcar brasileño a precios irrisorios. Pero están engañados. Ni los aristócratas, ni los curas, ni Inglaterra, volverán a dictar la ley en el Brasil. El ejército no lo permitirá.

Ha ido subiendo la voz y dicho las últimas frases en un tono encendido, con la mano derecha apoyada en la pistola de su cartuchera. Al callar hay una expectación reverente en el recinto y se escucha el zumbido de los insectos, que revolotean enloquecidos sobre las fuentes de comida. El más canoso de los periodistas, un hombre que, pese a la atmósfera ardiente, va abrigado con una chaqueta a cuadros, levanta tímidamente una mano, con la intención de comentar o preguntar algo. Pero el Coronel no le concede la palabra; ha hecho una seña y dos ordenanzas, aleccionados, levantan una caja del suelo, la colocan sobre la mesa, y la abren: son fusiles.»

La marcha de Moreira César hacia Canudos es una marcha extraordinaria, porque está hecha a un ritmo vertiginoso, un ritmo que fatiga. Es un hombre que está con la obsesión de que los sublevados, los rebeldes van a huir; que, al saber que viene el Séptimo Regimiento, que al saber que es él el encargado de reprimirlos y

escarmentarlos se van a..., que van a huir de Canudos, se van a repartir por todo el nordeste y no va a poder hacer este escarmiento. Entonces, esto está clarísimo en los telegramas que va enviando a Río desde Bahía y también en el ritmo que impone a sus soldados, es un ritmo verdaderamente frenético en el que va dejando atrás el armamento pesado, incluso los carromatos de víveres, para que sus soldados avancen más ligero, más rápido, de tal manera que los yagunzos no tengan tiempo de huir. Al mismo tiempo, esta marcha frenética, es una marcha que se ve de pronto interrumpida por ataques nerviosos que tiene el coronel Moreira César. Padece de una enfermedad que nadie sabe exactamente que cosa es, que de pronto lo derriba, lo tiene inmovilizado horas, días. Tienen que hacerle sangrías, ponerle ventosas, es una cosa fascinante imaginarse este ejército que galopa, galopa y de pronto tiene que estacionarse en medio del desierto para que sangren y pongan ventosas al coronel. El hecho es que al final Moreira César llega hasta Canudos. Existen los partes de la noche anterior, es decir, de la noche que precede al combate, cuando él está ya en las afueras de Canudos y escuchan los soldados las campanas de la iglesia de Canudos, una gran iglesia que ha estado construyendo Antonio Consejero desde que se instaló en la región.

Moreira César hace que los cañones que tiene disparen esa noche a Canudos, que les envíen, dice, nuestras tarjetas de visita. Y hay una arena esa noche a sus sol-

dados anunciándoles que, mañana almorzaremos en Canudos. Al día siguiente, al amanecer, comienza el combate, comienzan las primeras cargas del Séptimo Regimiento y es un combate largo, es un combate que parece salir de un libro de caballerías, que dura todo el día hasta el anochecer. Es un combate sangriento, es un combate en que ambos adversarios luchan verdaderamente como leones, pero a la mitad del combate Moreira César muere. En una de las cargas de caballería, él exasperado, porque los soldados no consiguen atravesar el río donde los yagunzos hacen una resistencia feroz, quiere, para darles ánimos, ponerse a su cabeza y entonces parte hacia ellos y no llega a alcanzarlos, lo matan en el camino. ¿Quién lo mata?, es una de las cosas misteriosas en esta historia. Se dice, algunos dicen, que fueron los yagunzos, otros dicen que fueron sus propios soldados porque este hombre al mismo tiempo que admirado, también era odiado por su excesiva severidad, una severidad que a veces era crueldad en sus métodos para mantener la disciplina. El hecho es que Moreira César queda mal herido después de recibir esta bala. Hay unas discusiones que son fascinantes entre este hombre que agoniza y que ordena a sus lugartenientes nuevas cargas y les prohíbe que inicien la retirada como quieren algunos de los lugartenientes, al darse cuenta de que la resistencia es demasiado fuerte, que no están ellos en condiciones realmente de triunfar, pero, al final, él muere y al anochecer se produce la debacle. El Séptimo

Regimiento es derrotado en toda la línea, prácticamente el estado mayor muere en combate, y, al amanecer del día siguiente, se produce la estampida de los sobrevivientes. Los soldados, aquí huyen sin ningún orden, sin ningún concierto por el desierto dejando abandonadas las armas, quitándose la chaqueta de los uniformes para pasar confundidos como yagunzos y entonces el Séptimo Regimiento prácticamente desaparece en Canudos.

Ya se pueden imaginar lo que esto significa en el Brasil. En el Brasil ahora sí hay realmente un escándalo nacional. Los republicanos se echan a las calles en las ciudades. Se echan a las calles, y van en busca de los responsables intelectuales de lo ocurrido, es decir, los monárquicos. Queman, asaltan los periódicos monárquicos y muchos monárquicos son linchados, son asesinados en las calles por los republicanos. Entre ellos, muere un personaje dulce, benigno, que se llama Gentil de Castro y que parece que era como su nombre, un hombre extraordinariamente gentil. Un viejecito nostálgico de la monarquía. Este periódico es incendiado y un grupo de oficiales que parecen que han cruzado sus sangres en el Club Militar de Río de Janeiro, se lo encuentran en la calle y lo matan a pistoletazos. Hay una atmósfera además, de fiebre verdaderamente en el país, se tiene la sensación de que la república está en un peligro gravísimo y de que enemigos sumamente poderosos, efectivamente, están operando ahí desde el Sertao. Hay un movimiento

nacional para ir a combatir a este enemigo.

La cuarta expedición, la cuarta y la última expedición es prácticamente el ejército brasileño ayudado por compañías y batallones de voluntarios que se traslada hacia el sertao bahiano, al mando de varios generales y en un momento dado, incluso el Ministro de Guerra, el mayor mariscal Betancour, se trasladaría también a Quemadas para dirigir desde allí las operaciones. El cerco dura cuatro meses, y, esos cuatro meses, son verdaderamente indescriptibles, porque la lucha es, por supuesto feroz, pero esos cuatro meses es evidente que es una lucha cuyo resultado ya se conoce de antemano. Sin embargo, los hombres de Antonio Consejero no se rinden, no se rinden nunca en ningún momento.

«La fatiga se ha evaporado como por ensalmo. Debe ser otro indicio de la presencia divina, otra manifestación de lo sobrenatural en su persona. ¿Cómo explicarlo, si no es a través del Padre, del Divino, o del Buen Jesús? Desde que supo la noticia del asalto no ha hecho otra cosa que andar y correr. Hace un rato, cruzando la laguna de Cipó, las piernas le flaquearon y el corazón le latía con tanta furia que temió caer desvanecido. Y ahí está ahora, corriendo sobre ese terreno pedregoso, de subidas y bajadas, en ese final de la noche que las bombardas fulminantes de la tropa iluminan y atruenan. Se siente descansado, lleno de energía, capaz

de desplegar cualquier esfuerzo, y sabe que así se sienten los catorce hombres que corren a su lado. ¿Quién sino el Padre puede operar semejante cambio, rejuvenecerlos así, cuando las circunstancias lo requieren? No es la primera vez que le ocurre. Muchas veces, en estas semanas, cuando creía que iba a desplomarse, ha sentido de pronto una nueva fuerza que parece alzarlo, renovarlo, inyectarle un ventarrón de vida.»

Finalmente, la guerra termina como debía terminar, con una inmensa matanza en la que prácticamente desaparecen todos los hombres que pelearon en Canudos; quedan de sobrevivientes unos centenares de mujeres, de niños y de ancianos que son luego repartidos por el Brasil, se forma un comité que dirige un político bahiano, Lesli Periade. Ese comité reparte a la gente por Brasil, los entrega, los huérfanos los entrega a familias de distintas regiones del país y lo que queda del pueblo de Canudos es dinamitado, es arrasado hasta la última casa es volada y lo que era Canudos se convierte en una llanura hedionda en la que hay una imagen muy interesante de las personas que llegan apenas se retira el ejército que es un hacendado de la región, que llega con unos peones a ver si puede ayudar y encuentra allí una inmensa masa negra que se mueve, que graza, es una masa de gurús, es una masa de pajarracos, de aves de presa que está devorando los cadáveres.

Esta síntesis tan apretada, tan esquemá-



tica, que les he hecho yo de la historia de Canudos, ya se pueden imaginar, como pueden ver y revolucionar a un latinoamericano. Es una historia que todos nuestros países han vivido muchas veces a lo largo de su historia y que, desgraciadamente, varios de ellos siguen viviendo todavía. El enfrentamiento de sociedades que viven culturas distintas, que tiene mecanismos de comportamiento que están dictados por circunstancias, también, completamente distintas y que resultan a veces en una incomunicación de la que sólo puede desprenderse la violencia. Creo que, toda la problemática moral, ideológica de Canudos, es muy representativa de un fenómeno muchísimo más extendido de nuestro tiempo, que se vive dramáticamente en América Latina, pero que muchos otros países del mundo desgraciadamente también padecen. Creo que, todas estas razones contribuyeron a mi entusiasmo, a mi excitación por este tema, pero cuando empecé a escribir esta novela, cuando empecé a meterme en este laberinto, en este verdadero laberinto de episodios, de personajes, que desde un principio decidí tratar muy libremente, sin respetar la historia, utilizando sólo la historia real como un punto de partida, para construir una ficción, empecé a descubrir maravillado que este mundo, además, tenía para mí muchas otras cosas que me afectaban de manera muy íntima; era un mundo que para mí era muy próximo, también en otro sentido, que cuando leí a Euclides de Acuña, ni siquiera podía sospechar. Había

decidido escribir, primero una versión de la novela sin ir al sertao, sin ir a Canudos; entonces, esta primera versión, que me costó, por supuesto, muchísimo trabajo, en la que traté de suplir esa inexperiencia que tenía de la región, de las personas, mediante lecturas, mediante documentos, fue algo que escribí realmente con una inseguridad enorme, pero ya en los documentos comencé a descubrir en este mundo cosas que me conmovían muchísimo. Por ejemplo, en este mundo arcaico, los romances caballerescos estaban vivos; yo había tenido desde estudiante una gran afición por la literatura caballerescas, las novelas de caballerías me sedujeron, me encantaron cuando era estudiante, las leí con muchísimo entusiasmo; algunas de ellas, todavía las considero como paradigmas del tema, como es el caso de *Tirano lo Blanc*, una novela escrita por un valenciano, por Joan Martorell en los finales de la Edad Media; y de pronto encontré que el mundo caballeresco, en el sertao bahiano, estaba vivo, y efectivamente cuando hube terminado esa primera versión y fui al sertao, y empecé a tratar de rehacer toda la trayectoria de Antonio Consejero; encontré, de pronto que había troveros que en los pueblos cantaban el romance de los Doce Pares de Francia o el Romance de Roberto el Diablo o el Romance de Oliveiros y Fierabras, romances que seguramente habían llegado a esa región con los primeros portugueses y que en ese mundo arcaico habían quedado conservados ahí, transmitidos por tradición oral hasta nues-

tros días. Claro, eran romances en los que el pasado se condimentaba de actualidad, que los viejos mitos, las viejas historias, aparecían agrisadas de hechos de actualidad, pero al mismo tiempo, un mundo que también para mí, resultaba extraordinariamente seductor, atractivo.

También fui descubriendo, mientras avanzaba en esta ficción, que allí en esa atmósfera, en ese ambiente, en ese mundo, pudiera introducir personajes con los que yo había tenido la intención de hacer historias antes, y que no había podido porque no encontraba un buen domicilio para ellas. Por ejemplo, leyendo una Historia del Anarquismo Español, un día me encontré con que había existido una pequeña falange, un pequeño grupo, una secta anarquista que quedó seducida por las ideas frenológicas, es decir, por esa seudociencia nacida a fines del siglo XVIII, que durante el siglo XIX cobró así la apariencia de una ciencia en muchos lugares. Hay un gran catalán, por ejemplo, Mariano Cubí, que fue un científico importante y un frenólogo, un defensor de la frenología. Descubrí que había una secta anarquista que creyó encontrar en la frenología algo así como la demostración científica del materialismo, y, desde entonces, tenía la idea de escribir alguna vez una novela, o un relato, o un cuento que tuviera como protagonista a un anarquista frenólogo. Pero no sabía donde meterlo a este anarquista frenólogo. En una historia peruana del siglo XX, era un personaje tan postizo, un pegote, absolutamente artificioso, mi mun-

do, mi medio lo expelía. Al escribir la historia de Antonio Consejero de Canudos, encontré que el anarquista frenólogo era allí bienvenido desde todo punto de vista, porque entre otras cosas, la historia de Canudos, era también una historia de aberraciones científicas, de delirios científicos.

«Su verdadero nombre no era Galileo Gall, pero era, sí, un combatiente de la libertad, o, como él decía, revolucionario y fenólogo. Dos sentencias de muerte lo acompañaban por el mundo y había pasado en la cárcel cinco de sus cuarenta y seis años. Había nacido a mediados de siglo, en un poblado del sur de Escocia donde su padre ejercía la medicina y había tratado infructuosamente de fundar un cenáculo libertario para propagar las ideas de Proudhon y Bakunin. Como otros niños entre cuentos de hadas, él había crecido oyendo que la propiedad es el origen de todos los males sociales y que el pobre sólo romperá las cadenas de la explotación y el oscurantismo mediante la violencia.

Su padre fue discípulo de un hombre al que consideraba uno de los sabios augustos de su tiempo: Franz Joseph Gall, anatomista, físico y fundador de la ciencia frenológica. En tanto que para otros adeptos de Gall, esta ciencia consistía apenas en creer que el intelecto, el instinto y los sentimientos son órganos situados en la corteza cerebral, y que pueden ser medidos y tocados, para el padre de Galileo esta disciplina significaba la muerte de la religión,

el fundamento empírico del materialismo, la prueba de que el espíritu no era lo que sostenía la hechicería filosófica, imponderable e impalpable, sino una dimensión del cuerpo, como los sentidos, e igual que éstos capaz de ser estudiado y tratado clínicamente. El escocés inculcó a su hijo, desde que tuvo uso de razón, este precepto simple: la revolución libertará a la sociedad de sus flagelos, y la ciencia al individuo de los suyos. A luchar por ambas metas había dedicado Galileo su existencia.

Como sus ideas disolventes le hacían la vida difícil en Escocia, el padre se instaló en el sur de Francia, donde fue capturado en 1868 por ayudar a los obreros de las hilanderías de Burdeos durante una huelga, y enviado a Cayena. Allí murió. Al año siguiente Galileo fue a prisión, acusado de complicidad en el incendio de una iglesia —el cura era lo que más odiaba, después del militar y el banquero—, pero a los pocos meses escapó y estuvo trabajando con un facultativo parisino, antiguo amigo de su padre. En esa época adoptó el nombre de Galileo Gall, a cambio del suyo, demasiado conocido por la policía, y empezó a publicar pequeñas notas políticas y de divulgación científica en un periódico de Lyon: *l'Étincelle de la révolte*.

Uno de sus orgullos era haber comitado de marzo a mayo de 1871 con los comuneros de París por la libertad del género humano y haber sido testigo del genocidio de treinta mil hombres, mujeres y niños perpetrado por las fuerzas de Thiers. También fue condenado a muerte,

pero logró escapar del cuartel antes de la ejecución, con el uniforme de un sargento-carcelero, a quien mató. Fue a Barcelona y allí estuvo algunos años estudiando medicina y practicando la frenología junto a Mariano Cubí, un sabio que se preciaba de detectar las inclinaciones y rasgos más secretos de cualquier hombre con sólo pasar sus yemas una vez por su cráneo. Parecía que se iba a recibir de médico cuando su amor a la libertad y el progreso o su vocación a aventurera pusieron otra vez en movimiento su vida. Con un puñado de adictos a la Idea asaltó una noche el cuartel de Montjuich, para desencadenar la tempestad que, creían, conmovería los cimientos de España. Pero alguien los delató y los soldados los recibieron a balazos. Vio caer a sus compañeros peleando, uno a uno; cuando lo capturaron tenía varias heridas. Lo condenaron a muerte, pero, como según la ley española no se da garrote vil a un herido, decidieron curarlo antes de matarlo. Personas amigas e influyentes lo hicieron huir del hospital y lo embarcaron, con papeles falsos, en un barco de carga.

Había recorrido países, continentes, siempre fiel a las ideas de su infancia. Había palpado cráneos amarillos, negros, rojos y blancos y alternado, al azar de las circunstancias, la acción política y la práctica científica, borroneando a lo largo de esa vida de aventuras, cárceles, golpes de mano, reuniones clandestinas, fugas, reveses, cuadernos que corroboraban, enriqueciéndolas de ejemplos, las enseñanzas



de sus maestros; su padre, Proudhon, Gall, Bakunin, Spurzheim, Cubí. Había estado preso en Turquía, en Egipto, en Estados Unidos, por atacar el orden social y las ideas religiosas, pero gracias a su buena estrella y a su desprecio del peligro nunca permaneció mucho tiempo entre rejas.

En 1894 era médico del barco alemán que naufragó en las costas de Bahía y cuyos restos quedarían varados para siempre frente al Fuerte de San Pedro. Hacía apenas seis años que el Brasil había abolido la esclavitud y cinco que había pasado de Imperio a República. Lo fascinó su mezcla de razas y culturas, su efervescencia social y política, el ser una sociedad en la que se codeaban Europa y Africa y algo más que hasta ahora no conía. Decidió quedarse. No pudo abrir un consultorio, pues carecía de títulos, de manera que, como lo había hecho en otras partes, se ganó la vida dando clases de idiomas y en quehaceres efímeros. Aunque vagabundaba por el país, volvía siempre a Salvador, donde solía encontrarse en la Librería Catilina, a la sombra de las palmeras del Mirador de los Afligidos o en las tabernas de marineros de la ciudad baja, explicando a interlocutores de paso que todas las virtudes son compatibles si la razón y no la fe es el eje de la vida, que no Dios sino Satán —el primer rebelde— es el verdadero príncipe de la libertad y que una vez destruido el viejo orden gracias a la acción revolucionaria, la nueva sociedad florecerá espontáneamente, libre y justa.

Aunque había quienes lo escuchaban, las gentes no parecían hacerle mucho caso.»

En esta historia, encontré que también era perfectamente posible mostrar algo que yo quería mostrar hacía mucho tiempo en una novela, en una historia, era una cosa que me seducía mucho como escritor. Era lo siguiente: creo que desde mucho, muchos años, muchos siglos atrás, en cierta forma América ha servido para que gentes de Europa proyecten algo que no pueden conseguir, que consideran absolutamente imposible, utópico en sus propios países, en sus tierras. Antonio León Pinelo, como ustedes saben, escribió un libro demostrando con citas bíblicas y con una poderosa erudición, que el paraíso estuvo en el Nuevo Mundo, que el paraíso estuvo en un lugar de la amazonia peruana. Bueno yo creo que desde León Pinelo hasta Regie Debré, en nuestros días, que escribió un manual para hacer la revolución, rápido y con poca gente, en América Latina hay muchos europeos que han proyectado en esas tierras, un cierto de allá, las fantasías, las utopías, los delirios religiosos, políticos, que la realidad europea expelía, desmentía, destrozaba. Yo quería escribir alguna vez una historia sobre esa proyección del delirio religioso, político, ideológico europeo hacia América y mostrar eso a través de una ficción, a través de una novela. Bueno pues allí, en el mundo de Canudos, encontré que eso era perfectamente posible, que, por ejemplo, un hombre de ideas libertarias de la época que hu-

biera estado en Comuna de París, que hubiera participado en los movimientos anarquistas decimonónicos en Barcelona, muy bien podía si estaba enterado más o menos de lo que ocurría en Canudos, llegar a creer que aquello, de alguna manera, resuscitaba la idea, allá en ese fin del mundo y que esas revoluciones derrotadas terriblemente en Europa por la reacción, de alguna manera estaban continuando, no es verdad, resucitando allí, a través de los yagunzos de Antonio Consejero. Entonces también, en este sentido, Canudos, Antonio Consejero, pues, me dio la posibilidad de materializar otro proyecto.

No quiero alargarme demasiado, ya ven ustedes hasta que punto, por el entusiasmo con que les hablo, este tema fue para mí exaltante, sin embargo, no deben creer que por eso que me fue fácil escribir esta novela, todo lo contrario, nunca he tenido tanta inseguridad al escribir un libro como la Guerra del Fin del Mundo. Tenía muchísimos problemas todo el tiempo, por ejemplo, como hacer hablar a los personajes, personajes que hablaban entre ellos en portugués, en tanto que yo escribía en español; fanáticos religiosos, fanáticos políticos, con una mentalidad y una cultura de fines del siglo XIX, pues todo eso realmente me hacía sentir un poco caminando en arenas o sobre arenas movedizas. Pero de todas maneras, como compensación, tenía realmente la bastedad de este tema. Siempre he creído que la novela es muy importante que sea numerosa, es decir, que tenga muchos temas, muchos asuntos, mu-

chos personajes, creo que mientras más tiene cuantos más tenga, tiene la posibilidad de ser mejor y al escribir esta novela constantemente el tema se enriquecía, se multiplicaba así mismo.

Quiero para terminar, contarles como hay otro elemento que surge de pronto, mientras estoy escribiendo esta novela, que también me tocó así fibras muy íntimas, como se las hubiera tocado a cualquier hombre que escribe. Empecé a descubrir, cuando escribí esta novela y mientras investigaba todo lo que podía alrededor de la historia de Canudos, que la palabra escrita desempeñó un papel muy importante en los sucesos, porque fueron las cosas que dijeron los diarios, las cosas que escribieron los periodistas, los comentaristas, lo que creó el ambiente de delirio en torno de Canudos. Descubrí, que había un escriba en Canudos, que había junto a Antonio Consejero un hombre, aparentemente no era un hombre, sino un monstruo, un ser aquejado de una deformidad física terrible, que sabía escribir; debía ser una de las pocas personas que sabía escribir en Canudos, y que estaba allí siempre junto a Antonio Consejero escribiendo todo lo que él decía, todas sus palabras, este hombre inmediatamente las convertía en escritura. Yo no sé la idea de este hombre, que era del pueblecito de Natuba, que le llamaban o le decía León, el León de Natuba, eran lo que decían los documentos en los que mencionaba, a mí me emocionó muchísimo el haber tenido un colega, a alguien que escribía en ese mun-

do y que además, era un ser monstruoso, un ser quejado aparentemente de una deformidad. A mí me conmovió mucho, y ese ser del que no sabía casi nada, fue convirtiéndose poco a poco, mientras escribía, en una presencia así, urgente, a la que yo tenía que dar cabida y a la que tenía que dar cada vez un espacio más grande en la historia. De pronto, descubrí que a lo mejor la historia que estaba escribiendo, no era tanto la historia que ocurrió como la

historia que inventaron, aquellos que escribieron contemporáneamente sobre Canudos, es decir, no tanto las verdades de Canudos, si no las mentiras de Canudos, lo que constituía realmente la materia de mi novela.

Veo que le he tomado más tiempo del previsto, les ruego que me excusen. Les agradezco mucho su atención. Muchas gracias.

CAMILO JOSE CELA

INTRODUCCION

Por M.ª Teresa Hernández





# CAMILO JOSE CELA

## INTRODUCCION

Por M.<sup>a</sup> Teresa Hernández.





Si se considera, a la hora de juzgar la obra de Camilo José Cela, el panorama de la novela española contemporánea, no resultará difícil sacar determinadas conclusiones: la escasa calidad y cantidad del género narrativo en los años que preceden a la guerra civil y los que le siguen. Pesaba todavía mucho la luminosa sombra de Pío Baroja y Benito Pérez Galdós. Por eso las primeras obras de Ramón J. Sender (*Mr. Witt en el Cantón*) y las de otros muchos jóvenes autores —González-Ruano, Benjamín Jarnés, José Herrera Petere, Max Aub, Víctor Gómez de la Serna— no renuevan ni enriquecen la relevante aportación de los novelistas del 98 que, como Pío Baroja (*Las noches del Buen Retiro*, 1934), están publicando obra nueva en estos años.

Tras la guerra, la escisión y el exilio, los novelistas de uno y otro bando tomaron como tema narrativo preferente los hechos de la recién acabada contienda y los resultados fueron juicios y actitudes para todos los gustos: *Tres horas en el Museo del Prado*, de Eugenio D'Ors, *Una isla en el mar rojo* de Wenceslao Fernández Flores o *La fiel infantería* de Rafael García Serrano, por citar algunos de los títulos que se publicaron en España desde la óptica del momento. Poco a poco sin embargo otras realidades acaban imponiendo su carga de trágica inminencia: había que seguir viviendo, había que propiciar un renacimiento artístico en un país deshecho y arruinado, había que proteger y alentar intelectuales y artistas *a la medida*, había que suprimir la mediocre temática y técnica en la que la novela naufragaba sin remedio.

Los años cuarenta se valoran unánimemente por la crítica que se ocupa de la literatura española contemporánea —Martínez Cachero, Paul Ilie, Alonso Zamora Vicente, Eugenio de Nora, Rodrigo Rubio, Joly-Soldevila y Jean Tena, entre otros— como años de denodado esfuerzo artístico para transformar, pese a dificultades y presiones bien conocidas e historiadadas, el enclenque estado impuesto por un ambiente poco propicio a manifestaciones artísticas que no fueran *estrechamente* controladas. Ese *terreno limitado y circunstancial* es la característica más sobresaliente al tratar de resumir esta etapa de la narrativa española. Por eso, desde la perspectiva del lector actual, esos intentos de constituir una novela nueva y testimonial en un mundo herméticamente cerrado a las tendencias artísticas e ideológicas del resto de la literatura en el mundo, resultan paradójicos, anacrónicos e infructuosos. El escritor español no pudo entonces abrirse libremente «Ante el muro blando de las lamentaciones de la página en blanco, vacía su conciencia, descarga su pecado, confiesa sus límites y también sus mortales claudicaciones» (C. J. Cela, *Examen de conciencia del escritor*, conferencia dada en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Santander, agosto de 1968), su proyecto no pasó de ser una promesa efímera y prematuramente envejecida, una base sin cimientos, un ejemplo a no seguir.

En ese estado de cosas, llega Camilo José Cela a la literatura, y dos de sus mejores novelas van a convertirse precisamente en el límite inicial y final de la llamada década de los cuarenta en los manuales de literatura: *La familia de Pascual Duarte* —1942— y *La Colmena* —1951—, que supusieron sin duda el más oportuno, adecuado e ingenioso cambio de rumbo estético en la narrativa de la época.

Cuando se publica *La familia de Pascual Duarte* el novelista tiene veintiséis años. Había nacido en Iria Flavia, cerca de Padrón, en La Coruña, un once de mayo. Su padre, gallego desde hacía varias generaciones, tiene antecesores ilustres: un mariscal —Pedro Pardo de Cela—, partidario de La Beltraneja, y un beato —Fray Juan Jacobo Fernández—, nacido en 1808 y martirizado en Damasco en 1860, que fue beatificado en 1926, el diez de octubre, y a cuya ceremonia asistió Cela siendo un niño. No hubo escritores en la familia, hasta Camilo José y su hermano menor Jorge, de importancia. Sí cirujanos célebres —Cesáreo Fernández Losada, médico de Isabel II—, pin-

tores estimables —Darío Cela y Raimundo Cela— y parientes iluminados, fascinantes personajes de novela. El que mayor huella dejará en Cela es su tío Claudio Montenegro, abogado y rico labrador, padre de más de cincuenta hijos, que aseguraba ser pariente de la Virgen María y vivía en su feudo de las montañas de Piñor: «Y por las tardes, a la caída del sol, cuando dirige el rosario rodeado de todos sus súbditos, como un pequeño rey de taifas, reza con gran unción: “Dios te salve, María, parienta mía, llena eres de gracia...” Sus hijos y sus criados le contestan: “Santa María, parienta de usía, madre de Dios, ruega por nosotros...”» (C. J. Cela, *La Rosa*, Ed. Destino, Barcelona, 1968, pp. 31-32).

Junto a Montenegro, el sector familiar paterno de los campesinos será el que mejor inspire los escenarios gallegos de sus novelas, fundamentalmente la última —*Mazurca para dos muertos*—. Cela prefiere siempre esos tíos y primos, perdidos en pequeñas aldeas de prados y robledales verdes, que llevan una vida oscura y honesta y cuyo rasgo distintivo de pureza es la cara de caballo y los dientes separados: «Por todos estos contornos a nosotros nos llaman los *Moranes* y cuando alguno hace una cosa algo meritória —cabalga un cimarrón, escribe un libro, saca un niño de un pozo o desarma una pareja de la guardia civil—, los viejos de la familia se ponen muy contentos y dicen con orgullo: ¡A ése le sale la casta de los Morán!» (C. J. Cela, *La Rosa*, cit., p. 33). A esa rama de la familia —cara larga, labios rectos y finos—, como su abuela Teresa y los cuatro hermanos de su padre, salió el escritor y puede decirse sin duda, viendo las fotografías de sus antepasados, que se trata de un buen ejemplar *morano*.

Su madre —Camila Emmanuela Trulok y Bertorini— nació en Santiago de Compostela, aunque su pasaporte fue inglés hasta el matrimonio. Descendiente de ingleses e italianos, burócratas y ferroviarios unos, navegantes y piratas otros, ricos comerciantes los más cercanos generacionalmente hablando, era la cuarta de siete hermanos —siete hijos habría de sacar también ella adelante después— y poseía un equilibrado temperamento y una rara intuición estética y artística. Deportista impenitente, de joven llegó a proyectar incluso la travesía del Canal de la Mancha a nado. De ella hereda quizá Cela la ternura y la cólera, que conviven y se superponen imprevisiblemente: «Si mi madre, por fuera, por su pelo de un rubio ceniciento y



extraño, y sus ojos, de un azul delicado, parece una rusa de las mejores y más gentilmente decadentes familias, por dentro, con su complejísima personalidad, tampoco anda muy lejos de las heroínas de Tolstoi. Mi madre, mujer de gran ternura, de una ternura casi patológica, es también mujer capaz de dejarse arrebatar por la cólera (...), por una cólera al borde de lo enfermizo (...). Yo, particularmente, pienso que esta fluidez de su carácter, este desequilibrio, si así se quiere, es uno de sus mayores encantos» (C. J. Cela, *La Rosa*, cit., p. 62). Ese entendimiento de la vida por raptos, ese carácter temperamental hasta la terribilia y dulce hasta la melancolía, se reflejará en multitud de momentos literarios del escritor, como en *La familia de Pascual Duarte* o en *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, cuyos personajes se debaten siempre entre la ternura y la fatalidad de sus instintos.

Con todos estos antecedentes podemos deducir que Camilo José Cela es, si no un *pura sangre*, por lo menos —como él se considera con orgullo— un individuo *bien mezclado*: gallego e inglés con su parte de italiano. Perfecto para la ironía, el sarcasmo, la ternura, la frialdad, la melancolía o la violencia. En su padre, funcionario de Aduanas, aprendió la misteriosa seriedad y lirismo de los hombres gallegos y su trasfondo de fatalidad; admiró la tenacidad, la voluntad de hierro y sobre todo el desprecio a la muerte, mientras se trasladaban, por razones de trabajo, de un lado a otro del país: Almería, Villa García de Arosa, Iria-Flavia, Londres, La Coruña, Barcelona, Cangas de Morrazo, Tuy, Vigo y, finalmente, Madrid. Esa condición trashumante de su infancia, de su carácter y el reflejo que este rasgo va a imponer en toda su obra literaria, la justifica Cela en sus memorias: «Yo nací nieto de ferroviarios, (...) y con la cama de mi madre retemblando por el paso del tren» (*La Rosa*, cit., p. 63). Un tren idílico que iba de Carril a Santiago de Compostela por un camino hermosísimo, en el que los usuarios regateaban el precio del billete en las taquillas y que paraba en Iria, junto a la casa en la que Cela nació.

De esa geografía *convenientemente revuelta* —son palabras del propio Cela— de su infancia ha quedado el espíritu de provisionalidad, de aventura inacabada, de deseo de huida incesante, que hallaremos en los protagonistas de sus novelas e incluso de su propia actitud vital. Se dice que quien tuvo una infancia feliz nunca será un adulto desgraciado. Y Cela fue un niño protegido,

«mimado y rodeado de afectos, encantado de vivir en continuo trasiego, a pesar de insistirnos en sus escritos autobiográficos sobre su condición enfermiza: «Casi todas las etapas de mi infancia, de mi adolescencia y de mi juventud, vienen marcadas por enfermedades» (*La Rosa*, cit., p. 71).

La llegada a los nueve años a Madrid parece serenar un poco la vida del escritor, aunque no su inestabilidad a la hora de orientar su vocación. Estudió el bachillerato en colegios religiosos y en el Instituto Cardenal Cisneros, sin brillantes resultados. Al acabar, se matriculó en Medicina en la Universidad Complutense, pero abandonó en primer curso. Se sentía más atraído por las humanidades y con frecuencia asistía a las clases de la facultad de Filosofía y Letras. Allí siguió con interés las lecciones de Pedro Salinas, pero su inconstancia en los estudios propició la imposición paterna de preparar oposiciones para ingreso en el Cuerpo de Aduanas, por lo cual estuvo preparándose en la academia que regentaba su padre. Muchas de las vivencias de esos años de opositor son evocadas por Cela en *San Camilo 1936*, donde se describe el ambiente estudiantil de Madrid en los años de la República y los que precedieron a la Guerra Civil.

Durante la guerra el escritor —veinte años— estuvo en Madrid algo más de un año; pasó después a zona nacional. La dedicatoria de *San Camilo* explica con claridad su conclusión sobre este enfrentamiento: «A los mozos del reemplazo del 37, todos perdedores de algo: de la vida, de la libertad, de la ilusión, de la esperanza, de la decencia. Y no a los aventureros foráneos, fascistas y marxistas, que se hartaron de matar españoles como conejos y a quienes nadie había dado vela en nuestro propio entierro» (C. J. Cela, *San Camilo*, Ed. Alfaguara, Madrid-Palma de Mallorca, 1969). Era entonces un muchacho largo, enjuto, con un pelo rebelde y la casta de los *moranes* en la cara: nariz, labios y cuello finos, mirada terca y perturbadora, gesto adusto y decidido. Por esos días se perderían seguramente los primeros versos que escribió —«Oda al mar» y «Madre, madre»— que ella guardaba con primor. Entonces, cuando los bombardeos sobre Madrid, compuso su primer libro de poemas, del uno al diez de noviembre de 1936, que no se publicarían hasta 1945 y que titula con un verso de Góngora, *Pisando la dudosa luz del día*. Hacía muy poco tiempo que Cela había dejado su forzoso reposo de enfermo pulmonar en el Sanatorio de Navacerrada...

Acaba la guerra. Cela vuelve a Madrid y vuelve el acercamiento a la Universidad: hace los tres primeros cursos de Derecho y algunas asignaturas de cuarto y quinto, antes de abandonar definitivamente. Se coloca de escribiente en el Sindicato Nacional Textil; allí nace, por puro aburrimiento dirá el escritor más tarde, *La familia de Pascual Duarte*, que se publicará en Madrid en 1942. En este mismo año se crea la Escuela Oficial de Periodismo, inscrita en la voluntad de resurgimiento intelectual de la posguerra, y Cela hace el único curso de capacitación de que consta la obtención del carnet de profesional entre las primeras promociones. En 1945 tiene una recaída su tuberculosis. Se le hospitaliza en Hoyo de Manzanares y este reposo será providencial para su formación autodidacta, además de que sus experiencias y observaciones de tísico le servirán para la novela *Pabellón de reposo*, que se publicó fraccionada como un serial en un periódico de la época y conmocionó a los lectores por su frialdad y desesperanza a la hora de tratar el tema, suspendiéndose entonces la publicación, por tratarse de una novela destructiva y desmoralizadora para los enfermos pulmonares.

El conocimiento de la obra de Ortega y Gasset completó y orientó el sentimiento nietzchiano de la vida en el novelista, su deseo de escapar, de zafarse de una sociedad y de una existencia que lo ahoga. Esa fase alternará con un esfuerzo denodado de disciplina que se autoimpone Cela: la lectura completa de la colección de setente tomos de la Biblioteca de Autores Españoles. Página a página, se van decantando sus aficiones literarias, el gusto por autores que propician una fuerte estimación de lo popular —Lope, Cervantes— o por lo caricaturesco y deforme —Quevedo o la novela picaresca—. Con su restablecimiento físico, llegan, con éxito, las colaboraciones en revistas y periódicos: apuntes carpetovetónicos, novelas cortas, cuentos —«Culpemos a la primavera», paradójico canto a la alegría de vivir, inhabitual en el estilo posterior de Cela— artículos, crónicas de viaje y novelas: *Nuevo Lazarillo*, 1944; *Viaje a la Alcarria*, 1948; *La Colmena*, 1950; *Del Miño al Bidasoa*, 1952; *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, 1953; y *Judíos, moros y cristianos*, 1956. *La catira*, 1955, supone el resultado de un original compromiso: el año anterior había viajado el escritor por Colombia, Ecuador, Chile y Argentina. Desde Ecuador fue invitado a dar una conferencia sobre un tema gallego en Caracas, donde fue declarado Huésped de honor y se le encargó



una novela cuya trama transcurriera en un escenario venezolano; esa era la única condición del contrato. Y el resultado es un sincero y apasionado homenaje a la condición femenina.

Durante años se mantuvo Cela al margen de la guerra de premios y menciones literarios. Su concepción anárquica de la vida y la literatura es sólo comparable a su vocación de escritor. Harto de la gran ciudad, acaba refugiándose en Palma de Mallorca, donde todavía se esconde en la actualidad cuando se lo permiten sus negocios editoriales y sus actividades académicas. Desde 1956 dirige un revista *Papeles de Son Armadans*, que ha conocido avatares de todo tipo, como cualquier buena revista literaria que se precie en España. El 26 de mayo de 1957, con el discurso *La obra literaria del pintor Solana* y la contestación de Gregorio Marañón, ingresa en la Real Academia Española de la Lengua. Desde los cuarenta años, «en medio del camino de la vida», como tanto gusta decir evocando un verso del Dante, Cela ha seguido andando, afinando su olfato, compaginando su labor de novelista con la de experto filólogo: aparecen sus primeras memorias en 1959 con el título general de *La Cucaña* y que nadie, ni siquiera él mismo, tan poco amigo de proyectos cerrados, sabe si tendrán un final. El primer tranco, *La Rosa*, constituye un texto delicioso y de una ternura desusada sobre la *Infancia dorada, pubertad siniestra, primera juventud* de don Camilo. Del segundo tomo, *Castillo en el aire*; el tercero, *La flor sin belleza*, y el cuarto, *La hoguera*, ha habido modificaciones, cambios y desapariciones. Cela no es hombre que se deje dominar por plazos previstos y cumplidos. De cualquier modo, su proyecto inicial de estas memorias no pensaba llegar más allá de la novela autobiográfica *San Camilo 1936*. De 1959 es también el *Primer viaje andaluz*. Una reflexión, muy interesante para la crítica, sobre los personajes de sus novelas anteriores, la constituye *Los viejos amigos*, 1961. Al año siguiente se publica *Tobogán de hambrientos*. En 1969 sale por fin la esperada obra *San Camilo 1936*, que entra de lleno en esa técnica de *retrato al minuto*, de sucesión de instantáneas casi cinematográficas, que es el rasgo más personal de su reflexión narrativa y que se mostrará definitivamente madura y plenificada en *Mazurca para dos muertos*, su última novela. Anteriormente publicó la novela *Oficio de tinieblas*, 1973 y el *Diccionario secreto*, producto de su interés por la lengua y un esfuerzo de erudición y detenimiento apasionado en un

terreno de nuestro idioma que muchos, calificándolo de truculento o grotesco, han desdeñado olímpicamente, pero que se inscribe en una larga y rica tradición literaria, que ha sobrevivido, generalmente sojuzgada e infravalorada, imperturbable a lo largo de la historia española.

### TECNICA Y ESTILO EN LAS NOVELAS DE C. J. CELA

Entre las claves más llamativas de este escritor, que nos permitirán conocer mejor el alcance e intención de sus novelas, señalaremos las siguientes:

— Su gusto por el perpetuo cambio estilístico, la búsqueda de una armonía expresiva a través del uso —y abuso— de ciertos recursos de lengua, viene quizá producido, más que por el afán no desdeñable de hacerse un nombre como escritor, por una constante insatisfacción de sí mismo y la falta de estímulo de su entorno.

— La importancia de sus lecturas de la novela picaresca, la literatura burlesca y la obra de escritores como Dostoyevski, determinan en Cela —aparte de un conocimiento profundo de las miserias del hombre— una extraña mezcla de compasión y solidaridad con el género humano y de repulsa instintiva de la sociedad, de la vida gregaria y mísera de las ciudades. Ello es lo que impulsa al escritor y a los personajes que recrea a echarse a los caminos, a evadirse vagando sin descanso, ensayando soluciones, salidas airoosas, a ese pesimismo fatal que parece dominarlo todo, en la ficción y en la realidad.

— Desde el punto de vista formal, los proyectos de nuestro novelista se emprenden y abandonan a un ritmo vertiginoso y desasosegante. La evolución de Cela es siempre consecuencia de un ensayo, en ocasiones coronado por el éxito, en otras obedeciendo simplemente al capricho de una poderosa intuición: «El *Lazarillo* lo escribí porque quise —cuando el escritor rompe a escribir lo que quieren los demás, empieza a dejar de serlo—» nos aclara él mismo. En su obra se suceden las técnicas de relato unanimistas, la narración neo-picaresca, los libros de viajes sociológicos, la evocación intimista de fotografías familiares comentadas, etc...

— Como fenómenos estilísticos comentados ya ampliamente por la crítica

especializada, pueden citarse el empleo de recursos de repetición, enumeración y paralelismo, el habla detonante, tosca o ramplona aparentemente —tópica ya en las grandes ciudades—, o la reproducción del habla del rústico más primitivo, que son a la vez formas coyunturales de un sistema de barroquización consciente de la lengua, mediante el cual pretende Cela encauzar sus procesos imaginario-narrativos. Esa ornamentación formal se proyecta en la utilización de expresiones de la más terrible crudeza alternando con eufemismos, en el tono expositivo trágico-grotesco, misteriosa mezcla de ternura, sátira y crueldad, muy afín al peculiar estilo narrativo del pintor Solana o al de Valle-Inclán.

Los pasos previos a *La familia de Pascual Duarte*, que han venido sirviendo a algunos críticos para entender mejor la evolución de la obra narrativa de Cela y su adscripción a la llamada tradición gallega —Rosalía de Castro—, son relatos breves. Entre ellos se puede destacar *Esas nubes que pasan* o *Nuevo retablo de don Cristobita*, donde el reflejo de un paisaje gallego umbrío, cierto ambiente regionalista de brumosa ensoñación y la evocación fantástica e idealizada del medio familiar de Cela nos acercan a la melancolía romántica más genuinamente becqueriana. Mas toda esa tierna timidez del incipiente escritor se verá bruscamente sobrepasada por un sino fatal que persigue a sus personajes, inundando la acción, contra el que es imposible toda lucha o resistencia. El lirismo, la recreación del paisaje, apenas encubierto en los primeros relatos de Cela, acaba refugiándose —última alternativa de todos los tímidos— en una visión del mundo, fundamentalmente, dominada por la brutalidad y la fuerza del instinto. Paulatinamente la técnica narrativa se ve sobrepasada por el maleficio de la lucha que los personajes sostienen contra su soledad, su pesimismo y su desesperanzada resignación, lucha que no tiene más perspectiva de liberación que una huida a campo abierto, una huida interminable.

Necesariamente tenemos que limitar la atención, en una producción narrativa tan compleja y abundante, solamente a algunas de las novelas, las que marcaron en cierto modo un hito en el panorama literario español o supusieron un revulsivo de las tendencias ético-estéticas imperantes. Quedan al margen de estas consideraciones una serie de relatos breves y cuentos en los que Cela, liberado de las obligaciones estructurales que impone la novela como



género, da rienda suelta a la fantasía y a su peculiar y tierna ironía. Citemos como referencia *El molino de viento*, 1956.

Las obras que han legitimado como novelista a Camilo José Cela, las que el crítico Zamora Vicente ha llamado *mayores*, donde se han resuelto más brillantemente las dificultades y coronado los esfuerzos, son *La familia de Pascual Duarte*, *La Colmena* y *La catira*. En estas tres novelas se han cumplido sobradamente los proyectos de lengua, creación, argumento y descripción de personajes. Si bien es verdad que *La familia de Pascual Duarte* constituye la primera versión de un homenaje de Cela a la literatura picaresca. La segunda aportación será *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. Es curioso anotar el hecho de que el transcriptor de las memorias de Pascual encuentra sus papeles en una farmacia de Almendralejo; el nuevo Lazarillo también encuentra el relato de la vida de su antepasado en otra farmacia de Belinchón. Para las dos novelas el texto hallado en las boticas constituye un excepcional pretexto narrativo.

*La familia de Pascual Duarte* es la historia de una frustración, de un miedo inexplicable, de un presagio. La crítica calificó esta historia de crímenes como exagerada y truculenta. Sin embargo, su fórmula narrativa constituyó, oportuna y coyunturalmente si se quiere, un éxito. El estudioso Gonzalo Sobejano hizo un análisis crítico muy agudo en 1968 (Papeles de Son Armadans, n.º 142, enero, pp. 19-58) en el que destacaba este acertadísimo testimonio objetivo social y existencial. A partir de la publicación de *Pascual Duarte* comenzó a hablarse en España de *tremendismo*, realismo social y realismo existencial. La polémica en torno a estas dos últimas tendencias continúa todavía hoy sin deslindar, pero la mayoría de los técnicos sitúan a Cela desde este momento de cabeza de turco del *realismo* como tendencia narrativa.

Por encima de una historia trágica individual, la novela es la denuncia de la alienación, no sólo de Pascual y su familia, sino de la totalidad de la sociedad española. En razón de su soledad Pascual se ha visto obligado a emplear la violencia y ésta se desata ya sin freno, rebasando sus propias previsiones, con más fuerza aún que su apego enfermizo al terruño natal. El juego dialéctico de la novela es sangriento: el lector acaba inmerso en una especie de misteriosa complicidad de los hechos. Pascual no es el salvaje y desaprensivo *autor* de los crímenes de las *crónicas negras* al uso. Hay algo

ajeno a él, fuera de la lógica de sus reacciones primarias, del entorno árido de su geografía, de la acritud de los que le rodean, o la sucesión de hechos desafortunados que le ocurren, que no le da tregua ni escape, que frustra irremediablemente sus sentimientos y sus razones. Ese odio incontenido de Pascual presagia el fin que ha de dar a su madre, a su vida acorralada, a su conciencia malhadada: «Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y, sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte». (*La familia de Pascual Duarte*, Ed. Destino, Barcelona, 1962, pp. 40-201). *El destino* que arrebató los recuerdos, las costumbres, las querencias, los instintos de Pascual Duarte: «Era algo fatal que había de venir y venía, que yo había de causar, y que no podía evitar aunque quisiera, porque me parecía imposible cambiar de opinión, volverme atrás, evitar lo que ahora daría la mano porque no hubiera ocurrido, pero que entonces gozaba en provocar con el mismo cálculo y la misma meditación por lo menos con los que un labrador emplearía para pensar en sus trigales» (*La familia de Pascual Duarte*, cit., p. 189).

La brillantez de Cela a lo largo de todo este proceso de destrucción despiadada del protagonista, su dosificación mesurada de los recuerdos enterrecidos de Pascual y la gradual aceleración del ritmo de los hechos narrados hasta alcanzar un calculado y fríamente objetivo clímax dramático, puede considerarse culminada cuando abrimos la novela y leemos asombrados la dedicatoria que hace Pascual de su propia narración de los hechos: «A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía» (*La familia de Pascual Duarte*, cit., p. 55). El crimen por el que se condenó seguramente a muerte a Pascual Duarte es el único que no se describe en la novela. Los hechos se interrumpen tras el asesinato de la madre y queda para el lector el privilegio de deducir cómo ocurrió el último crimen. Mientras tanto, el libro se cierra con el escorzo violento y deformado de Pascual Duarte, respirando indefenso y aliviado el aire fresco del campo, reflejada en su rostro una expresión muy semejante a la paz.

Los aficionados a Cela han comprendido muy bien el alcance y trascendencia que la tradición literaria picaresca ha ejercido sobre esta novela, fun-

damentalmente *El Guzmán de Alfarache*, prototipo del recelo y la desconfianza, que puede citarse como antecedente. De la segunda aportación/homenaje al género narrativo picaresco, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, hablaremos muy brevemente. Es este un libro delicioso, de una espontaneidad y un lirismo muy profundo, que encierra a la vez un mensaje de escepticismo tradicionalmente admitido como tópico en esta modalidad narrativa.

La recreación del mito del pícaro, su actualización, es respetuosa e incondicionalmente apasionada. Lázaro es tierno, socarrón, sutil, rapaz, cruel, taimado, infeliz, resignado o rebelde, según vayan las cosas por el mundo. Pero sobre todo es un peregrino, un degustador impenitente de caminos, un viajero empedernido. Su vida: el aire libre; su filosofía: el máximo rendimiento con el mínimo esfuerzo. Si su antepasado Lázaro acabó de peregrino en Toledo, Lázaro el tataranieta dará con sus ajados huesos en un regimiento de Madrid, sin ganas ya de «seguir caminando sin ton ni son por los empolvados caminos, las frescas laderas de las montañas y las rumorosas orillas de los ríos» (*Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Ed. Destino, Barcelona, 1962, p. 517). Esta meditación de Cela al hilo de la obra anónima inmortal se ve completada con la carga de ternura que el escritor proyecta en la figura de Lázaro, en tonalidades de delicadeza y lirismo insólitas. El relato en primera persona y la ya peculiar y habitual descripción de la acción como si en realidad formara parte de un texto más extenso que no acaba por darse a conocer finalmente, según una tendencia muy particular de Cela, que deja siempre una puerta abierta a futuras prolongaciones o conclusiones de la novela, produce en el lector la impresión de que el auténtico motivo del libro es el tema de la huida, la perspectiva del aviaje como liberación.

Nos interesa comentar aquí brevemente, asimismo, la intencionalidad de un libro como *Pabellón de reposo*, porque supone una ruptura espectacular de Cela, una novela de difícil clasificación, un folletín que le permite mostrar y ampliar la dramática soledad de anteriores personajes, como Pascual Duarte.

Como comenta el propio novelista, en *Pabellón de reposo* «intenté hacer el anti-Pascual. Algún crítico dijo que el *Pascual Duarte* estaba muy bien, pero que había que verme en la piedra de toque del sosiego, de la inacción.



Aunque no lo entendí mucho, como no soy amigo de polemizar, porque la discusión, como el amor y el afán de mando, me parece un claro signo de deficiencia mental, escribí *Pabellón de reposo*, que es una novela donde no pasa nada y donde no hay golpes ni asesinatos, ni turbulentos amores, y sí tan solo la mínima sangre necesaria para que el lector no pudiera llamarse a engaño y tomar por reumáticos o luéticos a mis tuberculosos. Sin referencia geográfica, onomástica o temporal que permitiese su localización en una época o lugar determinados (salvo, quizá, la relativa, y siempre muy aproximada, situación en el calendario que pudiera averiguarse por la terapéutica empleada por mis marionetas), *Pabellón* fue mi prueba pavífica, mi experimento pacífico, o, dicho de otra manera, mi experimento por el segundo camino, mi segunda prueba».

No es, pues, una novela de fácil catalogación. Parece incluso, dada la gradación «in crescendo» de la angustia, un poema en prosa. El tema del reposo forzado —y en muchos casos atormentado preliminar de la muerte—, el relato en primera persona de los protagonistas, la lentitud con que el tiempo pasa, el proceso de encenagamiento progresivo del enfermo en el mal y en el vacío, en la soledad —el alejamiento necesario y resignadamente asumido del tuberculoso del resto del mundo—, convierten esta novela en una reflexión catártica que produjo entonces una fuerte polémica, cuando apareció publicada por entregas en el periódico *El Español*. No hay acción, sino una simple enumeración objetiva de hechos, presididos naturalmente por la lastrante y todopoderosa influencia del *fatum*, que recogen la amarga y desconsolada experiencia de unos seres fantasmales sumergidos en la cárcel del imprescindible reposo.

También *La Colmena* es, de alguna manera, un anti-Pascual. Si *La familia de Pascual Duarte* es el prototipo del ser antisocial, *La Colmena* es la alucinación de la convivencia. Un mundo de vicios, deseos oscuros, sentimientos inconfesables, azares dramáticos o súbitas ternuras se desata en sus páginas. El mundo de posguerra —con su sordidez y su grandeza— de Madrid, bulle desenfrenado, desborda la ciudad. La mediocridad se agazapa detrás de la mayoría de los trescientos cuarenta y seis personajes —imaginarios o reales— que pululan por la novela.

Esta galería de rostros, gestos y actitudes, en tortuoso desfile por el amor,

las pasiones o la muerte, a la sombra de la guerra reciente, con sus consecuencias de hambre y represión, con su poco gloriosa tragedia, viene a ser redimida —como siempre en Cela—, por la ternura de los limpios de corazón que, como Martín Marco, pueden zafarse de las amenazas de su entorno gracias a su convicción de que mañana saldrá también el sol y se podrá mirar de nuevo cara a cara la vida: «Martín lee todo, todo le interesa, las crónicas internacionales, el artículo de fondo, el extracto de unos discursos, la información teatral, los estrenos de los cines, la liga... Martín nota que la vida, saliendo a las afueras a respirar el aire puro, tiene unos matices más tiernos, más delicados que viviendo constantemente hundido en la ciudad. Martín dobla el diario, lo guarda en el bolsillo de la americana, y rompe a andar. Hoy sabe más cosas que nunca, hoy podría seguir cualquier conversión sobre la actualidad. El periódico se lo ha leído de arriba abajo, la sección de anuncios la deja para verla con calma, en algún café, por si hay que apuntar alguna dirección o llamar a cualquier teléfono. La sección de anuncios, los edictos y el racionamiento de los pueblos del cinturón, es lo único que Martín no leyó» (*La Colmena*, Ed. Destino, Barcelona, 1969, p. 358).

*La Colmena* es indudablemente la novela más comentada y conocida de Camilo José Cela. Siete años de trabajo y más de cinco versiones diferentes ofrecen finalmente el panorama del Madrid de 1943, en un gigantesco puzzle compuesto con la precisión de un mecanismo de relojería, con la sapientísima utilización de efectos espaciales y temporales por parte del autor para obtener un efecto uniforme de negrura, degradación, podedumbre y supervivencia en el que se sumergen los personajes. La habilidad estructural del novelista para concebir su esquema argumental consiste en dejarnos como siempre una última opción, la de poner punto final al texto.

La experiencia más inquietante y atractiva, mejor perfilada, más rica en contenido y recursos estilísticos, con más problemas de lenguaje, y que más enemigos ha proporcionado a Cela como escritor es *La catira*. El escenario: un mundo de pasiones elementales y de barbarie, de aventura, en una tierra devorada por su propia incommensurabilidad. La acción abarca un espacio de tiempo muy largo: el necesario para que la catira Pipía Sánchez de muerte al hombre que pasaba por ser su padre, vea morir a su primer marido, vuelva a casarse y tenga un hijo y pase por el trance de perderlo de manera estúpida-

mente trágica. Por encima de toda anécdota sobrenada la pasión tiránica de la tierra, la inabarcable fuerza bruta de la naturaleza americana, la servidumbre fatal que el ganado impone en el llano: «La catira Pipía Sánchez, desde la muerte del hijo se agarró aún más a la tierra. La tierra es, al mismo tiempo, caritativa y cruel, hermosa y monstruosa, blanda como la pluma de garza y dura como el viento del páramo, amarga y dulce, sonreidora y esquivia, desmemoriada y rebosante de amor» (*La catira*, Ed. Destino, 1969, pp.584-905).

Se transparenta la fascinación de Cela por la cruel y mágica belleza de esta naturaleza primitiva. De ahí esos contrapuntos líricos de descripción del paisaje que vienen a constituir elementos testimoniales del virtuosismo formal y técnico que ha alcanzado la madurez narrativa de Cela. En las dos partes de que consta la obra se advierten claramente hechos y situaciones superpuestos y ajenos a la narración central, descripciones de estilo costumbrista, pequeñas *escenas de género* engarzadas al argumento central con un virtuosismo técnico vigorosísimo. El relato a tres voces —además de las intervenciones del propio Cela— y el esfuerzo de recreación lingüística es laborioso, si además consideramos que *La catira* fue escrita en ocho meses, como el propio Cela nos confiesa. En la elaboración del texto emplea don Camilo 896 palabras que no figuraban en la edición del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua de 1947, además de un sin fin de americanismos prácticamente desconocidos. Uno debe recurrir entonces constantemente al diccionario, o bien al *glosario* que se adjunta al final de la novela. El resultado producido en Venezuela por la aparición de *La catira*, a pesar de ser un encargo de su gobierno, fue una enorme indignación patriótica. El punto de mira deformador —en una línea de sarcasmo e ironía que recuerda a Valle-Inclán— del relato, provoca un efecto revulsivo de la realidad. Por añadidura, el escritor acaba mostrándose partidario del obrero, campesino o sirviente en las haciendas de los potentados, despreciando así a la burguesía rural conservadora dominante.

La presencia ilimitada de la tierra, la música de sus colores y nombres, su impasibilidad ante las miserias humanas, ante la soledad de Pipía Sánchez, es la auténtica protagonista de la novela. Las reacciones de la naturaleza y de los hombres componen una dolorosa melodía que subyace en *La catira*. El humor e ironía de Cela inciden hasta en la elección de los nombres de los personajes evocados: Job Chacín, el cura; Zorobabel Agüero, el indio





licenciado; Armisticio Fernández, Pompilio Lira, músico; Libertad de Asociación Gutiérrez, ácrata; Saludable Fernández, alias «El tornado Cubiche» o «El ardiente vendabal de Guanabacoa»... Todos ellos justifican y explican fatalmente la mísera condición humana de quien los lleva puestos. Sobre todos ellos, devoradora y ansiosa, la tierra americana: «El mundo lo forman Europa, América, Venezuela, Chile, Suiza, La China, España, el hato Potreritos, el hato del Pedernal, el hato Primavera, el llano del mar, la selva, la montaña, el corazón de Pipía Sánchez...». Pipía, la condición femenina, su simbólica eternidad mediante la reproducción, como el único medio de supervivencia, de identificación perdurable con la tierra.

Dejamos al margen de estas consideraciones experiencias curiosas, como *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, cuya técnica se orienta por primera vez en Cela hacia el absurdo o la inverosimilitud, donde hay algunos aciertos narrativos, pero también cierta imprevisión y un onirismo nunca del todo desembarazado de la carga de racionalidad con la que se nos describen las vanas pesadillas de la pobre loca. No obstante, advertimos en ella el triunfo de la luminosidad, del sol, frente a la negrura de la mayor parte de sus novelas, una extraña niebla envolvente que no volveremos a encontrar hasta *Mazurca para dos muertos*.

No nos vamos a detener tampoco en los libros de viajes, que merecerían un capítulo aparte, por lo que tienen de documento impagable sobre las preferencias vitales e intelectuales del escritor. Digamos simplemente como orientación que de todos ellos el *Viaje a la Alcarria*, por su frescura y agudeza de visión, y *Judíos, moros y cristianos*, por la riqueza de aportaciones lexicográficas y la preparación cultural que demuestra, significan y ejemplifican la voluntad de estilo del ensayista Camilo José Cela.

La última experiencia literaria de Cela en el campo de la narrativa condensa todos los pasados *tics*, las buenas intenciones y las malas inclinaciones: *Mazurca para dos muertos* llega al mundo con la aureola de obra maestra y el calificativo de clásico de la literatura. Su autor —sesenta y ocho años—, con una bien consolidada fama internacional, no está para novedades experimentales. Por ello esta novela es, a la vez, culminación y síntesis de su esfuerzo como creador.

La clave argumental —habitual, por cierto— consiste en la narración de

un asesinato y la venganza subsiguiente. Pero estos hechos no son sino la referencia adecuada que escoge el escritor para *reconstruir* —en la mayoría de los casos invocando acontecimientos reales de su propia experiencia vital— un imponente retablo de reflexiones, donde los instintos y la violencia —temas ya tópicos en Cela— imponen una ley selvática y bárbara. Continúa acendrada, pese a la madurez de la experiencia, la obsesión por la temporalidad: ahora es un tiempo que gira sobre sí mismo, que alerta machaconamente sobre el tedioso y adocenante comportamiento del género humano, de la historia en definitiva. Recursos como la lluvia o el eje del carro rodando afianzan y clarifican esa concepción de inmutabilidad del tiempo en Cela. La guerra civil vuelve como asunto a tratar, como tema plenamente asumido por el novelista, elevado a categoría estética y ética.

El ambiente gallego, melancólico, neblinoso, con un rumor inapreciable para otro oído que no posea la exquisitez infalible de Cela, acerca al lector, envolviéndolo en un halo de mágica fatalidad, al más primitivo ancestro. Superstición y salvajismo, crueldad y aniquilación, irracionalismo e indefensión, son impresiones que, aun siendo habituales en su obra, alcanzan aquí extremos delirantes.

La lengua, imbuida de tonalidades galaicas, triunfa en *Mazurca para dos muertos* con la misma brillantez que el verdor de los prados y bosques que evoca: «Ahora es como en los tiempos antiguos, cuando se iba a pie a Tierra Santa y los hombres se guiaban por el color de los ojos de las mujeres y de las nubes, por el sabor de las frutas del camino y de cada flor con su abeja, por el olor de los yermos y las praderas, vamos hacia el norte, vamos hacia el sur, vamos bien, vamos mal, estamos perdidos y jamás encontraremos nuestra casa, etc.» (*Mazurca para dos muertos*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 162).

El componente autobiográfico, al que Cela no renuncia en ninguno de sus productos novelados, se intensifica en cada paisaje real convocado, en cada recitativo recompuesto, a cada aseveración fatalista sobre el destino de los personajes recordados. Ahora ya no es la tierna revalorización de los primeros acercamientos de sus *Memorias*, sino la descarnada visión del desengaño y el escepticismo.

Como todas las novelas de Cela, *Mazurca para dos muertos* queda de

momento —igual que la propia actitud vital y creativa de Cela— con su puerta abierta al campo: «Llueve sobre la tierra del monte y sobre el agua de los regatos y de las fuentes, llueve sobre los tojos y los carballos, las hortensias, los buños del molino y la madreselva del camposanto, llueve sobre los vivos, los muertos y los que van a morir, llueve sobre los hombres y los animales mansos y fieros, sobre las mujeres y las plantas silvestres y de jardín, llueve sobre el monte Sanguino y la fonte das Bouzas do Gago en la que bebe el lobo y a veces alguna cabra perdida y que no vuelve jamás, llueve como toda la vida y aún como toda la muerte, llueve como en la guerra y en la paz, da gusto ver llover sin que se sienta el fin, a lo mejor el fin de la lluvia es el fin de la vida, llueve a Dios dar como antes de que se inventara el sol, llueve con monotonía pero también con misericordia, llueve sin que el cielo se harte de llover y llover» (*Mazurca para dos muertos*, cit., p. 248).

M.<sup>a</sup> Teresa Hernández Fernández

Universidad Nacional de Educación  
a Distancia. Madrid.







## HACIA UN NUEVO ENTENDIMIENTO DE LA PICARESCA

Puesto que la historia general de los siglos de oro de la literatura española, de los siglos XVI y XVII, se representó y se escribió con tanta lozanía como eficaz doñaire, pero también ¿por qué hemos de disfrazar con palabras el pensamiento?, un poco de pillo a pillo y —con menos saludable descaro que vergonzante pudor— al grito de ¡sálvese el que pueda! Ni el Lazarillo de Tormes, ni Guzmán de Alfarache, ni el escudero Marcos de Obregón, ni las harpías madrileñas, ni Teresa de Manzanares, la Niña de los embustes, ni la Garduña de Sevilla, ni el bachiller Trapaza, ni Estebanillo, ni el Gran Tacaño, ni el Diablo Cojuelo, ni toda la cohorte de pícaros que los acompañaron en sus malaventuras por este duro y bajo mundo, estaban hechos de diferente madera —aunque pintada, sí, de distinto color— que los via-

jeros a Indias, o el inquisidor Torquemada, o el secretario Cobos, o los juristas del Tribunal de los Tumultos, o Juan de Escobedo el Verdinegro, o Antonio Pérez, o los mil y un cofrades de su tránsito por la necesidad y el aviso y la crueldad y la intriga. Esta aseveración, que bien pudiera parecer tenue e irónicamente heterodoxa a algunos y a una primera vista, ya no lo es tanto —o puede no parecerlo tanto— si se consideran los hechos acaecidos, y las causas que los motivaron, y las herramientas —morales, psíquicas y físicas— con que se llevaron a término, y los comportamientos de los protagonistas de aquel revuelto y bullidor proceso histórico, con una curiosidad mínima y de nueva planta, esto es: procurando seguir y entender el hilo de los sucesos y su clave humana, y no repitiéndolos —vacíos de sentido y horros de significación— a título de salmodia recitada como artículo de fe tras haberla aprendido en los manuales. La evidencia de que su fruto literario, la novela



picaresca, haya venido a resultar inmarcescible y glorioso, no es razón suficiente —aunque sí, quizá, consecuencia inmediata— para dar pábulo al contrario pensamiento.

*Pícaro* (en la acep. que conviene, que *pícaro de cocina* es oficio diferente y de documentación algo anterior) es voz que aparece en la literatura española quizá entre 1541 y 1547, en la farsa *Custodia del hombre* del aragonés Bartolomé Palau, y sin duda en 1548, en la *Carta del bachiller de Arcadia*, de Eugenio de Salazar. En su forma *picaño* —que el diccionario da como adjetivo y con el valor de pícaro, holgazán, andrajoso y de poca vergüenza— se registra ya en el siglo xiv, en la anónima *Danza de la muerte* y en el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste, que substantiva el femenino.

Sin embargo, la voz *pícaro*, nombrando al héroe, o a la contrafigura del héroe protagonista de una de nuestras más peculiares formas literarias —quizá a la vera, en orden a su importancia, pero en ningún caso detrás ni a remolque de la gran poesía mística—, no se presenta hasta el siglo xvi, como poco atrás quedó dicho. No deja de ser curioso que en el *Lazarillo de Tormes* —la muestra más pura de toda la novela picaresca, pese a que algunos tratadistas la vean no más que como un ilustre antecedente del género— no se pronuncie la palabra pícaro ni una sola vez. El pueblo español, a principios del xvii, llamaba el pícaro, por antonomasia, al *Guzmán de Alfarache*, y en los registros de las

naos que hacían la ruta de Indias se habla de «tantos ejemplares del *Pícaro*», sobrentendiéndose el libro a que se referían.

Ahora bien. *Pícaro*, ¿es voz que en todos los caos quiere decir lo mismo? ¿Actúan, piensan, reaccionan y proceden de idéntico modo Lazarillo que el Buscón, Guzmán que el *Donado hablador*, Estebanillo González que don Gregorio Guadaña? Evidentemente, no. El pícaro de la literatura española es, en cierto sentido, el burlesco gorgojo de la conciencia del tópico —o del ideal humano— de aquel momento: el santo nimbado de bienaventuranza, el caballero aureolado de honor y el capitán cubierto de laureles. La diferencia entre Don Quijote, contramolde del caballero, y Lazarillo, envés del hidalgo cristiano viejo, estriba en que aquél tenía planteado su conflicto consigo mismo —de ahí su singularidad—, al paso que este otro trataba de resolver el permanente problema que le ofrecía su vida, escurriéndose como un ánima huidiza entre las vidas de los demás. Don Quijote vive de espaldas a la realidad del mundo en torno y sus hábitos establecidos y admitidos por la costumbre, al paso que Lazarillo, inmerso en la anécdota y en la esencia misma de las cosas, lucha con ellas, contra ellas, como gato panza arriba, para subsistir. Don Quijote sueña con imponer un orden que estima justo, mientras que Lazarillo se conforma con comer, cuando puede y le dejan, e ir tirando, sin llamar demasiado la atención, que no fuera norma prudente —sino delatora— el hacer lo contrario.

El pícaro es un estoico que sabe que el mundo en torno es malo e injusto, pero que ni prueba siquiera a modificarlo por que teme que con el arreglo pueda resultar peor. «Más vale no meneallo» pudiera ser el mote heráldico que rige la conducta del pícaro. El pícaro sólo intenta vivir (o no morir) y, en el fondo de su conciencia, sueña con que llegue el día en que pueda dejar de serlo o, al menos, de parecerlo. El cinismo del pícaro no es muy diferente, en su esencia, del cinismo del hidalgo o del inquisidor. Acuciado por el hambre y, aun antes, deformado por un concepto del honor que supone fantasmagórico, el pícaro no entiende las razones heroicas del bien nutrido honrado: las disputas teológicas, las disquisiciones sobre el honor y las apologías imperiales. Y asediado por la sociedad al uso admitido, se torna antisocial —aunque con frecuencia se lo calle— pensando en que fuera de ella, al margen y haciendo caso omiso de ella, ha de vivir más tranquilo. Esta actitud a contrapelo puede llevar al pícaro a la situación límite de formar su propia sociedad paralela y de inverso sentido ético y humano, que la sociedad que lo rechaza.

El Lazarillo —decíamos— es quizá el tipo más esbelto y puro y mejor trazado entre los pícaros literarios: su moral —que no coincide con la moral al compás de su tiempo— es firme y alada, y no pierde sus días en fingir moralizadores discursos que le justifiquen, como el empalagoso Marcos de Obregón, a las veces tan indigesto.

El diccionario, en su cuarta acepción, que es la que aquí interesa, define al pícaro diciendo: tipo de persona descarada, traviesa, bufona y de mal vivir, que figura en obras magistrales de la literatura española. Quizá nos decidamos algún día a proponer la definición siguiente: tipo humano descarado, apaleado y resignado que vivió en la España de los siglos XVI y XVII rodeado de un ambiente convenientemente hostil y zarandeado por gobernantes tenidos por ecuanimes en su obediente ceguera, clérigos vapuleadores en su falta de caridad y caballeros soberbios en su fanfarria que pronto habría de trocarse en derrota; a su hambre, los historiadores le suelen llamar inadaptación, cuando no le aplican peores y más crueles epítetos.

La novela picaresca denota sabiduría en la creación pero no, contra lo que se ha venido suponiendo con frecuencia, propósito moralizador alguno, aunque sí —quizá— afán desmitificador, por las confusas revueltas tan caras a los cristianos nuevos, de los postulados y principios tenidos por sacrosantos e intocables: el honor —y aún más, su reluciente barniz— a la cabeza de todos. Vivamos para servir a Dios —suponen o fingen suponer, cada cual a su aire, el pícaro, el clérigo y el caballero— por todos los medios a nuestro alcance, menos el trabajo, que para eso, para admitir herejía semejante, ya nacieron otros hombres —Luis Vives, por ejemplo—, indignos de la divina misericordia y aun del respeto de los demás hombres.

El enunciado «novela picaresca» no pasa de ser término empírico y no poco confundidor, bueno para las preceptivas literarias y los discursos académicos, pero poco útil como clarificador señalamiento; los comentaristas literarios disputan, con frecuencia, sobre sus límites, y la mayor o menor amplitud de sus fronteras suele ser tema grato a la sabiduría. La novela picaresca no es, o no es tan sólo, el reflejo literario más o menos realista del mundo de los pobres que viven a salto de mata (el criado de cien años, el vagabundo sin brújula en el corazón, el escudero con la cabeza horra y los cueros estremecidos, el ratero por lo menudo, la ramera de los más ruines jergones) y zurrados por la falta de caridad del prójimo, sino también la consideración, no importa si como diatriba o como ditirambo, del concepto al uso del *honor* y de su pública y convenida máscara, la *honra*.

La presencia literaria del pícaro pobre es anterior a la novela picaresca (ya Menéndez Pelayo quiso ver en Ribaldo, el escudero del Caballero Cifar, un precursor del pícaro), y la aparición del pícaro poderoso se produce —a mediados del siglo XIX, que no antes— cuando los resortes coactivos por ellos manejados se reblandecen y la hacen posible; hasta entonces, los escritores, no atreviéndose a encararse con el problema y menos aún con las consecuencias que habría de acarrearles su manipulación literaria con la figura del pícaro poderoso, proceden por alusiones y perífrasis que conducen a una literatura, a este

respecto, punto menos que críptica en su deliberado y disfrazado esoterismo.

La novela picaresca carece de motivación social aunque no, de cierto, de intención política, no por tan sólo presentida menos real y evidente.

El pícaro atenta por instinto contra la norma de moral política del poderoso de su tiempo, cuya más alta —y última— meta en esta vida efímera es la salvación de su alma de cara a la otra vida inmortal y bienaventurada, salvación que habrá de conseguirse, a ser posible, por medios mágicos y velocísimos y no como premio a una mantenida e incómoda conducta virtuosa; pero el pícaro lleva a término su atentado quizá sin proponérselo y sí, sin duda, por mimetismo. El pícaro copia al caballero en lo fundamental, o aparentemente fundamental, y sólo se aparta de su modelo en lo que no puede hacer suyo: el vestir elegante, las maneras pulidas, la noble serenidad del ademán, la bolsa pronta y la voz tonante, entre otras circunstancias parejas. El pícaro y el caballero van acortando, a medida que el tiempo pasa, las distancias que los separan, pero no por ascensión del pícaro a los estamentos poderosos, sino por degradación moral del poderoso que deja de serlo quizá por suponer —y hacer suya— la reblandecedora noción de que los pobres son necesarios y algo consubstancial con la naturaleza del hombre: «Siempre habrá pobres entre vosotros», son palabras de Cristo demasiado literalmente entendidas por el caballero católico español. La expulsión de los moris-



cos, pudiera ser que la población española más laboriosa de aquel tiempo, ayudó también a subrayar este equilibrio en la competencia ante la holgazanería que queremos ver como el común denominador de pícaros y caballeros. Tampoco fue ajena al mantenimiento del *status*, la victoria de los conceptos tradicionales de la mendicidad (el dominico fray Domingo de Soto) sobre los supuestos reformistas o modernizadores (el benedictino fray Juan de Medina), que en España tardaron no poco tiempo en abrirse paso y ser admitidos.

El pícaro vive en permanente justificación ante la sociedad que lo soporta (también lo explota, dando rienda suelta a su paternalismo a latigazos) y el arma de la que con más habilidad se vale suele ser la ironía, con frecuencia cruel con el mismo pícaro que la esgrime. El pícaro tiene unos determinados derechos, ruines pero inabdicables, que no asisten al caballero, con lo que se da la circunstancia extrema de la aparición del curiosísimo tipo del pobre vergonzante, el triste y desamparado títere que sin bienes de fortuna —«sin un palmo de tierra donde caerse muerto»— tiene que ingeniárselas para vivir sin dar la espalda a unos determinados principios que no le funcionan pero que tampoco le permiten el abandono, ni el olvido, ni menos aún su cambio por otros diferentes.

Quizá una de las diferencias que pudieran establecerse entre nuestro pícaro y el pícaro ajeno (o compartido) sea la de que aquél es pícaro contra su voluntad —aun que se recree en la suerte— y por lo tanto

redimible, al paso que este otro es pícaro deliberado que no aspira a cambiar su oficio, con cuya rentabilidad se conforma y hasta se reconforta.

La mala conciencia del poderoso —y el mantenimiento, a contrapelo, de unos supuestos en los que acaba por no creer— fue otra de las próvidas y fluidas fuentes de las que manó, con su gracioso donaire, la novela picaresca. No es lo mismo saberse impuro y con ascendencia mora o judía y no aspirar a prebendas y ejecutorias —tal el caso del pícaro—, que conocer la impureza de la propia sangre y luchar por mantenerla oculta y soterrada. La prueba de limpieza de sangre, elemento tan en boga en la novela picaresca, y el miedo a su resultado o, quizá mejor, a la proclamación pública de su resultado, no produce los mismos efectos en el ánimo del pícaro que en el del caballero temeroso de perder su consideración de honrado, que no precisamente la honra —ni falta que hace—, sino su eficaz y sosegadora y rentable apariencia. Américo Castro se planteó el tema de la contribución de los cristianos nuevos a la novela picaresca, con tan meritorio empeño como feliz e inteligente resultado. La psicología del español de entonces se debate entre dos supuestos tan sólo distintos en su aspecto externo: el del cristiano nuevo, que procuraba disimular su condición, y el del falso cristiano viejo que sabiendo que no lo era, exageraba su disfraz.

La picaresca —y su secuela la novela picaresca— se plantea al contraluz de dos elementos, el pícaro y el caballero, el actor

*deshonrado* y el lector *honrado* cuya lucha pudiera enmarcarse en la noción expresada por Hegel en su *Fenomenología del espíritu*, cuando habla del sentido del «yo», de la autoconciencia del hombre y el proceso por el que llega a ser verdaderamente hombre.

Hegel parte, no de la capacidad cognoscitiva del hombre sino de su libertad, y en la libertad, la verdad y el ser basa toda su doctrina. Según Hegel, la libertad es la determinación fundamental del hombre y habita la entraña misma del saber.

Para Descartes, el pionero de la filosofía de la razón, un ser dotado de figura humana, pero horro de pensamiento que pueda manifestarse a través del aspecto creativo de su lenguaje, no sería un hombre sino un autómatas. Para Kant, el filósofo del esplendor de la burguesía, ese mismo ser, aunque piense pero carezca de capacidad de acciones morales, no pasaría de ser una marioneta. Para Hegel, la contradictoria cumbre del racionalismo alemán, un ser que renuncia a la libertad a cambio de la conservación de su vida no es un hombre con pleno sentido, sino un siervo.

El deseo primitivo del hombre, esto es, el punto de partida para su autoconocimiento, se dirige hacia los otros hombres con el anhelo de ser reconocido, propósito que acaba convirtiéndose en deseo de reconocimiento. En esta primera situación, la presencia de un hombre —el pícaro o el caballero— ante otro hombre —el caballero o el pícaro— conduce a un mutuo proceso de cosificación en el que el «otro» no pasa de ser considerado sino como una cosa más;

para resolver esta situación límite y también para evitar el ser recíprocamente cosificados, ambos deben arriesgar su vida forzando la conciencia ajena y ambos deben luchar por su reconocimiento no como cosa, sino como conciencia en sí. Esta lucha no sabe sino de dos salidas: la muerte de uno de los dos hombres, que no resuelve el trance porque difícilmente puede ser reconocido el vencedor como conciencia en sí por un cadáver, o el planteamiento de un nuevo esquema en el cual uno de los hombres cede para evitar la muerte, estableciéndose entre ambos una relación de amo a esclavo. Es el miedo a la muerte lo que provoca la aceptación del amo; también es la clave de uno de los sentimientos más peculiares de la picaresca. El miedo a la muerte es reflejo de la nueva mentalidad de un mundo nuevo: el apego a la existencia terrena —el entendimiento de la locución «este valle de lágrimas» como un tópico insubstancial y carente de sentido— y la denodada lucha por la supervivencia. La impronta marcada por la picaresca condiciona, en mayor o menor grado, toda la novela que desde entonces acá se ha escrito.

El reconocimiento de la autoconciencia a través de otra autoconciencia es, para Hegel, la base sustentadora de la jerarquía. Ese reconocimiento, en el caso que ahora nos toca analizar, es la motivación de la existencia del pícaro y la cifra que nos desvela el papel que cumple en la sociedad. El hidalgo en pobreza y tristeza, el lector *honrado* del que venimos hablando, precisa

ser reconocido como señor, le es imprescindible expresar su autoconciencia de amo, y esa necesidad solamente puede perfeccionarla a través del reconocimiento de su situación por otro: el pícaro, el actor *des-honrado* al que aludimos. Este enfrentamiento dialéctico guarda en su más recóndito meollo el germen de la tragedia, porque el amo, que busca denodadamente afirmar su autoconciencia para llegar a sentirse hombre verdadero, no puede —por más que se esfuerce en fingirlo— ser satisfecho por el reconocimiento del esclavo, del hombre que maneja una conciencia que no es para sí, sino para el mejor o peor uso de otro.

Lo que Hegel llama *Begierde*, el deseo primitivo del hombre, la semilla de su autoconocimiento, es lo que le impulsa a transformar la naturaleza por el trabajo para obtener así los bienes suficientes con que cubrir sus necesidades. Planteada la situación del enfrentamiento amo-esclavo, los deseos del amo deben ser satisfechos por el trabajo del esclavo, situación que lleva al amo a un inevitable apartamiento del mundo en torno puesto que su conocimiento de las cosas es un conocimiento indirecto, un conocimiento a través de otro, del esclavo que trabaja y proporciona al amo los bienes que éste desea. Tampoco este conocimiento mediatizado puede bastar al amo porque no pasa de ser un conocimiento a través de una conciencia imperfecta, de la conciencia para otro de un hombre no libre.

El amo representa la cara negativa en su

enfrentamiento dialéctico con el pícaro. Su presencia es necesaria —y aún imprescindible— como transformador de la conciencia del pícaro al obligarle al trabajo, por pintoresco y desusado que éste fuere, pero intrínsecamente arrastra la imposibilidad de renunciar a su papel de amo, con lo que le queda vedado el logro de la satisfacción total como hombre. Ese cometido está reservado al pícaro, quien sí está dispuesto a dejar de serlo y abandonar la esclavitud y quien llega, mal le pese, a un conocimiento de primera mano del mundo que le rodea. Para llegar a su realización, a su liberación total como autoconciencia para sí, necesitará lograr el reconocimiento por parte de su señor y, como es lógico, este último paso hacia el hombre verdadero puede llegar a darse o no, pero, de hacerlo, es competencia exclusiva del pícaro, del elemento positivo —y paradójicamente sano— en la lucha dialéctica. Muchas gracias.

*Camilo José Cela*

### NUEVAS ANDANZAS Y DESVENTURAS DE LAZARILLO DE TORMES. CAMILO JOSE CELA.

Yo no soy de las mismas aguas del río, como mi abuelo, ni de Tejares, como mis bisabuelos, pero sí de la tierra del Tormes, ya que, según lo más probable, donde vi la luz del sol por vez primera fuera en Ledesma, en la misma provincia de Salaman-



ca, debe hacer ya unos cuantos años, de los que no llevo la cuenta.

A mi madre no la conocí de vista, aunque sí de oídas y abundantemente, y ahora pienso que para saber de ella las cosas que supe, más me hubiera valido ignorarlas.

\*

p. 366

Mi padre, el Chubasco, el Seguro o quien diablos fuera, nada quiso saber de mí, y mi madre, sabe Dios si como castigo a su egoísmo, fue a morir de un tífus cuatro años más allá cuando —también es casualidad!— estaba pensando en llevarme con ella, según doña Matilde, la madre de mi hermano de leche Desiderio, hoy abogado en Valladolid y el tío más memo y desagradecido que me he echado a la cara.

El primer recuerdo de mi niñez me coloca agarrado a la teta de una cabra, mi madre adoptiva, la que me dio su calor cuando horro de calor estaba, su leche cuando hambriento andaba y sus inclinaciones, cuando inclinarme era fácil de tierro y mamón como era.

Si alguna vez en mi vida me porté mal acháquese a las tendencias que, según dicen, se heredan de las amas.

Desde luego, entre haber mamado de las ubres de una cabra o haberlo hecho de las de una oveja, va grande diferencia, porque en esta vida —por cierto lo tengo— más vale topar que balar y preferible es cabrear a ovejear.

\*

p. 369

Como el trato del ganado es oficio duro y como la regalada vida de niño vi de cierto que había acabado para mí, procuré hacerme a los hábitos del pastor, lo que logré con la ayuda del tiempo y que si antes no alcancé fue por mor de esas resistencias que siempre tuvieron mis carnes a meterse en faena por sí solas.

\*

p. 372

Después de recibir los palos y pasarme la noche llorando a moco tendido, empezó a cobijar mi mente la idea de la fuga, que no quise intentar hasta tener unos ahorrillos en la bolsa con los que marchar más sobre seguro.

Como a real los domingos, que me daba doña Blasa la Machorra por acercarle en tal día una cántara de leche hasta su casa, poco iba a prosperar, tuve que ir dando largas al negocio hasta que a los dos años, una tarde que estaba a la vista de un ganado que ramoneaba por el robledal, tuve la fortuna de darme de hócicos con un saquito con dieciséis duros dentro, que escondí contra el pecho y tuve buen ojo de no dar a nadie cuenta.

El tal saquito fue pregonado con pelos y señales y hasta ofrecieron una recompensa a quien, habiéndolo encontrado, lo devolviera, pero me pareció que más cauto sería hacerse de extraño, ya que el premio, según pensé, nunca alcanzaría los dieciséis duros encerrados.

Con esta cantidad y otros siete y pico que tenía de los ahorros, ya había bastante para echarse al mundo.

Busqué sin prisas la ocasión, que fue a parecer al comienzo del invierno, una madrugada que bajábamos ajorando camino de los pastos.

La luz no había nacido cuando tiré en sentido contrario que mis compañeros, con tanta prisa como decisión y tanta cautela como miedo, ya que de haber sido alcanzado, a estas horas a buen seguro que no lo contaría.

\* pp. 374-375

Tenía entonces un servidor ocho años cumplidos, que es una buena edad para empezar a usar de la razón.

\* p. 376

Era la anochecida y sobre el campo se extendían las negras sombras.

Al principio sentí el primer miedo de mi vida al no ver cerca de mí persona alguna a quien mirar, o amo o amigo con quien hablar, o patrón, en fin, que me arreara una tunda o me escupiera una saliva.

Miré para la cumbre de las montañas y escuché el ruido del viento en el monte bajo.

Sentí un escalofrío de gozo cuando me tenté los pechos y oí sonar en la palma de la mano el acompasado golpe del corazón. Era una criatura y soy un viejo; pero de aquellas escenas me acuerdo con una firmeza ejemplar.

Cuando calmé mis ansias me enteré de la lechuga que silbaba en la copa pegajosa

de un chaparro, del murciélago que perseguía el último insecto volador, del escuerzo que golpeaba siniestramente la tierra como un martillo de veneno.

\* p. 379

Con el señor David y sus amigos anduve hasta cerca de cuatro años cumplidos, y en ellos, además de trotar por los campos y por las aldeas, me fue dado aprender las artes de mis amos: tanto las buenas, como la solfa y la conversación (que tan buenos servicios me hubieran de prestar) como las malas, llamando así a las de hipnotizar gallinas sólo con mirarlas a veinte pasos, por ejemplo, o a las de saber gruñir igual exactamente que los puercos, lo que no tendría malicia si no fuera por la intención de esperarlos con un saco para mordaza y una navaja para el corazón, detrás de la peña adonde los encaminaba un poco su torpe curiosidad y otro tanto, que era el resto, nuestra taimada ciencia.

Después que me admitieron en su compañía con la obligación de hacer cuanto se me ordenara y el derecho a no tener ninguno más que los que quisieran irme dando —y el tiempo vino a demostrar que si yo no me hubiera tomado alguno que otro, hubiera perecido—, levantamos la marcha y anduvimos vagando por aquellos contornos, y pronto me fue dado ver que mis protectores los artistas no eran tan espirituales como a primera vista parecían y sí, en cambio, hombres prácticos y sagaces y sobradamente acostumbrados a salir ganando.

ciosos en la empeñada y eterna lucha con los días.

\* pp. 387-388

Con ellos adquirí el mal hábito de no guardar para el mañana —que Dios ya parece querer que vaya siendo el presente—, y así hoy me encuentro pobre como los topos, después de que por mis manos pasaron a lo largo de mi vida buenas pesetas, siendo lo más grave que a ellas no se pegó ninguna, ni a mi bolsillo tampoco, y lo más doloroso todavía el que no pueda uno decirlo con la cabeza en alto y achacarlo a honradez. Que robar y gastar es lo que deja: pobreza y amargor.

\* pp. 389-390

Yo aplaudo la decisión de mis amos de no haber parado en Lumbrales ni una hora más cuando las cosas se pusieron turbias, si bien entonces hubiera preferido que, aunque no me hubieran llevado con ellos, sí dejaran conmigo lo que mío era —o por tal lo tenía—, esto es, la parte que de la colecta me tocara.

Lo cierto fue que mis ahorros con ellos volaron y yo allí me encontré sólo, deudor de una noche de posada y sin una moneda en el bolsillo ni nada encima del cuerpo que una moneda valiera.

\* p. 401

Al principio de escuchar sus filosofías me pareció el penitente Felipe, no sólo hombre de raro saber —que por tal siempre

lo tuve—, sino también espíritu serio y contemplativo (...).

Tales cosas, oídas en soledad y saliendo de tan rara persona, llegaron a forzar mi risa poco a poco y por las esquinas de la boca, sitio por donde no hay disimulador que capaz sea de disimularla, y aunque para mantenerme serio y prudente imaginaba —entre otras figuraciones de aun más grande pavor— que rondaba la muerte nuestras cabezas, llegó el momento en que la risa tan impaciente y escandalosa llegó a ser que, no pudiendo sujetarla, la dejé marchar como mejor quiso, que realmente fue de la peor manera que pudo y mezclada con saliva, cosa que tanto le molestó que llegó a reñirme —lo que no volvió a hacer en sus días— con palabras tan bien medidas que juntas mismo parecieran un sermón.

—Hijo —exclamó—, sé sensato y no te mofes, que filósofo soy y hombre de bien, pero si te arreo una castaña te voy a sacar los dientes por los oídos. Recapacita y arrepiéntete, que si no lo haces por ti lo vas a hacer por mí, lo que es peor. No hagas befa en tu vida de las personas mayores, y si lo haces, hazlo por dentro y sin escupir, que la saliva sirve para adobar los alimentos y mi cara algún día lo será de los ciegos gusanos, pero aún no lo es de tus fauces. ¿Estamos?

\* pp. 408-410

Nunca tuve padre a quien querer, ni amigo —fuera del penitente señor Felipe— por quien llorar en su desgracia, y enton-



ces —Dios sabe si como presintiendo la soledad que para siempre ya mi espíritu no había de dejar— se volcó mi sentimiento como una torrentera, y mi pena tan doliente llegó a ser, que a poco me mata lo que tan malherida dejó mi voluntad: la muerte de mi amo, una de las dos únicas personas de bien con las que en mis días me tropecé.

—Hijo, escucha —me dijo con un hilo de voz— cuáles son mis últimas palabras. Quiero decir que de todo me arrepiento y que temo la justicia de los Cielos; que de mi cuerpo puedes hacer lo que quieras menos quemarlo —que tengo por fin de herejes— o arrojarlo a un río, que entiendo manera de terminar impropia de un cristiano; que el guiso de perdiz que te sobre me lo restringues por los labios cuando haya expirado, que mejor me parece un cadáver con aire de haber muerto de indigestión, que otro con aspecto de haberlo hecho de hambre y de frío; que para ti te doy todo lo que llevo encima, que para presentarse ante el Señor todo sobra, y, por último, que cuando ya me veas frío del todo digas tres veces seguidas: Señor, perdónalo y acógelo en tu seno, que fue pecador, pero no malo. ¿Te acordarás?

\* pp. 424-425

Al pie del puerto de Tornavacas, por el lado por donde el río Jerte aún puede cruzarse de dos zancadas, y sentados a la sombra de un viejo carramato pintado de verde, me fui a dar una mañana de manos a hocicos con quienes había de vivir algún

tiempo —dos hombres, tres mujeres y tres niños casi de pecho—, que entretenidos en descansar ni siquiera se dieron cuenta de mi presencia hasta que estuve ante ellos.

\* p. 436

Tragué en silencio, aguanté lo mucho malo que quisieron hacerme y seguí viviendo y trabajando. Menos saltar en las plazas de los pueblos, de todo hacía: limpiaba el caballo, daba de beber a los animales, lavaba la ropa, miraba para los niños... En mi vida pasé días más fatigosos, y en mi vida pensé más veces en la soledad de los campos y en las bellezas de la libertad.

No sé por qué me faltó valentía para escaparme cualquier noche; lo que sí pude ver es que aquel arrojito de cuando era más tierno, había desaparecido en mí. Los años, a veces, son como las palizas, que quitan alegría y dan malicia, que matan el valor para dejar que viva la cautela. A hombres he conocido, de niños arrojados como lobeznos, que de viejos sonreían como lagartos y daba miseria verlos; aquéllos mataban pájaros a pedradas y todo el mundo en el pueblo hablaba de su crueldad; estos otros, mataban solteronas asustadas, o viudas cargadas de hijos, con un préstamo o con una hipoteca, y la gente, la misma gentes, solía decir: hay que ver cómo ayudó el tío Fulano a la pobre Menganita, que en gloria esté. ¡Es tan bueno! Y es que la sangre, aunque sea de pájaro, asusta a las personas porque se ve; pero

un dogal al cuello, que aprieta y aprieta, poco a poco, durante años y años, no espanta a nadie, porque nadie quiere mirar para él. ¡El mundo es así!

\*

p. 447

Entre unos sacos de papeles que un día me metí a fisgar encontré ese libro de que hablaba y que me llenó de alegría, *El Lazarillo de Tormes*, porque en él vi retratado a quien seguramente debió ser mi abuelo, y la providencia no quiso que lo conociera. Hubiera preguntado a don Roque de buena gana, pero no me atreví pensando que no le había de gustar que revolviera en sus secretos.

La vida en la botica era tan pobre como descansada, y así, aunque mucho no comía, como demasiado tampoco se me hacía trabajar, fui tirando sin mayores apuros hasta que me harté del señor licenciado y de sus parcas y ahorradoras costumbres.

\*

p. 480

Era ya un hombre, y los miedos, las hambres y las calamidades habían sido mi única escuela. Cada vez que un golpe torcido me hacía levantar el vuelo, los pensamientos, tanto buenos como malos, invadían mi mente hasta que la necesidad llegaba a darlos de lado. Entonces se me ocurrió cavilar, ¡bien lo recuerdo!, sobre los felices mortales que nacen, viven y mueren sin haber salido de tres leguas a la redonda de su pueblo, y pensé, ¡sólo Dios sabe con

qué ansia!, en lo dichoso que sería parándome para terminar mis días en las primeras casas que encontrase. Por qué la Providencia no lo quiso es cosa que desconozco; quizá mis carnes estuvieran marcadas con la señal que les impidiera dejar de trotar y trotar sin ton ni son, para arriba y para abajo.

\*

p. 509

El escribiente acabó el escrito, el comisario firmó y un guardia me llevó a la caja de recluta. ¡Allí acabó mi libertad! Madrid, donde me las prometía tan felices, me metió en el cuartel, y en él, aunque a los dos meses escasos me sacó de asistente el teniente Díaz, me encontraba al principio como pienso que han de encontrarse los mirlos y los jilgueros al llegar a la jaula.

Aprendí la instrucción y los buenos modales, me acabaron de enseñar a leer y a escribir, y me metieron en la cabeza las cuatro reglas.

Cuando al cabo del tiempo me licenciaron, tenía todo: una documentación, una cartilla, un certificado de buena conducta... Lo único que me faltaba eran las ganas de seguir caminando sin ton ni son por los empolvados caminos, las frescas laderas de las montañas y las rumorosas orillas de los ríos.

Me sentí viejo (¡entonces, Dios mío!) por vez primera en mi vida, y me encontré en la calle otra vez con el cielo encima y la tierra debajo.

Los primeros días los pasé con los cuartos

que me dio un ama de cría que conocí de soldado. Después... Después empezó la segunda parte de mi vida. Pasé por momentos buenos y por instantes malos; conocí días felices y semanas desgraciadas; gocé la buena salud y padecí el hambre aún mejor..., y llegué, paso a pasito, a lo que hoy soy.

Contar el camino, ¿para qué? Fue la espinosa senda de todos quienes conocí...

\* pp. 516-517

Cfr. Camilo José Cela, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, en: *Obra Completa*, Ediciones Destino, Barcelona, 1962, tomo I.

LUIS ROSALES

INTRODUCCION

Por Antonio Hernández





# LUIS ROSALES

## INTRODUCCION

Por Antonio Hernández.





### LUIS ROSALES: AMOR MAS PODEROSO QUE LA MUERTE

«Luis Rosales está hecho de una prolongada, densa sucesión de retrasos, discusiones, ternura, teorías, ilusiones, ensayos, delicadeza, ceceo, un corazón como una casa, poemas, amigos, inteligencia inventora, tabaco negro y coñac.» Este primer plano de una película prolongada, tiene un autor magistral, pequeño de estatura, amplio de obra: el académico y poeta Dámaso Alonso, quien dibujara este retrato para y de un Luis Rosales cuarentón, activo, en plena carrera de generosidad y luminosidades. Pues bien, el primer plano, el retrato sirve todavía para un hombre de setenta y tantos años, sin que se la haya añadido una sombra, o una arruga, a no ser la de su retirada del tabaco negro, o sin que el tiempo se le haya puesto amarillo sobre su fotografía. A estas alturas, Rosales sigue siendo el conversador incansable, el amigo universal y el bebedor insólito de entonces, cuando la posguerra española dejaba entrever una cola de carencias y una notable orfandad de compañías, resúmenes de unas plagas que han dejado marcadas sus secuelas secas y horribas en muchas generaciones de españoles. Sigue siendo *el poeta Rosales* en una avalancha de humanidad, preocupaciones, talento creador, aparentes pérdidas de tiempo, noctambulismo y destacados trasiegos alcohólicos sin reposos posibles a las bodegas jerezanas. Como dice mi amigo el poeta Joaquín Márquez, dadle un punto de apoyo y se beberá Domecq. De este vitalismo, de esta fuerza inusual, le han quedado

muchas huellas risueñas y jorobadas para, en la tercera adolescencia, poder escribir la poesía más renovadora y sugerente, más rica y apasionante que, en estos momentos de recapitulación, se pueda escribir en España. Porque a los setenta y cuatro años, en contra de lo que suele ocurrir, parece como si nuestro poeta se hubiera resuelto en un nuevo corazón que conservara todo un latido mondo e inmenso que afincar, maravillosamente, en nuestro asombro, o una historia de luz en la que tres cuartos de siglo son su *lámpara común* de herencia fabulosa con punto de primer encendido en la Granada de 1910 y en una calle tan pequeña, Librereros, «que iba a dar clase por la noche». Allí nació Rosales y ya con ese vocablo ilustrado adherido a su piel cobriza, como de *cantaor* flamenco. Tal vez, una señal premonitoria: Librereros. Como si todos ellos fueran a acudir con ediciones de lujo a su bautizo, adelantando su inmortalidad el día de su cristianamiento.

Los Rosales eran una familia, que con el transcurrir del tiempo, formarían los padres y seis hermanos, entre los que destacaba la prosperidad del progenitor, un acaudalado comerciante de sentencioso decir andaluz, la piedad de la madre, el talento de Luis y las travesuras de su hermano Pepenique, que fue el maestro de nuestro poeta en lo que tiene de diablo venial: las ganas de guasa, la necesidad de habitar en lo esperpéntico y la obligación de hacer casa en una ironía a la que, por las rendijas color cielo de los ojos, se le ve la ternura como el corazón solar de un flexo. Porque, eso sí, Luis Rosales es un sucesivo alud immaculado de teorías y discusiones, pero también de chistes y anécdotas jocosas, como la que suele contar de un diplomático latinoamericano que había de pronunciar un discurso y, ya en el estrado obligado, no se encontraba el fantasmal texto laudatorio de la efemérides. Dice Rosales que, entre las ropas crujientes recién estrenadas, lo buscó y rebuscó como quien, desde el exilio, busca una patria imposible, tiranizada; que insistió en la búsqueda durante tres largos minutos hasta que, finalmente, reflejando la cara de la sorpresa, el absurdo y la orfandad al mismo tiempo, sin ni siquiera pronunciar el preceptivo saludo a las autoridades y la parroquia expectante, y de la misma forma solemne que unos momentos antes la subiera, bajó la escalerilla breve que, esta vez, aparte de a su eternidad desolada, llevaba al público ayuno, y no precisamente de desconcierto. A Rosales, aire de sabio nazari, pinta ensenecada de romano español, facha lu-

josa y cetrina de baranda gitano de la tribu del éxodo, le gusta, por tanto, hablar de cosas serias, y eso es lo que hace implacable y fundamentalmente, pero también redondear la faena con una revolera intrascendente y garbosa de la escuela taurina sevillana. Esto es, cada cosa en su momento, y la gracia y la exageración, como la infancia, como la adolescencia, también lo tienen. «¡Ángeles y serafines,/la adolescencia del Cielo!», que gritó ensalmado otro poeta andaluz. Desgraciado, pues, de aquel que en su sentimiento trágico, en su relación periódica con lo trascendente, no haya sido visitado nunca por el ángel, que es el que suele apuntar la gracia, cualidad que debe traducirse también como alegría de creación, desprendimiento y generosidad salvadora ante lo terrible. O sea, la pureza, el estado de gracia, ángeles y serafines, la adolescencia del cielo. Luis Rosales tuvo una adolescencia que aún le cuadra en el gesto. Tuvo una adolescencia enamoradiza, *bachillerata*, de pantalón bombachos y flechas dulces en el corazón. (¡Aquellos tiempos felices en que fuimos tan desgraciados!). Y digo que aún le cuadra en el corazón porque el corazón es siempre joven si se ama. Veámoslo: primera novia, primer abril. Primer amor, cosa de dos. Primera integración en el ser propio de un ser ajeno. Primer contacto con la poesía y primera amistad en su doble acepción humana y literaria: el deslumbramiento; Federico García Lorca, quien, en la Granada sonámbula y natal de ambos, lo hace compartir plumas en aquella publicación llamada *El Gallo*, que tantas ronchas levantara en una ciudad de corte farisérico y asco expreso, casi biológico, a todo lo que fuera innovación y que posiblemente hace que le cueste la vida a Joaquín Amigo, el primer mentor y maestro de Luis Rosales, sobre quien nuestro poeta declara emocionado: «Joaquín era, realmente, el mentor intelectual de Granada. El me enseñó a vivir y desgraciadamente fue una de tantas personas que murieron asesinadas durante la Guerra civil. Su muerte prematura fue una desgracia para España. La empobreció. El fue quien publicó en la revista *El Gallo* el manifiesto de vanguardia poética más importante publicado en España sobre el tema. Joaquín Amigo tuvo gran importancia en mi vida, y puedo decir que en todos los aspectos de mi vida: el decidió mi vocación y mi formación. Tenía unos seis u ocho años más que yo (...) Murió en el año 36, pero no quiero entrar en este tipo de detalles; lo tiraron por el Tajo de Ronda, por envidia, seguramente de algún compañero suyo de Ins-



tituto». Primeras gracias sin sombras que, cruzadas la adolescencia y la inicial juventud, se van oscureciendo y cuajando en el desconuelo decapitado: Federico García Lorca, como Joaquín Amigo, eliminado por la barbarie. Pero Rosales, aquel Rosales de primera juventud, ajeno ya a sus *Cartas líricas* desconocidas, en las que según él Juan Ramón Jiménez puso la letra y la música mal acordada por Luis, lejano a los *Romances de colorido*, de reconocidas resonancias lorquianas y tirados desde la autocrítica al cesto de los papeles, ¿cómo era, sobre todo en su vertiente social? «Qué decir de Luis Rosales a quien yo conocí naranjo, reciénflorado en aquellos años treinta, y que ahora es grave poeta, exacto definidor, señor de idiomas? Ahora lo tenemos lleno de frutos, exigente y fecundo. Atravesó este mortal antipolítico el momento desgarrador en Andalucía y se ha recuperado en silencio y en palabra. Salud, ¡buen compañero!». Estas palabras de Pablo Neruda, escritas en 1972, siendo el chileno sideral embajador de su país en Francia, presiden el homenaje que con motivo del sesenta aniversario de su nacimiento dedicó a Luis Rosales Cuadernos Hispanoamericanos y que no sólo tienen el valor de decirnos cómo era, humana y poéticamente, en su juventud, sino que ratifican, por quien más autoridad tenía para hacerlo, un talante liberal no súbito, un compañerismo acendrado y un sufrimiento revelante y desgarrador. Por aquella primera mitad de la década de los treinta Luis Rosales hace sus primeras armas poéticas *nacionales* en *Los Cuatro Vientos*, impulsados por Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas y Jorge Guillén, revista que como anécdota más imborrable y significativa registra la del célebre y doloroso telegrama de Juan Ramón Jiménez al poeta de Cántico, cuyo texto decía: «Retiradas colaboración y amistad». Por aquella infancia de la década, Neruda, Federico, Miguel Hernández y Luis Rosales frecuentaban tertulias y compartían sueños creadores, aunque no enteramente sociales. Como es sabido Pablo y Miguel llevaban dentro el impulso de la libertad y la solidaridad comunista de los pueblos. Lorca se alineaba en unas fórmulas socializantes, republicanas, y Rosales era inclinado desde su catolicismo educacional y permanentemente orientador a unas posiciones de derecha con amplios registros evolucionados hacia libertades reales, instadas por un conocimiento natural e intelectual de una situación española no demasiado halagüeña en sus diversos planos constitutivos. Ricardo Gullón

aporta algo de luz al comportamiento retraído de nuestro poeta y dice que, en marzo de 1936, en la tertulia heterogénea de *La ballena alegre*, Waldo Rico y Juan Panero coinciden en que la solución al estado de cosas existente es el Frente Popular. Pero que Luis Rosales, «pese a Bergamín, su editor y amigo; pese a *Cruz y Raya*», la revista que lo acoge, «sigue declarándose independiente». Su liberalismo, asegura Gullón, «no lo declara; lo practica». Buen descubrimiento o, mejor dicho, buena aportación. He ahí la clave para desentrañar su personalidad ciudadana. Rosales, desde su distanciamiento no exento de apoyos, alientos o ayudas, es un individualista y descarta como salvadoras las grandes teorías del hombre tendentes a solucionar en abstracto los problemas de la humanidad. Como católico que es, aunque ajeno a remilgos, pacateces y beaterías, necesita meter la mano en la llaga o darla directamente viéndole la cara al beneficiado, y ya, en aquel ambiente oliendo a guerra civil, lo prueba con su amistad a un grupo, por amplio, complejo, que, casi por lo general, se encuentra comprometido con La República, es decir, al otro extremo de sus perceptibles simpatías monárquicas. En aquellos prolegómenos de turbulencias dialécticas previas a otros huracanes más estremecedores, y exactamente en 1935, cuando Rosales publica su primer libro, *Abril*, apenas visionario de lo que se avecinaba y que ya se iba manifestando en la Guerra de Etiopía o en el creciente de sangre nazi, se imponen en España dos acontecimientos culturales que vienen a definir las dos posturas poco más tarde antagónicas: el *Manifiesto de la poesía impura*, que en *Caballo verde para la poesía* apadrina Pablo Neruda y la comunicación que efectúa Zubiri *En torno al problema de Dios*, publicada en *Revista de Occidente*. Entre tanto una amistad indestructible, que provenía de los tiempos universitarios, con Juan Panero y Luis Felipe Vivanco, unas colaboraciones curtidoras en los números 12 y 15 de *Cruz y Raya* y un adelantamiento neoclásico, como de jefe de fila lírico, que estaba buscando salida hacia el *garcilasismo* antes de la guerra, según se comprueba por una serie de coincidencias registrada en 1935, anunciadoras del final del «reinado Góngora»: el «Si Garcilaso volviera...» de Rafael Alberti; la biografía lírica que publica Altolaguirre; el «claro caballero de rocío» miguelhernandiano o «La voz a ti debida», libro de Pedro Salinas, cuyo título es, precisamente, un verso de Garcilaso. A este respecto, y con riguroso conocimiento del tema, opina

Dámaso Santos que «El nombre de Garcilaso va a representar la voluntad de proseguir en los repertorios renacentistas lo mismo que en 1927 el de Góngora significó el ejemplo barroco de la complejidad y primordialidad artística del poema». Por aquella época la generación del 27 había roto filas y perdido —como bien apunta Dámaso Alonso— su univocidad de partida. Salinas y Guillén insisten en su línea característica de estudio estructural, trato orgánico del poema, concepción mental y desarrollo intelectual del mismo; Lorca, Alberti y Aleixandre «han entrado —tal puntualiza el maestro— en un mundo de formas irracionales y misteriosas y de asociaciones establecidas a través de las zonas más profundas —y casi siempre más sombrías— de la vida psíquica», contactando, por consiguiente, con el surrealismo; la voz poética del mismo Dámaso preanuncia una rehumanización que, después, con *Hijos de la ira*, vendría a concretarse en contenido imprecador y realista. Luis Cernuda había pasado, dentro de su constante gravitación en la melancolía, de una poesía perfilada, de diseño, a su explosión existencial y a su sellado hedonismo. Y Gerardo Diego, que ya cumpliera la operación de desplazar su verso desde sus formas clásicas, rotundas e iniciales, se arriesgaba por la aventura del *creacionismo*. Ninguna de esas metas va a perseguir Luis Rosales, aunque resultaría apresurado afirmar que, tampoco, otear ninguno de esos horizontes. *Abril* es un libro cálido, sensual, de musa humana como quería Dámaso, pero en el que se torna a un tratamiento del asunto amoroso en conexión con el que llevaron a cabo un Ben-Safar El Maríní, un Ben-Guzmán, un Ben-Suhayd o un Ben-Rasiq, y no sólo en cuanto a un estilo jugoso, auroral y retórico, decorativo y metafórico, sino, igualmente, en orden a un contenido nostálgico y a una tendencia a gozarse en un amor sin respuesta: «Son tus ojos cargados de palomas, como estanques sembrados de luna»; «Tus manos, como un enredo tibio de verbena y acanto»; «Tus dientes son tan blancos que escarchan la sonrisa»; «...tus labios son olas fragantes que me envuelven». O con respecto a la segunda apreciación: «Vivir es seguirte viendo»; «Permanecer en la viva sensación de tu recuerdo»; «Miedo de acercarme a tí / y de aceptar el destino»; «Miedo de colmar el gozo», etc. Mas no es nueva la privación, el sacrificio hermoso. Esa actitud perpleja, de asombro ante la belleza femenina, llega por las famosas escuelas de cantoras cordebesas —que transmiten al mundo lindante las



creaciones de sus poetas— a la lírica provenzal y, de ésta, se va extendiendo con variantes a otras lenguas, autores y formas: Dante, el *dolce stil nuovo*, el Renacimiento en ligazón con las ideas platónicas. Pero *Abril*, que denota otros acarreos con puntos de provisión en Salinas, Guillén e incluso Lorca («¡Qué confesión de arroyo martiriza tu sangre! / Los barcos lentos giran sobre tu piel, los barcos / la gozosa marea de tu risa indeleble / y el agua de tus miembros») ofrece la originalidad de sustentarse en una religiosidad que hace de la amada materia eterna, divina, aspecto sobre el que Jiménez Martos ha señalado que «la exaltación se cifra en asombro ante el mundo y la evidencia, ante las cosas naturales y ante el ser vivo, de que *nada se pierde*, de que *la muerte termina en la muerte, la fe no es desesperación, estar en el mundo es un milagro*, etc. Luis Rosales imprime en el amor, especificado en mujer, una muy frecuente huella religiosa que traslada al lenguaje y no únicamente en este aspecto concreto. El aire *reza* en los álamos, la carne tiene *rubores de bautismo*, los olivos son *como arcángeles*, y Anunciación, Bienaventuranza, Misericordia son palabras claves, motivos de un cálido y estético despliegue existencial y esencial». En *Abril*, no obstante lo apuntado como influjos, ya se emiten ondas de una posterior poesía diferente, personalísima —«¡qué descuido moreno de jazmín sobre el mundo!»—, que aparecerá con todo su vigor tras el paréntesis que supone el *Retablo del Nacimiento de Nuestro Señor* (1940), después *Retablo de Navidad*, con temática inherente a la festividad religiosa de que informa el título. De todas formas el poeta va entrecruzando herencias a la búsqueda del estilo definitivo y definidor y cuando aparece *La casa encendida* (1949), con anterioridad, desde 1937, se ha aplicado en el dominio de la poesía-poemática, se ha refundido su experiencia escritora en las *Rimas*, cuyo redondeamiento suponía el paso de la obra esteticista —la que se hace verso a verso sin demasiada atención a la intención final del esqueleto que los sostiene— a la obra con unidad orgánica e incluso biográfica, que ya se esbozaba aisladamente, como antecedentes reveladores del camino a seguir, en dos poemas del libro comentado: «Elegía» y «Misericordia». *Rimas* ya propone la lección de unidad entre el poeta y el todo, que, más persuasivamente, va a desarrollarse en *La casa encendida* con un añadido rotundo: el de un estilo personal, reconocidamente rosaliano. Para llegar a esta conquista de distinción absoluta, Rosales nos cuenta que hubo de

hacer un alto en el camino, consistente en un replanteamiento de la búsqueda a través de la prosa: «Me puse a escribir en prosa y escribí *El contenido del corazón*, las primeras entregas del cual las publiqué en el año 42 en la revista *Escorial*. Esta primera versión de *El contenido del corazón*, escrita en los años 41, 42 y 43, fue la que me llevó a adquirir mi estilo personal, o el que yo considero mi estilo personal, si es que hay estilos personales; en todo caso yo descubrí mi estilo propio cuando escribí *El contenido del corazón* (que no publiqué entonces) y después en el libro que escribí interrumpiendo *El contenido del corazón*, es decir, en *La casa encendida*. Rosales, pues, fue estructurando, a veces instintiva, a veces con plena conciencia, la primera gran parte de su obra en tres estadios sucesivos que consistieron, respectivamente, en hacer buenos versos sin un sentido estricto de la unidad poemática; en conseguir buenos poemas sin perder, o aumentando, la calidad versal, y en hallar la voz inconfundible, identificadora, o sea, en tener acento propio, que es lo que encontramos en *La casa encendida*, fórmula definitiva que el poeta dio en llamar *poesía total*, denominación que pretende borrar las fronteras del teatro, la narración, el ensayo y la lírica.

*La casa encendida* es ya punto y aparte y contiene la mayor parte de ingredientes que forma el *corpus* de la obra posterior. Dámaso Alonso dice, ante la aparición de este libro, que «lo que primero sorprende es que el poeta de *Abril*, que parecía en puro éxtasis interjetivo ante la belleza de la amada y de la naturaleza, en *La casa encendida* se ha convertido en un narrador. El poema de la época de la llamada *poesía pura* no podía contener anécdota, considerada entonces ganga impurísima; el poema surrealista podría contener mucha materia concreta, pero siempre sugerida y desarrollada por nexos irracionales». Valga el reto de estas dos imposiciones, o de estas dos limitaciones. Rosales se salta a la torera la primera cuestión, y la segunda la retoma controlándola. El *argumento narrativo* de la obra que, como cualquier título de teatro, tiene personajes que ensayan monólogos y diálogos y van configurados líricamente, confirma su planteamiento en la soledad del poeta por los pasillos y habitaciones de su casa vacía; su desarrollo en la memoria de quienes habitaron esa y sus otras casas, y el desenlace en la epifanía que supone la certidumbre de ver la casa encendida, es decir, todo, lo vivo y lo muerto, junto en la plenitud del corazón. Contada la obra a modo de una

película, las secuencias sucesivas recorren los días universitarios, presididos por la figura entrañable de Juan Panero; el encuentro con María, la mujer del poeta; la infancia rescatada con Granada al fondo, su Corpus famoso; la criada mayor desvelada por las cosas; el encuentro de los padres; la figura amparadora de la madre, etc. Todo nombrado de forma apropiada al instante rescatado, que puede ser doméstico —como en el retrato de *Pepa, Pepona*— y requiere un tratamiento coloquial, distendido. Que puede ser mágico —como el del deslumbramiento al conocer a María, musa gallega de carne y hueso— y exige una transmutación visionaria, ligando muebles fantasmales y lluvias menuditas y malecones a la rotunda plenitud de mediodía que supone la amada; o que puede ser elegíaco —aunque todo el libro es una elegía que se resuelve esperanzadamente— y demanda una actitud de oración emocionada. Pero esta capacidad para la adecuación no es sino los recursos del poeta para situarnos en lo que el libro tiene de dualidad ensoñada, porque como cordón umbilical de todos los períodos sucesivos subyace un clima unificador que, por sí, se bastaría para darle unidad a la obra si no contáramos con que cada uno de sus capítulos, caracterizados por un ambiente central propio, incide en los demás a través de técnicas de recuperación, superposiciones temporales y constantes intercambios identificantes de pensamiento racional y expresión irracional, la cual bordearía los límites de la escritura automática si no fuera porque el poeta conduce siempre el poema a su objetivo. Lapesa lo ha dicho de una manera más iluminadora: «En *La casa encendida* no hay fluencia informe del subconsciente, sino sabia construcción en que cada elemento tiene significación orientada a la del conjunto».

En esta primera parte de la obra de Luis Rosales, y perdónese un parcelamiento que puede parecer caprichoso, quedan desarrolladas las tres temáticas que suponen una triple dimensión de arraigo: la familia, la tierra, Dios, temas, por otra parte, comunes al grupo coherente que formaron, acogidos al título de *Escorial*, nuestro poeta, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo y cuya actividad creadora fue definida como de «realismo intimista trascendente» por uno de sus miembros, Vivanco, como «realismo existencial» por José Manuel Caballero, como «existencialización de la poesía» por José Luis Aranguren y como «un refugio en la intrahistoria» por Víctor García de la Concha. Quedan desarrollados los temas



esenciales, a los que, en lo sucesivo, se irán añadiendo otros de menos presencia continuada, y también, a partir de *La casa encendida*, lograda la concepción de la obra por realizar, visión que Rosales define como «la orientación del camino», el cual ha de ser iluminado para poder adentrarse en el conocimiento de zonas de posibilidades propias y con plena conciencia de la potenciación de éstas clarificar la ruta elegida. El mismo poeta nos lo dice de una manera más detallada y gráfica: «Yo tengo que decir que la orientación de lo que debía hacer la tuve muy pronto, la tuve cuando escribí *La casa encendida*, por el año 49, y ahí está también el *Manifiesto de la poesía total*. Entonces tenía exactamente la misma orientación que tengo ahora y hacía la misma poesía que estoy haciendo ahora; lo que ocurre es que he tardado en saberlo porque necesitaba tener una iluminación más clara de las posibilidades del camino poético elegido. Esta iluminación la fui teniendo por etapas sucesivas; creo que en esta etapa última he llegado a entender en qué consiste la poesía total. Yo diría primero que un poeta tiene que ser actual, segundo, que un poeta para ser actual tiene que escribir dentro de la influencia del cine. Este es uno de los conceptos a que he llegado recientemente. La plasticidad, la verificación visual del mundo poético mío, y no sólo la verificación plástica y visual sino también el tipo de secuencia cinematográfica en mi poesía, es fácil de ver, el poema está hecho por secuencias que se unen entre sí, que necesitan un montaje. Todos mis libros y mis poemas de esta última etapa necesitan un montaje, porque están contruidos como el cine, por secuencias. Las otras dos orientaciones que he descubierto recientemente y que se completan con la primera, son que toda poesía tiene carácter coloquial, que un poema no es solamente un diálogo con el autor, sino un diálogo del poema consigo mismo, un diálogo dentro del poema, y por eso mi poesía es como un diálogo en donde hablo siempre con alguien —amiga mía— o me refiero a un hermano, o introduzco de pronto el diálogo. ¿Por qué?, porque efectivamente creo, desde mi punto de vista, desde lo que pudiéramos llamar mi metapoética, que el cine y el montaje del poema por secuencias relacionadas, es el primer elemento. El segundo es el carácter coloquial, el diálogo interno que es el núcleo central del poema. El tercero es la palabra oral, la palabra abrazada, una palabra vagabunda, que ponga la planta del pie en contacto con el suelo, que toque con la tierra directa-

mente. Otra cosa que siempre me ha preocupado es la actualidad. Conviene aclarar en qué consiste este carácter. Tuve primero una gran influencia de la generación del 27. Y he tenido después una influencia muy grande de la generación del 98. Siempre, en principio, nos influyen los padres, y después nos influyen los abuelos poéticos, pero tanto los unos como los otros tuvieron una concepción romántica de la poesía. Siempre he creído que la creación poética, la creación artística es una creación colectiva, que el hombre, en tanto que poeta, representa a un pueblo o una colectividad o bien una generación. Todo artista es heredero de muchas cosas. Todos heredamos cuanto tenemos. Pues bien, con lo que heredamos cada uno de nosotros hace una poesía distinta, desde instancias que son colectivas, pertenecen a la comunidad y nos trascienden; por lo tanto, creo que toda creación, en su arranque y en su último sentido, es una creación colectiva».

En efecto, con *La casa encendida* o desde la redacción de las primeras páginas de *El contenido del corazón*, Rosales obtiene la *orientación* que hará detectarlo como voz separada pero, al mismo tiempo, coral, en lo que es su sistema expresivo identificante: la extensa elegía o el amplio fresco irónico, la memoria dolorida o festiva en cuya disposición narrativa vetada de lirismo trascendente se alberga su metafóricismo insólito, su imaginería parabólica, su generador desenfado, su extraña habilidad para el alumbramiento de vocablos nuevos definidores. Pero al poeta no le gusta dejar deshilachado su mensaje de incubación, o dicho de otra manera, deja abierta la obra precedente a la que había de configurar su estilo, y la va ampliando como hermana gozosa y menor en *Rimas*, con ediciones de 1951 y 1974, y con otras muestras de parecido tono y calado con títulos de *Canciones* y *Como el corte hace sangre*, entre cuyas páginas se dan cita las más diversas formas tradicionales y el poema en prosa, con sello ya preexperimental, y toda la gama sorprendente de recursos y procedimientos rosalianos, transportadores de un colosal conocimiento del oficio y de una no menos formidable disposición innata para el ejercicio de la poesía, hasta el punto de, al encontrárnoslo en antologías o reediciones, sorprendernos a la hora de opinar si son nuevas obras —dada la intensificación retocadora— o las mismas con añadidos sustanciales. A este respecto de rescate constante de lo ya publicado, o al menos de lo editado como núcleo fundamental, y siempre retomado para enrique-

cimiento, ha dicho: «Yo corrijo hasta en pruebas». Sin embargo, con todas sus excelsitudes y finuras, con sus ocasionales pozos de formalismo herrero, de búsqueda a la manera de su paisano Soto de Rojas, de ir y venir dilatando la eclosión en una técnica de dispersión que, inevitable y afortunadamente, acacera en convergencia, la obra descomunal de Rosales, como él mismo entiende, surge de ese instante en que consigue la orientación del camino y cuyo punto de reinitación, saltando por encima de los aludidos *Canciones* y *Como el corte hace sangre*, lo hallamos en *Diario de una resurrección* (1979), que es un hito equidistante entre ellos y *La casa encendida* y *El contenido del corazón* y al mismo tiempo una manera de pertrechamiento e impulso para abordar la gran trilogía de *La carta entera*.

Se ha escrito con precipitación que en dicho libro es cuando a Rosales le llega el turno de vivir, lo cual quiere explicar que es, en el momento de elaborarlo o, mejor, en el instante de vivirlo como experiencia, su, al fin, tiempo de gozo en el amor, olvidando la causa en parte de *La casa encendida* y otras muestras elocuentes. Pero lo que si es cierto es que en *Diario de una resurrección* el poeta traduce un *Carpe diem* frutivo y que, de nuevo, se deslumbra, y enciende en un amor renovado que vuelve a darle la vida en plenitud y, como consecuencia, el pulso de la creación plasmada en un cosmos inquietante de delicadeza y patetismo, de *duración* en el vértice del gozo que es miseria en la punta de la lucidez. La entrega y la impotencia, el deseo y la imposibilidad de realizarlo, la belleza y el miedo alcanzan cotas desasosegadas en el encuentro con un lenguaje turbador, pero milagroso, resumen y emblema de una historia real, por conmovedora, e irreal por paradigmática del amor que tiene en su intensidad desplegada visos de eterno cuando no pudiera serlo sin la colaboración poética de un Rosales que, en el libro, acumuló no sólo una experiencia concreta sino toda una vida puesta al servicio de la belleza, más duradera e indestructible que lo que la produce. En este sentido, y en concreto con respecto a la musa de este libro, habría que recordar a más de un crítico unos párrafos esclarecedores de Rosales, contenidos en su *Cervantes y la libertad* y que, al fin, definen su poética amorosa aunque lo que definan en su intención última sea el amor total, el amor a todas las cosas, en todos los hechos y a todos los seres: «La función de la libertad estriba, pues, en revelarnos la propiedad de nuestra vida



en todo instante y en cualquier situación como recién nacido ante nosotros mismos. ¿Y en qué consiste esta resurrección o, mejor dicho, esta originalización o recreación de nuestro ser? La libertad, si no se encuentra menoscabada o embargada; si es pura y plena libertad, hace que el hombre actúe, no desde aquel instante fugitivo que pasa, ni desde aquella voluntad movediza que más bien nos embarga que libera, sino desde el *presente total* de nuestra vida, y desde aquella voluntad edificante que nos apropia con lo que somos». (...) «Para salvar cuanto tenemos y constituye nuestra herencia debe el amor sobrevivir a todos los peligros que lo acechan; la infidelidad y la muerte, el cansancio y el sexo, la frivolidad y el desgaste del tiempo». (...) «Hemos visto que el amor establece la conexión de nuestros actos totalizando nuestra vida. Hemos visto que el presente del amor no es el *ahora*, sino el *siempre*; esto es, no es el presente actual que corresponde a la realización de nuestros actos, sino el presente vital que corresponde a la actualización de nuestra vida».

Una cosa, pues, no es su instante, sino su trayectoria; no es su estar, sino su ser; no su revelación, sino su historia; y *el amor para la literatura* es una sensación superior, enhebrada en las cimas discontinuas de las distintas experiencias amorosas, por lo que la musa no es localizable con nombre propio sino en su arquetipo, por más que lo sea «de carne y hueso».

### UN ROSTRO EN CADA OLA

Como hemos dicho *La carta entera* es la denominación de la trilogía que forman tres títulos adelantados: *La almadraba*, *Un rostro en cada ola* y *Nueva York después de muerto*. En cuanto al segundo de la serie, que es el que vamos a comentar más extensamente, se cumplió en su promesa titular y apareció en 1982, como el primero, que lo hizo en 1980. *Nueva York después de muerto*, que propone un reencuentro mágico con Federico García Lorca, ha sido postergado, ocupando la tercera escala del trípode *Oigo el silencio universal del miedo* (1984). Muy sucintamente, con todo lo que ello pueda parecer comodidad y que, sin embargo, no deja de ser imposición tipográfica condicionada por las características de esta edición, diremos que *La almadraba* es en su mundo de representaciones o en su simbología de la pesca del atún una respuesta

de la relación humana en su vivir cotidiano. La obra se divide en dos partes, representativas de la pérdida de la memoria —el absurdo— y el recobramiento de ella: el amor. La conclusión sería que el hombre es una llama, en ella vive y con ella se extraña, por ella se construye la propia personalidad moral y por ella se alumbra más en su conciencia, claridad que lo hace confundirse más todavía. Esto es, la condición de hombre y la de poeta —ojo avizor, vigía entre lo oscuro— con su capacidad penetrativa.

De este trasfondo ejemplarizador y de corte misterioso adolece el segundo título de la trilogía, por cuya temática Luis Rosales vuelve a la claridad del recuerdo, entroncando con materiales ya dados en su obra anterior, sobre todo en *La casa encendida*: Granada, los amigos, la sirvienta, el Madrid embriagador de su primera juventud. El poeta es consciente de la referida repetición y se acoge a don Francisco de Quevedo («Falta la vida, asiste lo vivido»), a Neruda («Toda tu fuerza vuelve a ser origen»), a Kafka («Una jaula fue en busca de un pájaro»), no sin antes advertirnos con Pessoa que la experiencia puede presentarse con caras diferentes: «El poeta es un fingidor». Pero *Un rostro en cada ola* no se podía quedar en el corte o diseño ya dado en otros libros anteriores del poeta, quien, a medida que va desarrollando el poema, incrusta aspectos actuales que sirven de contrapunto a la reconstrucción de su vida: la política, la *guerra fría*, la envidia, la oficina en la que dejó muchos años, la clínica donde estuvo internado algún tiempo... Igualmente sabe que si siempre se está escribiendo el mismo poema, lo que lo completa, enriquece y replantea hasta un nuevo resultado son los matices no solamente temáticos sino también de tensión, clima, originalidad discursiva, trasfondo y, especialmente, la capacidad para despertar un estado anímico diferente en el receptor. Ya hemos visto que *La almadraba* trasladaba el debatimiento existencial que genera un amplio grado de lucidez insuficiente; que *Abril* se resolvía en un canto alado de anunciación auroral; que *La casa encendida* proponía una aceptación ensoñada o hiriente de la realidad recuperada por la memoria —«La palabra del alma es la memoria»— o que *Diario de una resurrección* transmitía un arrebatado ardoroso de integración en el ser amado. Con *Un rostro en cada ola* asume una reflexión sobre la muerte, que no se presenta de súbito sino que se va adelantando en las miserias humanas diarias. Luis Jiménez Martos lo interpreta

con agudeza: «La angustia es una anticipación de lo que destruye al viviente. Y ella tiene aquí, junto a la muerte ajena, los presagios de la propia, el estado indefinible que surge desde luego de la desolación, tan afín al hombre de hoy, motivando el poema en la clínica y el de quien espera, en la soledad de su despacho, que lo releven de su tarea». No podía faltar, pues, el tema de la muerte, tan presente en la poesía española de todos los tiempos y que Rosales había tocado con intensidad desde un tono de esperanza o amor que en este libro se llena de una angustia tiránica sólo diluida por la ironía, la mofa lúcida e inesquivable sobre él mismo, sobre su condición de ser perecedero, la caricatura feliz o la greguería hilarante. La muerte que empieza a manifestarse en la desaparición constatada de los íntimos —Joaquín Amigo, Luis Felipe Vivanco...— se va configurando en una muerte general, social y cultural. Al contrario que en *La casa encendida*, donde «las figuras de seres queridos, emergiendo de la memoria y de los sueños, aciertan a iluminar con una esperanza el cansancio y la soledad del poeta», aquí los amigos —hecha alguna excepción como el pasaje con Ernesto en el párrafo *Madrid en su tempranería*— las anécdotas y vivencias se van convirtiendo en «una nómina de llagas» o en una impresión de decepción y abatimiento.

La obra se localiza —como *La casa encendida*— en el recuerdo del poeta, y se abre con un poema en el que relaciona su muerte con el día mismo de su nacimiento, sucedido en mayo:

Todos sabéis que nuestros días nos negocian a bajo precio, aunque tal vez  
no baste negociarnos,  
pues yo vi un día de sol levantarse las letras que formaban mi nombre  
en una lápida,  
levantarse y volar en torno mío,  
y el aire se iba haciendo más relativo cada vez,  
y las letras volaban igual que las abejas,  
quiero decir que parecían volar con bastante dificultad como si se arrastraran  
en el aire,  
luego volvieron a reunirse sobre el mármol para formar mi nombre en una  
lengua nueva,  
así se distraían,



y el vuelo aquel, al parecer inútil, fue mi licenciatura como aprendiz de muerto.

ESTO DEBIÓ OCURRIR EN MAYO QUE ES UN MES MUY CONVINCENTE PUES  
ME HA ENSEÑADO MUCHAS COSAS,  
y con arreglo a ellas voy a reconstruir la memoria perdida,  
como se montan las imágenes de una secuencia cinematográfica.

Aquí el poeta, como hace en *La casa encendida*, no vaga por un escenario concreto —salones, pasillos, cuartos— sino que cita presencias inmediatas al conjuro de su memoria: la llegada a Madrid y su establecimiento como estudiante en la pensión de doña Berenguela, que llevaba su *señorumbre*, es decir su majestad y herrumbre, «con una vaga distinción»; la *ronda de los amigos muertos*, con Joaquín, su primer mentor y amigo, es decir su «vendaje», presidiendo; *La rubia de Acuarium*, que «era muy rubia, pero a corto plazo», o sea, rubia de pelo teñido; Serafín, de nombre *brújula*, adjetivo acuñado entre dos sensaciones emisoras: brújula y bruja; Luis Felipe, de párpados que «persianeen con la luz», etc. Junto a ellos, junto a estas *visiones*, la reflexión sobre temas vitales que, o bien son incitados por motivos inherentes a los seres rescatados, o ellos mismos —los temas— son antesalas para la incorporación a la escena de los amigos muertos: los aspectos ya mencionados de la guerra, la envidia, etc. Todo esto desembocaría en simple anécdota o rudimentaria prosa si el lenguaje utilizado no transportara a atmósferas de emoción y sobrecogedor mensaje humano traducido a poesía, a código de señales capaz de iluminar zonas oscuras de nuestra existencia. Rosales toma como punto de partida la muerte contrastada —los amigos— y prosigue con la muerte progresiva —la decadencia propia— y la muerte moral: la acumulada en la mala fe de los hombres. Y va hilvanando un repertorio de sabiduría extraído de la vida como única oposición posible a la destrucción inexorable. Si se canta lo que se pierde, aquí es para recuperar no la anécdota, sí la esencia que se esconda en ella. La memoria no ha de resucitar el tiempo pasado, sino su espíritu, vivificando el presente que, por la experiencia, es sabio y, con el frescor del recuerdo, joven, para conseguir la plenitud recibida en situación tan adversa.

Hemos dicho que aquí, al contrario que en *La casa encendida*, el poeta no

vaga por un escenario concreto —salones, pasillos, cuartos del hogar— pero como va a reconstruir la memoria perdida «como se montan las imágenes de una secuencia cinematográfica» necesita lugares concretos donde la acción se asiente. Por ejemplo, la fonda «un poco viuda», «desdentada», «con sus grandes vacíos distribuidos entre los ataúdes, las mesas y las camas de modo irregular». La sensación surreal es patente y a ello colabora, con el fin de hacer «un poco viuda» la fonda, una acumulación de detalles fantasmales que emparentan, como la viudedad, con la muerte, pero de una manera indirecta —excepto en el vocablo *ataúdes*, único nexos concreto— que es lo que le da a la escena verosimilitud de abandono, de desorden, de decadencia. «Sofá vagabundo», «muebles penúltimos», la precariedad señalada de los mismos, incluso la confesión dramática de la dueña de la pensión: «Mi lecho es un ataúd». O valga, como segundo ejemplo, la panorámica situadora que establece para centrar el marco en que se va a desarrollar la acción del epígrafe *Madrid en su tempranería* y, dentro del mismo, la descripción de *Acuarium*, lugar, como ahora se dice, de *ligue*, o, antaño, de *alterne*. O, ya en el colofón, a la calle de Granada en que nació, «Libreros, una calle tan pequeña que iba a dar clase por la noche». Al poeta le «gusta recordar que he nacido en Granada» y como toda memoria necesita un soporte físico por la que discurrir, nos presenta el frente de combate, su despecho de Cultura Hispánica, la clínica en que fue operado para que sirvan de ámbito a unas reflexiones que van más allá que los entornos que delinea. Paralelamente y como respuesta a estos tres últimos ejemplos, la *guerra fría*, mantenida por los intereses de las grandes potencias; la provisionalidad profesional del hombre al que, aún en plenitud de facultades, destinan a una muerte adelantada con la jubilación; la angustia, la soledad, la impotencia de la postración en un lugar que, antes que sanatorio, es cárcel con su deshumanización y frialdades. Todo *Un rostro en cada ola*, tanto en su pleamar —que es donde Rosales asedia la gran incógnita del mundo—, como en su bajamar —que es cuando se repliega y anda por la anécdota y lo descriptivo para cobrar nuevos bríos creadores, y que suponen los tejidos epiteliales, de conexión cara a la gran marea del pensamiento mágico— es una tentativa de salvación por el amor, catapultada, como ha dicho Félix Grande, por la desobediencia. Mas dejemos este motor —impulsor— revulsivo para el final

y veamos a través de qué varios resortes nunca agotables en una panorámica como ésta se produce la milagrosa comunicación. Como se sabe, la poesía moderna raramente acepta un lenguaje lógico sino más bien de imágenes. En poesía, aunque todo sea válido si persuade *poéticamente*, es más eficaz la sugerencia que el discurso, el escorzo que el frontal, lo ilimitado que lo limitado, la transparencia que la evidencia, porque de lo que se trata es de dar una nueva versión del mundo, del conocido y del desconocido en síntesis. Una versión personal del mundo integral —«La magia es sórdida y cotidiana, sólo el artista la apresa»— para lo que es necesario, consecuentemente, un lenguaje propio, inusual y, en cierta medida, figurado. Y del análisis propio en relación con el ambiente circundante y la encarnación verbal de ambos surge el universo del poema. Pues, bien, ya hemos visto algunas caracterizaciones de pensamiento y ahora intentaremos ver, aunque ya hallamos señalado algunas, de qué se aprovecha para potenciar su estructura o armazón lírico-ensayístico-narrativo-teatral.

Aunque bastante menos que en *La casa encendida* las figuras retóricas de pensamiento y dicción se hacen notable presencia en el libro. Especialmente, entre las del primer grupo, el símil, de singulares facturas y que sirve para comparar desusadamente dos cosas en apariencia con poca conexión o sin conexión alguna: «...se hizo un silencio repentino / y lo sentí crecer como la luz de agosto veranea / y era un silencio nuevo...» (Como la luz de agosto da placer y por eso es nueva, confortadora); «...a los hombres de mi generación nos persigue la guerra como / una mula coja que tropieza y se sostiene cojeando» . (Como algo ya inútil, pero vivo); «¿no ves aquellos novios de merengue hegemónico?». (Novios supremamente acaramelados). Sirvan los tres ejemplos que denotan tres formas distintas de símil. En el primero, «silencio repentino» no guarda relación con el oído, sino con el sentimiento, por lo que el símil incorpora la sinestesia, que se engrosa con el aludido *ver* la luz de agosto, que *veranea*, luego es tacto solar. En el segundo, de más fácil sobreentendimiento, la mula coja es ejemplo de torpeza, como una carga que insiste a pesar de haber cumplido su tiempo. En el tercero, el símil casi explica lo traducido directamente y sólo la adjetivación *hegemónico* refuerza insospechadamente el grado de emoción en la pareja, porque un merengue es dulce, además de temblón —el temblor que produce una rela-



ción amorosa— y si es *begemónico* es dominante por intenso y alto por cimero, que es la impresión que se tiene del «hecho de batir la leche hasta que quede *montada*». Por supuesto que podríamos encontrar otros muchos ejemplos: «...pues ella iba subiéndose la falda... igual que si estuviera practicando la tabla de multiplicar». (De manera consciente y sistemática, ascendiendo del 1 al 10); «...Ernesto, que era inmediato y deslumbrón». (De buen arranque, pero de poca cuerda); «...pensar en nada es una cosa tan subversiva que sólo puede hacerse con licencia ministerial». (Ironía sobre la permisividad que conviene desplegar a un gobierno y con relación a la inactividad del funcionario.)

Con respecto a las figuras retóricas del segundo grupo, o sea, del grupo de dicción, la reiteración es ciertamente dominante:

LO PRIMERO ES TEMBLAR,

para escribir hay que temblar despacio,  
y estoy una vez más en el arranque del verano intentando escribir;  
es imposible:

    las palabras no se tienen de pie,  
sólo las junta el miedo,  
y empiezo a darme cuenta de que el miedo es un prólogo,  
y tiene tal principalidad que puede hablar sustituyéndonos,  
y ahora ha empezado a sustituirme:  
es como si me encontrara resbalando inacabablemente dentro de otra persona,  
y resbalara sin caer,  
hasta que no quedáramos en el mundo sino el papel y el miedo de escribir.

El segundo verso ya reitera añadiendo una manera cualitativa de temblar, *despacio*; el tercero es meramente explicativo, situador. La conclusión del cuarto verso la va a decidir un rodeo posterior. El cuarto sirve para, provisionalmente, decir por qué *es imposible*. En el sexto reaparece el móvil de la escritura. En el séptimo se reafirma la opinión: *el miedo es un prólogo*. Y, a través del recurso del polisíndeton intensivo —progresivo— va asediando la forma hasta conformar la imagen que pretende trasladarnos en un alarde de relevos sistemáticos (temblar-escribir-temblar despacio-escribir-miedo-prólogo-sustituyéndonos-sustituirme-otra persona-miedo-escribir).

Ni que decir tiene que entre estos recursos se contienen un sin fin de metáforas de todo tipo —elípticas, conjuntivas, adjetivales— algunas de las cuales originan diversos y felices neologismos como el señalado *señorumbre* o como *coñigramas*, *despreguntación*...

La poesía de Rosales es una poesía visionaria y plástica, fenómeno que percibimos nitidamente a través de lo que se puede llamar definición insólita progresiva. «Frente de nácar», por ejemplo tosco, es una adjetivación insólita, perteneciente al arsenal retórico de lo que se entiende como tradición, es decir, de antes de la aparición de Baudelaire. Pero «...era un niñón que llegaba a trasmano y hablaba poco y pajarito» ya se inserta en el terreno de lo visionario, es una definición *insólito-progresiva* porque —si como en el caso *frente de nácar*, que es una imagen irreal porque no hay ninguna frente que sea de nácar, aunque su efecto pueda verificarse en la emoción por vía lógica al relacionar una frente blanca con el color del nácar— era un niño grande que llegaba en segundo orden y hablaba poco, más con poquita voz, de lo que se deduce que era poca cosa, con una cualidad, la bondad —entresacada del vocablo *niñón*, niño grande y bueno— y una ristra de caracterizaciones irrelevantes. Este ejemplo ya conecta con la función definidora que cumple a través de la *visión* con una mayor explosión de índole surrealista, tan presente en la obra de Rosales, y que no podemos dejar de señalar, sin precisarla por cuestiones apuntadas de espacio. Y, por fin, desde esta enseñanza meramente enumerativa, destaquemos como contenidos simbólicos en el libro los monólogos de expresión poco natural, por el contrario, enfáticos, en personajes comunes, ordinarios; la función, en ocasiones ácida, en ocasiones tierna, de la ironía; la afirmación por medio de la pregunta reiterada —interrogación—; la negación de lo que se quiere afirmar —Lítote—; la utilización de la greguería y del esperpento; la reiteración de símiles populares: del flamenco, del mundo taurino; la vulgarización en ciertas expresiones discordantes, etc., etc., y el rescate de ciertas frases, ya latiguillos en la obra precedente: «y a veces parecía que te hablaba por dentro» o «que sólo podía hablar vendando sus palabras».

*Oigo el silencio universal del miedo* es, por ahora, el último libro de Luis Rosales. Particularmente tuve el privilegio de asistir a su primera lectura privada en la casa madrileña del poeta, junto con una docena de personas. Y, con

dicha primicia, el honor de servir como introductor a la presentación que se hiciera del libro en el Instituto de Cooperación Iberoamericano. Para culminación de orgullo, unos fragmentos de mis palabras pronunciadas en el acto figuran en la contraportada del libro, editado por Visor. Todo ello cobra más importancia si se llega a la conclusión, como yo llego, de que el texto sobrepasa, si esto es posible, en calidad a los anteriores, lo que supone la doble alegría de la superación y la esperanza ante ese gran desvelamiento que ha de traer *Nueva York después de muerto*, si una desgracia imprevisible no lo impide. Porque, como decíamos al principio, Rosales se encuentra en su mejor momento creador. En *Oigo el silencio universal del miedo*, el poeta presenta nuevas aportaciones en el contexto de su obra. Las más significativas, son: versos de otros poetas dentro de los suyos; un abandono de la memoria, como en un autorreto para demostrar su potencia creadora sin el mencionado recurso, del que sólo echa mano muy al final del libro; una mayor sequedad expresiva, como si quisiera huir de su mundo arborescente, excepto cuando acude al retrato de personajes. En cuanto a la primera cuestión, inserta los versos ajenos de tres maneras diferentes: citando al autor: «siempre recommenzado», según a dicho Valery; «lo demás es silencio», dijo Shakespeare; entrecomillando los versos sin citar al autor: y *mi sangre se «alondra de verdad»* (Gerardo Diego); «El mar recuerda el nombre de todos sus ahogados» (Federico García Lorca); sin entrecomillar y sin citar al autor: El amor es eterno mientras dura (Henry de Reigny); Extranjero en tu propio país (Gladys Stern). *Oigo el silencio universal del miedo*, que se divide en dos partes, *La mirada de nunca acabar* y *La mirada antagónica*, presenta también como novedad un contraste de tono muy significativo en sus dos capítulos. Mientras que el primero está escrito con lenguaje desenfadado, cordial e, incluso, chistoso, el segundo es de palabra adusta y trascendente. Los mismos temas se prestan a esta desigualdad de trato, pues *La mirada de nunca acabar* relata la historia de Serafín y de un amor simpático del personaje, y la segunda parte es una reflexión sobre distintos temas, en gran medida de esencia y factura patéticas. Por otro lado no proliferan los personajes convocados, como en otros libros de Rosales, sino que pueden cifrarse en tres: el citado Serafín; un poeta exiliado que el *narrador* conoce en el barco, Juan; y Alberto, un compañero combatiente en la Guerra de



España, a quienes retrata agudamente con neologismos y analogías insólitas relativas a sus características físicas y de comportamiento. Y otra diferencia: los monólogos de dichos personajes son, con mucho, bastante más largos que los de los protagonistas de entregas anteriores. La acción transcurre durante un viaje trasatlántico a América y, con el mar, Rosales obtiene temas de aprovisionamiento en unas fugaces hermanas viajeras; en el amor de los demás, asunto que nos mueve a risa, cuando no a crítica más o menos cruel, o a enajenamiento sobre lo que si nos ocurre se presenta de idéntica manera y hace que nos comportemos de forma parecida; en las técnicas de *ligue* de Serafín, y en el deslumbramiento que produce el entusiasmo como una resurrección. Con la segunda parte comienzan el horror y la conmisericordia, el miedo, el vértigo que produce ver un grupo de viajeros emigrantes del sollado que «se encuentran generalmente en el extremo del castillo de proa»; el exilio, que debate al alimón con Juan; la *guerra fría*, tema obsesionante, ya desarrollado en *Un rostro en cada ola*; la patria, que «nos bendice y el patriotismo que nos condena»; la política, ese ser distorsionante para Rosales. El exilio, su nueva amistad con Juan, un exiliado filosofador, le da pie para recordar la guerra, y concluye el libro con un pasaje de la contienda española, que en una subanécdota interior refleja el drama de Caín y Abel:

Pasó muy cerca de nosotros y al pasar ocurrió lo que voy a deciros,  
no lo quiero olvidar,  
porque entonces Alberto, el inocente Alberto que se encontraba junto a mí,  
se electrizó instantáneamente:  
era un hombre distinto y sarpullido,  
irradiante de indignidad,  
y ví como la ira estaba hirviéndole en la cara  
cuando la levantó para gritarle al mutilado:

—Antonio, Antonio, Antonio, así teníamos  
que volver a vernos, cabrón,  
y no te llamo hijo de puta porque aún somos  
hermanos.

*Oigo el silencio universal del miedo* significa un paso más en la andadura de amor de Luis Rosales. Su admirable alumno y maestro mío Félix Grande ha escrito con su magnífica prosa iluminada que «como la de todo poeta verdadero, la obra de Luis Rosales nos hace una propuesta, esa a la que he llamado subversiva y que entiendo que, en el marco de la realidad del mundo moderno, lo es: la desobediencia contra todo aquello que trate de ignorar o refutar que los cimientos de la estructura de la vida tienen su resistencia en aquello que tengan de palpitación fraternal». Y no ha dudado en reunir a Octavio Paz para proclamar juntos que el verdadero tema de nuestro tiempo —y el de cualquier tiempo— es el de la reconquista de la inocencia por el amor, como sucede en la obra de Luis Rosales: «Sin duda —escribe Paz— la manera propia de ser del hombre —su manera más inmediata, original y antigua— es sentirse a sí mismo como parte de un todo viviente. Y esto se hace patente en las dos notas extremas de nuestra posibilidades vitales: soledad y comunión. En efecto, ya nos sentimos separados, desarraigados, arrojados del mundo, o ya nos instalemos en su centro con la naturalidad del que regresa a su casa, nuestro sentimiento fundamental es el de formar parte de un todo. En nuestro tiempo la nota predominante es la soledad. El hombre se siente cortado del fluir de la vida; y para compensar esta sensación de orfandad y mutilación acude a toda clase de sucedáneos; religiones políticas, embrutecedoras diversiones colectivas, promiscuidad sexual, guerra total, suicidio en masa, etc. El carácter impersonal y destructivo de nuestra civilización se acentúa a medida que el sentimiento de soledad crece en las almas. “Cuando mueren los dioses —decía Novalis— nacen los fantasmas”. Nuestros fantasmas han encarnado en divinidades abstractas y feroces: instituciones policíacas, partidos políticos, jefes sin rostros. En estas circunstancias, volver a la magia no quiere decir volver a los ritos de fertilidad o danzar en coro para atraer la lluvia, sino usar de nuevo los poderes de exorcismo de la vida: restablecer nuestro contacto con el todo y tornar erótica, eléctrica, nuestra relación con el mundo. Tocar con el pensamiento y pensar con el cuerpo. Abrir las compuertas, recobrar la unidad. Asimilar, en suma, la antigua y aún viviente concepción del universo como un orden amoroso de correspondencias».

Decía Schopenhauer que la rebeldía es la virtud original del hombre. Y

es evidente que hay muchas formas legítimas de ejercerla, de la misma manera que puede buscar distintos objetivos por diferentes medios igualmente nobles. El amor, objeto de Luis Rosales se define en su poesía, que es la encarnación de su vida en una doble dirección: la integración en el ser amado y en el todo. Casi se podría proclamar su intención con palabras de Selma Lagerlöf: «El amor vive en el corazón del hombre y duerme en la semilla de los granos».

*Antonio Hernández*



# LUIS ROSALES

Poema leído por el autor.



UN HUESO SIGUE SIENDO  
EL MEJOR TESTIMONIO

EL PERFIL ES INJUSTO,  
tan injusto que no debemos enjuiciar a  
nadie,  
puesto que en todo juicio estás mirando  
siempre desde el mismo perfil,  
y aún el elogio tiene su pequeño esqueleto  
de calumnia.

Ahora bien, cuando escribes enjuicias y la  
escritura hace más rígida la expresión,  
la maniata,  
sin embargo es preciso escribir para tratar  
de defender nuestro oficio de hombres,  
y para no volver a equivocarme  
estoy pensando que la poesía debe escribirse  
con un hueso en la mano.

Un hueso no es un hombre pero induda-  
blemente es algo más que una opinión,  
por muy mayúscula que sea,  
en vista de lo cual he comenzado a com-  
prender que el hueso que nos sirva de  
testimonio,

tiene siempre porvenir de reliquia,  
y nos puede absolver,  
¿no recordáis que la lectura de un poema  
siempre nos da la absolución de algo?;  
en fin de cuentas la poesía no es mas que  
ese ejercicio donde el lenguaje, a veces,  
recupera la inocencia perdida.

HECHA ESTA SALVEDAD QUE COMO TODA  
SALVEDAD ERA BASTANTE INNECESARIA,  
voy a deciros que conocí en la vida a un  
hombre justo y conocí también a un ino-  
cente:  
el justo se llamaba Luis Felipe y el inocente  
Serafín.

No deja de ser raro que tuviera este nombre  
brújulo y emisor,  
pues Serafín era gallego y tan semántico  
que en cuanto le veías se empezaba a  
desdibujar,  
parecía indefinirse,  
como el retrato que hace un buen pintor  
siempre está originándose.



Esta originación parte siempre de un centro  
 que en Serafín eran los ojos,  
 aquellos ojos negros,  
 habitables  
 y demostrados,  
 tan demostrados que al mirar lo que fuera,  
 daba igual: un traje, un gorrión, una  
 corbata de color muy rápido,  
 se llenaban de música,  
 con aquella lagrimación tintineante que le  
 empañaba a veces las pupilas.  
 Probablemente Serafín debió participar en  
 la creación del mundo,  
 pues nunca he conocido a nadie que mirara  
 con aquella orfandad,  
 y lo más raro era que al verle podías  
 adivinar si había perdido algo,  
 quiero decir que adivinabas si le faltaba  
 cualquier cosa: un amor, un pañuelo o un  
 duro,  
 ya que la pérdida más trivial le dejaba  
 el mirar tropezón,  
 como un telón de fondo despintado, donde  
 los ojos se le acababan.

CONVIENE QUE SEP AIS QUE SERAFIN ERA TAN  
 INDECISO QUE HABLABA SIEMPRE DE OTRO  
 MODO,

no penséis que esto es fácil,  
 pues solía utilizar un síncope de lengua  
 para acabar más pronto,  
 y lamía un poco las palabras para seguir las  
 reteniendo en la boca,  
 y las secretaba para hacerlas más íntimas,  
 y las vestía de un dolor primordial que  
 mojaba su voz,  
 y le daba al silencio acento propio.

En rigor, Serafín, hablaba y no decía,  
 le encantaba jugar a estar hablando:

—*Qué quiere decir qué  
 desde mañana los ojos no volverán a darnos un  
 saldo favorable  
 y cuando voy a hablar la inconsutilidad se  
 presenta en mi casa  
 y cuando voy al tren se acuesta en la estación  
 desde hace muchos años tengo fiebre pero sólo en  
 la planta de los pies  
 aunque no voy a despedirme  
 ya que decir adiós es tan interminablemente  
 corto  
 que puede estrangular a quien lo dice.*

A MI ME GUSTA QUE LAS PALABRAS JUEGUEN  
 Y CAMBIEN DE OPINION Y SE DESTRUYAN UN  
 POQUITO Y VUELVAN A NACER,  
 mas Serafín hablaba de otro modo,  
 implicativamente,  
 y decía las palabras de costado  
 simultáneas y acalambradas.

No le podías seguir,  
 era un niño  
 que llegaba a trasmano y hablaba poco y  
 pajarito,  
 para poner de acuerdo, por ejemplo, la  
 dignidad y una miga de pan.  
 Y quisiera deciros,  
 finalmente,  
 que como a las orquídeas se les nota que  
 les duele la piel,  
 a él se le reflejaba la dislaceración en su  
 modo de hablar,  
 llevaba en brazos las palabras,  
 y no podía decirlas por completo,

y no sabía decirlas de una vez,  
 así hablaba tan bajo y tan capitulo,  
 pues todas sus palabras tenían que ser  
 preliminares,  
 y no acababan nunca de empezar  
 y era tanto su esfuerzo para unir las que  
 hablaba lastimándose.  
 Cuando los ojos vuelven nos reúnen:  
 Ernesto que nació para mandar, Serafín  
 inocente,  
 y yo tratando de ponerme a tono.

### TESTAMENTO DE ERRORES

EL AGRADECIMIENTO ES CAMASTRON Y  
 LLEGA A MISA TARDE,  
 esto se entiende fácilmente si tenemos en  
 cuenta que el agradecimiento es una forma  
 de opresión,  
 tal vez la única de la que suele el hombre  
 liberarse con bastante facilidad.  
 Pero respira que algo queda,  
 y hay que empezar por el principio,  
 pues la vida moderna es tan congénita  
 y burocrática,  
 que en las naciones más adelantadas se ha  
 conseguido ya que la totalidad de los  
 ciudadanos,  
 estén encarcelados progresivamente,  
 y puedan ascender después de muertos:  
 Quien no muere no asciende.

JUSTO SERA DECIR QUE SEGUIMOS HABLANDO  
 DE MINUCIAS,  
 pues el estado de incapacitación constitu-  
 tiva en que se encuentra el hombre actual,

comienza al advertir que en las listas de  
 embarque  
 la mayoría de los viajeros se encuentran  
 omitidos.  
 Habría que investigar a qué se debe la  
 existencia de estas listas de embarque  
 cuya función es omitirnos en la lista de  
 seres vivos,  
 pero no puedes reclamar,  
 ya que no te despiden,  
 no te acusan de nada,  
 te omiten simplemente,  
 y en cualquier tribunal a donde acudas  
 te dirán:

*No ha lugar*

y esta expresión lo abarca todo:  
 el seguro de enfermedad, el pasaporte, la  
 carta de trabajo,  
 los atributos sexuales,  
 la bendición episcopal,  
 y el queso.  
 No te hagas ilusiones,  
 cuando en el Tribunal Supremo te con-  
 firman el fallo:

*No ha lugar*

el brazo se te queda interrumpido,  
 el cuerpo se te queda anacoluto,  
 y como tienes tiempo para todo puedes  
 andar a la recancanilla y columpiarte en  
 una sola pierna.

NADIE SE PUEDE CONTRAER DE TAL MANERA  
 QUE EL CUERPO PESE MENOS QUE SU  
 SOMBRA,  
 la contracción no llega a tanto;  
 no te canses,

esta cuestión no tiene arreglo:  
si estuvieras tachado podrías reivindicar  
tu situación de desempleo,  
y si estuvieras muerto te darían de baja,  
pero tú no has entrado en el escalafón,  
no has ingresado aún ni en la nómina de  
los muertos ni en la nómina de los  
vivos,

pero no puedes reclamar:  
solo te omiten,  
como una frase pierde su sentido cuando  
cambias el lugar de una coma.  
Piénsalo bien y no interrumpas nada.

No te conviene protestar,  
pues la depuración política es la invención  
moderna que sustituye con ventaja  
al antiguo expediente de limpieza de sangre,  
y en virtud del progreso y la bendita de-  
puración ya eres un hombre sucedáneo,  
ya eres un hombre convertido en nadie,  
y este sistema administrativo es el milagro  
más sencillo del mundo,

el milagro actual:  
se cambia únicamente el lugar de una coma  
y ya no existes.

EL MILAGRO SE PUDO PRODUCIR POR UN  
ERROR DE IMPRENTA,  
da lo mismo,  
pues aunque sea un error no puedes hacer  
nada,  
ni siquiera encolerizarte,  
ni siquiera luchar,  
ni siquiera vivir,  
ya que tendrías que hacerlo a medias si  
encuentras quien te ayude,

puesto que vives sobre un pie,  
y eres un muerto hambriento que va por el  
espanto a pata coja.

La angustia suele ser una palabra ciega,  
una palabra que sólo tiene sexo,  
y lo que más suele angustiarnos es añadir  
al dolor del castigo el suplemento de

tu inocencia  
pues la inocencia entonces nos embija la  
cara,  
como el negro se tiñe la piel con un corcho  
quemado.

No le imites.

No sufras.

Sufrir un poco más no te sirve de nada,  
la injusticia no crece,  
la injusticia no necesita añadiduras,  
sin embargo no te preocupes demasiado  
pues lo peor suele venir después:  
la injusticia es correspondiente,  
y la mayor es recordar las omisiones que  
cometimos con el prójimo:  
Cada omisión fue una condena.

EMPIEZA A PERSIGNARTE;

si te llaman a juicio llevarás la cabeza en  
la mano,  
hay que estar prevenido para hacer testa-  
mento vital,  
es decir: testamento de errores.

Así te irás quedando más dentro cada vez;  
los huesos y los vicios te saldrán a la cara,  
basta ver tu rostro para hacer inventario  
de polvo.

Es hermoso vivir pero la sociedad es siem-  
pre injusta.



Vamos a llorar juntos.

Ven conmigo.

Sosténme con tu odio pero ayúdame;  
las deudas que pagamos con la vida ge-  
neralmente son las mismas:

La nómina de llagas,  
las cosas que se quedaron por hacer como  
hay sangre que queda sin latir en ese  
corazón imperdonable que tiene cada  
hombre,

cada uno de nosotros,  
y aunque lo llamo imperdonable, y pienso  
que lo es,

quizá fue solamente un corazón ajusticiado,  
un corazón de carne momia,  
como esos que se ven todos los días con  
su suicidio a cuestas,  
en el depósito judicial de cadáveres.

LA GUERRA SIGUE  
HABLANDONOS EN PRESENTE  
DE SUBJUNTIVO

CUANDO ERAMOS PEQUEÑOS SE CANTABA  
JUGANDO AL CORRO:

*Mambrú se fue a la guerra,  
qué dolor, qué dolor, qué pena.*

Ahora esta pena se ha acabado,  
ya no es preciso ir a la guerra porque la  
guerra nos persigue,  
hasta dejar expuesto al sol  
un muerto repartido entre dos bocas que  
se lo vienen disputando desde hace mu-  
chos años.

El terrorismo ha demostrado que hay algo  
intranquilizador en la justicia reivindi-  
cativa,

la violencia es contraproducente,  
pero es un sucedáneo tan económico de  
la guerra civil,  
que su interés por muy alto que sea siempre  
es amortizable.

Debe tenerse en cuenta que una paz sin  
victoria es imposible,  
la paz no es anterior a la victoria,  
y como el terrorismo es una consecuencia  
de la guerra fría,

sólo se puede mantener,  
y se mantiene,  
como una forma de sabotaje sumamente  
tecnificada contra el poder político ene-  
migo.

YA SE SABE QUE HAY GUERRAS QUE FINALIZAN  
SIN TERMINAR,  
creo que el mejor ejemplo fue la Segunda  
Guerra Mundial que sigue siendo aún la  
guerra interminable,  
pues como estaba abierta al acabar nos dejó  
una secuela:

la escarcha del terror,  
la guerra fría,  
y el progresivo encharcamiento de las raíces  
del vivir.

Hace ya muchos años que en el mundo  
hay una guerra derramada,  
y en cualquier parte a donde vayas siempre  
verás lo mismo:  
una guerra indistinta, un odio casual y una  
cárcel sin muros.

Esto es todo.

No hay más.

Cruza las manos sobre el pecho.  
No puedes hacer nada,  
pues a partir de su terminación la guerra  
está domiciliada en todas partes;  
si abres de par en par los ojos en la noche  
tal vez no vuelvas a cerrarlos,  
ya que la guerra nos persigue,  
nos acosa,  
nos muerde,  
y nos agujerea,  
nos busca de uno en uno,  
parece que nos va delectando.

EL ANGEL EXTERMINADOR SEÑALIZA LAS  
PUERTAS CON TU SANGRE,  
y en ese asesinato proporcional,  
en ese asesinato a escala reducida en que  
consiste la guerra fría,  
nuestra muerte no es más que un por-  
centaje,  
un número sin voz,  
pero no salgas a su encuentro.

Es inútil buscarla.  
Llegará cuando menos lo esperes pues ya  
está iluminando nuestro espejo final.  
Escribo estas palabras padeciéndolas,  
y al pronunciarlas siento que la lengua se  
me pudre en la boca,  
un poco nada más,  
lo suficiente,  
porque la pudrición no cicatriza nunca.  
Esto no nos pasaba cuando éramos pe-  
queños y había guerras de entonces,  
y las niñas cantaban en las plazas:

*Mambrú se fue a la guerra  
qué dolor, qué dolor, qué pena.*

Y ya todo ha cambiado porque Mambrú  
no sale a guerrear,  
se queda en casa quieto,  
muertecito,  
y mediada la noche se acerca a la ventana  
para temblar mirando a las estrellas.

COMO TODAS LAS NOCHES AGONIZA LA  
TIERRA ANTES DE AMANECER,  
la quietud es suicida,  
si te quedas inmóvil algún tiempo serás un  
muerto propiciado,  
un telegrama escrito en música,  
un envite de huesos,  
pero no vayas a la guerra.

No es preciso que vayas.  
Va contigo,  
nos tiene encarcelados,  
y en un momento dado va a encadenarte  
con tus huesos,  
va a hacer que tu cerebro se convierta en  
un campo de concentración,  
donde tu misma sangre se vuelve en contra  
tuya y te persigue,  
y no lo puedes comprender,  
y no lo puedes evitar:  
serás persecutor y perseguido hasta el fin  
de tus días.  
Ya lo sabes, hermano,  
donde quiera que vayas irás encarcelado.  
pues la guerra persigue personalmente  
a cada hombre,  
tiene un cupo de muertos arrendables,

por eso sale al mundo con los ojos cerrados,  
con los ojos colmillos,  
y su presencia es tan activa que al sentirla  
llegar se nos quema el periódico en las  
manos.

TAMPOCO SE POR QUE RAZON LA GUERRA  
SIGUE HABLANDO EN PRESENTE DE SUB-  
JUNTIVO,

se dirige a nosotros pidiéndonos ayuda,  
mas vuelvo a recordarte que ella es nuestra  
frontera,  
se equivoca de diente, se equivoca de muer-  
to, se equivoca de odio,  
y sólo acierta encadenando huesos.

Ya lo sabes, hermano,  
dada la variedad de su sistema conjuga-  
torio y sus disfraces de ocasión,  
nadie suele pensar que estamos siempre  
ante la misma guerra,  
nuestras propias razones nos engañan,  
siempre sucede así:

También el muerto quiere ser viudo,  
y en los lugares más distantes del mundo  
siempre hay hombre que luchan por  
una causa justa.

Esto es incuestionable e imposible,  
ya no hay guerras distintas, inherentes,  
fraternas,  
nuestras guerras no las promueven los que  
luchan y son guerras civiles de arrenda-  
miento tolerado,  
y todos los enfrentamientos que cono-  
cemos son episodios de la guerra fría,  
y todos los que mueren, en guerras tan  
distintas, están dando su vida en una  
guerra ajena.

## LOS MUERTOS FUERON MI ENSEÑANZA LIBRE

SEGUN HE COMPROBADO EN DIFERENTES  
OCASIONES,  
las ciudades sitiadas se abandonan de  
noche y se ocupan con las claras del día:  
esto lo confirmamos una vez más en la  
toma de Alhama,  
y también observé que el temor se con-  
centra en un lugar vacío,  
y el abandono de la ciudad en vez de  
darnos confianza nos siguió pareciendo  
una forma de acoso,  
cada ventana abierta era un peligro,  
y recuerdo muy bien que en la ciudad  
abandonada  
entramos de manera gloriosa y sigilosa con  
la primera celestía.

*Paseábase el rey moro  
por la ciudad de Granada,  
desde la puerta de Elvira  
hasta la de Bibarrambla.  
¡Ay de mi Alhama!*

Asentada en un alto Alhama era la base  
que nuestro ejército necesitaba para em-  
prender la campaña de Málaga,  
y conseguir un puerto de valor estratégico  
en el Mediterráneo.  
Cuando se pierde alguna posición siempre  
se intenta recobrar y la conquista suele  
promocionarse en los partes de guerra,  
pero esta promoción es sumamente cara:  
Cada cambio de mano de una misma trin-  
chera es como un cheque en blanco,  
nunca se sabe lo que va a costar.



*Cartas le fueron venidas  
de que Albama era tomada,  
las cartas echó en el fuego  
y al mensajero matara.  
¡Ay de mi Albama!*

La victoria siempre es barata,  
pues nuestras propias bajas no nos producen,  
al parecer, la debida inseguridad:  
Basta cerrar las filas y los huecos no existen,  
pero en cambio los muertos enemigos son  
muertos preventivos,  
casi inmunizadores,  
la guerra tiene hambre y esto es todo.  
Sin embargo me duelen.

No los sé conjugar en voz pasiva.

*Descabalga de una mula  
y en un caballo cabalga,  
por el Zacatín arriba  
subido se había al Albama.  
¡Ay de mi Albama!*

Llevamos los heridos a la ciudad y no  
pudimos enterrar los muertos,  
porque no hay tiempo para todo.

Mañana será otro día.

No me puedo quejar, al fin y al cabo  
tengo suerte:

Estoy de centinela en el primer turno de  
guardia que suele ser el más tranquilo,  
y al mirar el trigal recuerdo unas imágenes  
que alucinaron mi niñez:  
Cuando las mozas siegan y el calor del  
verano las empuja,  
se inclinan sobre el suelo para dejar la hoz,  
y ya en esta postura se levantan la falda y

la remueven varias veces por el centro  
del mundo,  
la levantan, la mueven, la promueven,  
para descalentarse,  
y alegrar un poquito la oficina de re-  
cepción.

*Como en el Albama estubo,  
al mismo tiempo mandaba  
que se toquen sus trompetas,  
sus añafiles de plata.  
¡Ay de mi Albama!*

Siempre que estás de centinela el corazón  
se llena de hojas secas y cruje,  
Son recuerdos pisoteados por el temor,  
presentimientos que nunca ocurrirán,  
cada minuto que vivimos es un huérfano  
tuyo.

Mientras dura la guardia cada minuto es  
progresivo,  
(se espera el contraataque con el alba)  
y cuando sientes miedo la sangre toma una  
pendiente y comienza a ligear,  
y sólo se detiene descansando, tal vez  
descansa por vez última,  
para hacernos saber que el placer sexual,  
el infarto y el miedo tienen el mismo  
grado de precipitación sanguínea.

*Y que las cajas de guerra  
aprieta toquen al arma  
porque las oigan sus moros  
de la Vega y de Granada.  
¡Ay de mi Albama!*

El miedo dura poco y ahora mis ojos, de  
repente, se convierten en llagas;

la muerte está conmigo,  
no es la muerte civil visitadora de los po-  
bres, es la muerte real ya que los muertos  
me circundan,

ponen franjas de luto sobre el campo,  
y comienzan a hablarme en voz muy baja  
porque los muertos son pondonorosos;  
pensar un poco en ello:

Un muerto nos da siempre la impresión de  
estar cumpliendo su palabra.

*Los moros que el son oyeron  
que al sangriento Marte llama,  
uno a uno y dos a dos,  
juntado se ha gran batalla.  
¡Ay de mi Albama!*

Los soldados que mueren se cuentan como  
bajas en los partes de guerra,  
y ahora las bajas definitivas del combate  
de ayer,  
los muertos de ambos bandos me acom-  
pañan,

me sostienen,  
me duelen,  
me llaman por mi nombre con los brazos  
más o menos en cruz:  
no sé por qué razón los muertos sobre el  
campo de batalla se encuentran casi siem-  
pre con los brazos abiertos.  
No es preciso entender lo que estoy viendo.

No necesito más:  
a partir de aquel día los muertos fueron  
mi enseñanza libre.

*Allí habló un moro viejo,  
de esta manera hablara:*

*—¿Para qué nos llamas, rey,  
para qué es esta llamada?  
¡Ay de mi Albama!*

Se nota que murieron porque tienen una  
vida distinta,  
y yo los estoy viendo sin querer,  
y no puedo apartar los ojos de ellos  
porque los miro inextinguiblemente,  
los miro sin querer, pero los miro,  
y empiezo a descubrir el otro lado de la  
verdad:  
Los muertos sobre el campo de batalla  
pertenecen al mismo bando.

*Allí habló un Alfaqú  
de barba crecida y cana:  
—Bien se te emplea, buen rey,  
buen rey bien se te empleara.  
¡Ay de mi Albama!*

Comprendo que los muertos ya están  
neutralizados,  
y su neutralidad les concede el derecho de  
sostenerse mutuamente:  
un muerto sólo vota por la totalidad,  
y ahora las bajas definitivas del combate  
de ayer son lo único que habla,  
todos dicen lo mismo,  
todos están diciendo que ya no pueden  
dividirse,  
que ya no pueden negociarse,  
que ya no pueden sustraerse en ningún  
bando y sólo muestran su identidad,  
pues las sañgres que fueron enemigas se  
han comenzado a unir al desangrarse:  
Si se pueden unir es porque se buscaban.

*Mataste los Bencerrajes  
que eran la flor de Granada,  
cogiste los tornadizos  
de Córdoba la nombrada.*

*¡Ay de mi Albama!*

Escribo lo que he visto:

al salir de la herida la sangre recobraba la  
la libertad para seguir su propia incli-  
nación,  
y ellos podían vivir a ciegas muertas lo  
que yo empiezo a ver a ciegas vivas.  
Esto es todo.

No hay más.

De mañana y de noche, de manera continua  
y dirimente,  
sigo viendo esta escena.

No la puedo olvidar.

Cada vez se va haciendo más clara,  
se va haciendo más mía,  
porque la sangre colectiva se ha convertido  
en una lágrima que está mojado el  
párpado,  
y una lágrima basta para cegar el ojo.

*Por eso mereces, rey,  
una pena muy doblada,  
que te pierdas tú y el reino  
y aquí se pierda Granada,  
¡Ay de mi Albama!*

Abre los ojos bien: hay un pájaro quieto  
sobre el mundo,  
hay un pájaro muerto que se sostiene aún  
con las alas abiertas en el aire,  
y su inmovilidad viene a decirnos que todas

las batallas venideras volverán a per-  
derse en el mismo lugar,  
en el mismo lugar sacrilegiado,  
pues seguimos luchando en una guerra  
sin victoria posible,  
y no sentimos extrañeza alguna.

No podemos sentirla.

Abre los ojos bien y ven conmigo.

No preguntes por qué.

No es necesario.

Llora por tí, por mí.

Llora por todos.

Desempeña las lágrimas;

no pierdas un minuto porque lloremos  
con retraso;

lleva contigo un hijo que te pueda ayudar  
en estas preces,

y abre los ojos bien:

Desde que se firmaron los tratados de paz  
en el año mil novecientos cuarenta y  
cinco se estableció la guerra fría.

No olvides esa fecha.

No la olvides:

Es la hora interminable,  
a partir de esa hora el mundo no ha  
tenido un minuto de paz,  
a partir de ese día todos los años son un  
mismo año,  
todos los muertos son un mismo muerto,  
todas las guerras son la misma guerra  
ajena,

el mismo plato que nos sirve frío,  
y todas las heridas siguen sangrando aún,  
y seguirán sangrando noche y día hasta  
que su simiente de identidad fertilice  
la tierra.



*SIGUE SIENDO ACTUAL  
COMO UNA PROFECIA*

LUIS FELIPE HA LLEGADO, LUIS FELIPE ESTA  
AQUI, LUIS FELIPE ARQUITECTO Y DIS-  
CONFORME,  
filósofo y creyente,  
hombre de pan llevar que vive en el futuro,  
miliciano de pronto y liberal de fondo,  
que un día de suerte para mí me puso  
un telegrama desde Roma para que fuese  
a recogerlo,  
en vista de lo cual volvimos a encontrar-  
nos en Sevilla,  
y lleva unas semanas haciendo entre noso-  
tros con entusiasmo y abnegación su bau-  
tismo de fuego.  
Tiene un gran atractivo,  
es igual que un torero que está siempre  
ante el toro y no lo sabe,  
no sabe que torea,  
y desde su llegada al campamento ha sus-  
citado asombro:  
cuanto menos le entienden más le ad-  
miran:  
debo decir que yo también tengo esta ad-  
miración y en cuanto miro al campo  
pienso en él.  
Así ha empezado a difundirse de boca en  
boca, como un secreto testamentario,  
que Luis Felipe sigue su propia ley y no  
vino a esta guerra como vinimos todos  
para morir luchando,  
ha venido a morir con el capote puesto  
cuando le llegue el turno,  
quiere morir por libre y vive ya su muerte  
adelantada,

tiene a veces las cejas circunflejas y ató-  
nitas,  
es indeleble y silencioso;  
se le nota el asombro únicamente en la  
aceleración del parpadeo  
pero sus párpados no bailan: persianean  
con la luz,  
y sin temor a equivocarme puedo afirmar  
que Luis Felipe es el único ejemplo  
democrático de no beligerancia en esta  
guerra.  
HACE VERSOS NO COMPROBABLES EN FRAN-  
CES Y EN LATIN,  
es tan tímido que tiene siempre un parapeto  
ante su corazón  
y el parapeto está desmantelado,  
alguna vez me ha dicho en confesión  
homologada  
que es romántico en todo,  
no lo puede evitar,  
y para cada muslo de una misma mujer  
tiene un silencio entrecruzado,  
un silencio perplejo,  
y los puede mirar la vida entera sin tomar  
decisiones.  
Ayer recibió carta de la madre que enhe-  
braba sus ojos por la noche tocándole al  
piano el Carnaval de Schumann,  
ahora en cambio sus ojos andadores ca-  
minan todo el día,  
no descansan,  
no duermen,  
Luis Felipe se ha atornillado un beso al  
cielo de la boca,  
y es tan legal, tan inconsútil, tan incon-  
taminado,

que después de morir seguirá siendo con-  
tribuyente:

Le ha tocado pagar en esta vida,  
le ha tocado pagar y pagó siempre sin la  
menor contraprestación,  
no le han devuelto nada,  
¿quién le iba a devolver su amor al pró-  
jimo, su integridad y su pagaduría?

AL TERMINAR LA TARDE LE GUSTA PASEAR,  
cordial, delgado y exabrupto recorre el  
campo a grandes pasos,  
con la cabeza bien peinada,  
mientras todos le miran y nadie le inter-  
rumpe.

Ante cada persona su silencio es distinto,  
cambia de intensidad,  
en alguna ocasión le he sentido callar con  
un silencio tartamudo.  
Su relación con la milicia no es una rela-  
ción de enamorados,

y para dar constancia de ello creo que basta  
contar una anécdota suya:  
Siempre que está de centinela se descuelga  
del cinto las granadas de mano;  
las esconde en el campo lo más lejos po-  
sible para darles la absolución,

*a la víbora víbora del amor*

y al acabar la guardia tiene que recogerlas  
para ponérselas en el cinto apresurada-  
mente,  
cuando el cabo le viene a relevar.

El cabo es trompición;  
habla culpable, poco y esquizogenital,  
con las palabras en el primer hervor:  
va a quemarse la boca con algún palabro  
si alguna vez se entera del desarme.

Como en esto, y en todo, estoy predes-  
tinado a ser su cómplice,  
se lo recuerdo hoy y ¡todo sea por Dios!

Luis Felipe me dice con su humildísima  
suficiencia:

—*Esta actitud se ha ido imponiendo a mí como  
se impone un rito.*

*No me gustan las granadas de mano.*

*No las sé manejar.*

*No las soporto y en mis manos no sirven para  
nada,  
pero además lo hago para justificarme ante mí  
mismo de estar en esta guerra,  
me duele estar en ella,  
y aunque nadie se entere  
siento la obligación de quedarme sin granadas  
de mano,*

*lo más lejos posible,*

*siempre que estoy de guardia.*

*Ya lo sabes,*

*hacerlo cada día es una forma martirizada de  
pedir el desarme y la paz.*

Esta fue su lección,

mas también era un modo de decirnos que  
la esperanza no necesita armas;

su conducta ya estaba decidida,

y en trance de matar él estaba decidido a  
morir.

Todas las noches tuvo que reiterar esta  
actitud para dormir tranquilo.

Lo hizo todas las noches.

Aún me dura el asombro.

No eran sólo palabras.

## LA GUERRA SANTA

EL DICTADOR SE MUERE SIN RESOLVER EL  
UNICO PROBLEMA QUE LE INTERESA RE-  
SOLVER,

que es ser al mismo tiempo testador y here-  
dero;

las guerras se terminan, quiero decir que se  
convierten en otras guerras,

y los gobiernos insepultos se suceden,

o mejor dicho se amontonan ya que siguen  
mandando para siempre jamás,

y todos son imprevisibles,

y nadie debe protestar,

pues todo el mundo sabe que en aquellos

lugares donde ha pasado una riada suelen

quedar sobre los árboles del paseo,

varios objetos desconcertantes,

por ejemplo: un sombrero de copa, un

bacín y un paraguas,

que desde entonces administran España

simplemente porque allí los dejó la riada.

Así pasan las cosas,

y mientras la imaginación llega al poder,

la política estriba en el escalafón,

pues no hay más cera que la que arde,

y como yo pequé tengo un ascenso,

ya que la caja de cartón se ha convertido

en ataúd,

el ataúd es lo más parecido a una oficina

y ya sabéis que en la administración nadie

muere de balde:

para ascender hay que empujar a un muerto,

y ahora se asciende rápido porque hay pla-

zas vacantes.

ESTA ES LA GUERRA SANTA,

los viejos y los muertos sostienen la ar-  
mazón administrativa,

—el archivo de huesos y el archivo de  
números—

y aunque los muertos están quietos,

no hay que llamarse a engaño pues son

como los viejos que para subsistir ne-

cesitan mandar.

Mientras no se le buscan las cosquillas el

mando es subsistente por sí mismo,

tiene carácter instituyente,

y en cualquier oficina del mundo pequeñito,

no falta nunca un muerto que viva entre

dos aguas,

ni falta un viejo inflacionable.

Lo cual, si piensas bien, no es demasiado,

—ni demasiado poco, ni demasiado mu-  
cho—

por lo cual es preciso decir que la exper-

riencia es buena, pero incómoda,

pues como suele ser desagradable,

tiendes tu mismo a abandonarla y su ilumi-

nación es tan inútil como un testigo

muerto.

DESCANSAR PARA LLORAR,

comprenderéis que me refiero al muerto

que enterraron conmigo,

al muerto postergado,

que ahora sigue estrechándose en la caja

pues su carrera no ha terminado aún,

no puede terminar:

*A más postergación más obediencia,*

los muertos saben muchas cosas



y esta es la ley de la postergación inacabable del funcionario público.  
A causa de esta ley la caja de cartón sigue ascendiéndome,  
me ha llevado a una cárcel mutualista,  
y en cada celda puede verse un preso,  
centinela y alerta que está dictando cartas:

—*Tenemos programado todo el año. Nada puede cambiarse.*

*Su conferencia queda fijada definitivamente para el martes 25 de enero.*

Veinticinco de nunca. Da lo mismo. Mañana será igual. Mañana habrá en la mesa otro empujón de cartas pidiendo algún favor,  
y desde luego algún cambio de fecha.

Nunca se enterarán de que si es buena la conferencia la fecha importa poco.

Cualquier oficinista llora siempre que cobra;

el sueldo es tan pequeño que parece un recuerdo;

la mesa de nogal que me acompaña desde hace tantos años es tranquilizadora

pero he tenido una premonición y tengo la pupila contraída:

Hazle la cama al miedo y dormirás con los pies mojados.

Más allá del despacho mis ojos miran al pasillo esperando que llegue la notificación,

aunque no va a llegar y si llega será algo más que una injusticia.

Desde el paseo de los olmos enamorados entra la luz un poco tamizada por la ventana izquierda,

¿he dicho tamizada o he dicho traducida?  
Es lo mismo.

Da igual.

Lo que importa es la luz,  
que ahora se mueve con un largo proceso de disimulación,  
hasta que sólo deja en la pared, donde tengo el retrato de Vallejo, un rectángulo negro y carcelario.

LA CENIZA EN LA FRENTE,  
siempre que estoy en la oficina pienso que el aire se puede estar equivocando,  
pero

¿quién se equivoca, el ojo, el aire, el jefe?  
Este efecto un poquito teatral de estar

viendo el despacho convertirse en cárcel,  
¿es sólo una advertencia de la luz?,  
en todo caso da lo mismo,

¿no recuerdas, hermano, que cuando llega la cesantía sólo puedes notarla en que una misma risa cambia de un rostro a otro?

No le des importancia.

No la tiene:  
desde el punto de vista objetivo la cesantía sólo consiste en un trasplante de sonrisa.  
Para tranquilizarme estoy pensando que cuando cambia la perspectiva cambia la realidad,

pero apenas lo pienso,  
siento un temblor que recorre mi cuerpo con sus patas de alambre,  
siento un temblor que me escarabajea:

*algo va a suceder*

y los pasos que escucho llegarán,  
y los pasos que escucho ya están sonando  
en el pasillo,  
y los pasos que escucho se han parado  
en mi puerta.

AL CAMBIAR LA DISTANCIA CAMBIA TODO,  
el temor se convierte en una rata vieja que  
se hace más pequeña al acercarse,  
ahora la busco y no la veo porque me he  
vuelto a serenar;  
ya no suenan los pasos vomitorios y uni-  
formados,  
pero quedan las huellas en el aire:  
Son migajas de miedo todavía.  
Luego la puerta runrrunea  
y deja paso a una mujer que se empieza  
a entreabrir

—así pasan las cosas—  
y avanza con la cara levantada,  
y huele cada vez más transitivamente,  
¿no recordáis que en el olor de una mujer  
comienza su diálogo con nosotros?

TENGO QUE PREGUNTAR A QUIEN LO SEPA SI  
CUANDO ESPERAS A LA AMADA EL OLOR SE  
ADELANTA A SU IMAGEN,  
la respuesta no es tan sencilla como parece,  
pues como la verdad es retrospectiva,  
tienes que andarla y desandarla hasta cerrar  
el círculo.

Yo estoy dentro del círculo,  
y empezaré diciendo que la primera impre-  
sión que nos da una mujer es la única  
impresión que nos permite totalizarla,

los ojos organizan la distancia,  
y lo que estás mirando se acerca hacia  
nosotros,  
pero se acerca sin moverse,  
ya que en rigor basta mirar el mundo para  
ponerlo en movimiento.  
En principio el olor se adelante a los ojos,  
pero téngase en cuenta que si reconocemos  
un olor como *sujo* ya no es sólo un olor  
pues se encuentra acuñado en una imagen  
previa.  
Dile que la recuerdo porque mirar es un  
milagro y lo que estoy mirando ahora es  
un olor,  
un olor de mujer,  
un olor que anda a tientas porque está  
distráido.

### UNA VISITA PARA NADA

UNA MUJER EMPIEZA SIENDO NIÑA Y ACABA  
COMO PUEDE;  
ésta era aún de azúcar reintegrable,  
y sin lugar a dudas promovía la saliva con  
bastante eficacia,  
pues como toda promoción tiene efectos  
acumulativos,  
la miré tres minutos,  
y me quedé durante toda la mañana pro-  
moviendo saliva.  
Para hacerla real no bastaban mis ojos  
que como son arancelarios y cicateros no  
saben lo que ven,  
y esta era la cuestión:  
aprendérmelo todo al mismo tiempo:  
la luz que se entornaba en la ventana,

la piel que se entornaba con la luz,  
los ojos grises, idos, sin acercarse mucho,  
y la entrevista general que estaba yo teni-  
niendo con su cuerpo,  
como si la atracción fuera más grande  
que el temor  
y el arancel no estuviera diciéndome que  
aquella gracia de la niña,  
su dengue y su merengue,  
se acababan mirándola.

A PESAR DE LO CUAL NO LA HABIA VISTO  
BIEN,  
pues me encontraba en ese estado de certi-  
dumbre sin fijeza que produce la primera  
impresión,  
una certeza primordial y profética  
ya que sólo participan en ella el sexo, la  
imaginación y la memoria generalizada,  
que dicho sea de paso no es la memoria  
funcional,  
es la memoria generativa.  
Aún no me había mirado cuando dijo:

—Vengo a coserme los ojos

y sus palabras me extrañaron tanto que  
habría querido sostenerla,  
aunque no lo necesitaba,  
estaba despiertísima de además, acomodo  
y desplante.

Luego se fijó en mí,  
con una displicencia tal que estaba viendo  
que los ojos se le marchaban de la cara,  
y como ocurre siempre que tiene prisa  
una mujer

no tardó dos segundos en empezar a re-  
prenderme:

—No me siga mirando de ese modo narcotizado  
y tolondrón.  
No se lo voy a agradecer. No tengo tiempo para  
agradecimientos.  
He venido a la clínica porque duermo tan mal  
que quisiera coserme los ojos.

La cosa me hizo gracia y entonces fue  
cuando la vi pues lo anterior sólo habían  
sido adivinaciones:  
Licenciada en Derecho, morena, estimu-  
lante y ayudándose sola,  
todo estaba a la vista,  
el refunfuño le encendía los labios;  
la encontré suficiente, hormiguita y bai-  
lable.  
Ya era inútil hablar y no le dije una palabra,  
toqué el timbre y el tiempo,  
cuando el tiempo llegó me encontraba  
despidiéndola en pie:

—La señorita tiene prisa en llegar a la clínica,  
y como tiene prisa se ha perdido.  
¿Tiene usted la bondad de acompañarla?

## EL MIEDO ES VERTICAL

NO SE DONDE ME ENCUENTRO Y YA EMPIEZO  
A NOTAR QUE EN UN LUGAR CERRADO  
LA INOCENCIA ES IRRESPIRABLE,  
cuando eres inocente hueles a extremaun-  
ción,



y la licenciadita del derecho a dormir ya  
había dejado impresas sus huellas en el  
aire.

Si me atrevo a pensar, mis ideas se con-  
vierten en sensaciones,  
la luz de una pantalla ilumina mi cuerpo  
y sólo mi cabeza queda en sombra;  
la sombra es una forma de anestesia y todo  
lo que siento es muy borroso,

por ejemplo: no sé si tengo manos,  
no las puedo pensar,  
no llego a ellas,  
me estoy quedando corto,  
me estoy quedando visceral,  
nieva dentro de mí, nieva dentro de mí,  
no soy mas que un montón de nieve  
apelmazada.

MIENTRAS QUE PASA UN SIGLO EN TORNO  
MIO MIRO UNA BATA VERDE QUE ANDA  
SOLA,

y veo una bata blanca que se acerca a mí,  
me hace una seña con la mano,  
y me pone el termómetro en la boca.  
El toque del cristal me despierta los labios,  
*adiós amor adiós* y estoy detrás del frío,  
y me siento vivir liminarmente,  
y empiezo a comprender que estoy tendido  
sobre la mesa de operaciones,  
donde me acaban de operar,  
tal vez hace dos horas,  
pues me empieza a doler el vientre abierto.

*¿Cómo no me han cosido todavía?*

El miedo empuja al ojo y el ojo se adelanta  
hasta tocar la herida,

y la estoy viendo dilatarse,  
se cierra y se entreabre con la respiración  
—el interior del cuerpo todo es sexo—,  
en su fondo se mueve el intestino y puedo  
ver sus contracciones que son involun-  
tarias,

y no las sé contar,  
se me ha olvidado,  
si las contara moriría.  
Mirar puede doler físicamente,  
y a mí me duele tanto ver la herida  
entreabrirse que no me atrevo a respirar,  
y me digo a mí mismo: *no respire,*  
*puedes dejar de hacerlo durante mucho tiempo.*  
Ahora empiezo a lograrlo,  
es como si naciera todavía,  
y el silencio es tan alto que se convierte  
en frío  
ya que no quiero interrumpirlo aunque no  
puedo soportarlo.

EL MIEDO ES ALGO ASI COMO UNA CAJA  
en donde puedes encontrar tu cabeza cor-  
tada al buscar el sombrero;  
ya lo sabes, hermano, el miedo es un error,  
el miedo es vertical y puede dividirnos  
en dos hombres distintos:  
¿quién está en el quirófano?  
¿quién está en el despacho esperando la  
cesantía mientras que todo sigue igual?  
el tresillo, los retratos, los libros y las  
plantas,

la multiplicación de los papeles,  
y esa impostura que nos hace que hable-  
mos detrás de nuestra mesa de una ma-  
nera sustituyente.

Sin embargo es preciso decir que el ambiente ha cambiado igual que cambia tu grafía cuando estás nervioso: la mesa de trabajo termina siendo una ambulancia, un expediente retrasado es igual que un enfermo, el aire se ha quedado tiritón, y las paredes crecen sin cesar, siguen creciendo, continuamente, para disminuirme, como si se nutrieran con la cal de mis huesos.

TAL VEZ LA RELACION DEL DESPACHO  
CONMIGO ES LO QUE ESTA CAMBIANDO,  
y por esta razón me mira de otro modo,  
¿no recordáis que una ventana abierta da  
la impresión de irse?

pues bien,  
hoy tiene la ventana un gesto de excedencia que se transmite a todo el cuarto.  
¿Cómo no he visto antes esa segregación que está en cualquier lugar donde pongo los ojos?  
Hay en todas las cosas un ademán de despedida,

y un hedor,  
y un olor que andan huyendo.  
Pero también hay algo más:  
en la moldura de la mesa hay un gusano esterilizado y siempre que lo miro tiene una convulsión,  
luego se empieza a contraer,  
la humillación vermicular consiste en que un gusano tiene que contraerse para avanzar un paso,

luego comienza a andar,  
y tiene que seguirse contrayendo para seguir andando,  
así ha llegado al centro de la mesa,  
se detiene,  
me saluda,

me mira,  
y ya todo es distinto,  
cuando se queda quieto no lo entiendo,  
no lo quiero entender: está cesante,  
y ya no sé lo que pretende conviviendo conmigo pediluvio y letal,  
pero todo está en claro,  
al tenerle en la mano me parece segregado de mí,

tal vez sólo ha querido demostrarme la involución genética a la que llega el hombre en la oficina.

*AL PARECER TODOS ESTAMOS  
PREDESTINADOS A QUE NOS  
HAGAN LA PUÑETA*

LA INFORMATICA NOS ENSEÑA QUE HAY  
MAS PREDESTINADOS AL FRACASO QUE AL  
EXITO,  
así en la rebatiña de la administración no dura mucho la alegría,  
pues la política funciona con corriente alterna,  
y *mutatis mutandis* cuando te dan de baja, tus compañeros piensan que cuanto más cesante más culpable.  
Al terminar la guerra sólo quedaba en el escalafón un inocente que no se rebullía ni para tiritar,

andaba por el aire medio muerto  
sin atreverse a hablar en el despacho ya  
que todo se sabe,  
y a fuerza de callar le salieron heridas en  
el rostro,  
pues la saliva hiere:  
quien no lo sabe es porque lo ha olvidado.

POR HABER COMETIDO LA IMPRUDENCIA  
DE TENER LA MEMORIA PUESTA AL DÍA,  
sigo viviendo muchas cosas que no se  
acaban nunca de enterrar:

*¡Cuánto se puede odiar a un inocente!*

cuánto se puede odiar a una persona que  
prefiere callar para saldar su cuenta sin  
cobrarla,  
y por esta razón nadie le deja en paz,  
y la saliva puta,  
la saliva calumniadora,  
les alegra la lengua a los vendimiadores  
de lo ajeno,  
cuando repiten una vez y otra vez:

*¡Y cómo puede ser inocente y callar!*

Tal vez no dicen lo que piensan, pero  
dicen lo que imaginan,  
tal vez no dicen lo que creen pero dicen  
lo que quieren creer,  
tal vez no son injustos, ni desagradecidos,  
puesto que al fin y al cabo al inocente  
no le deben nada,

el inocente estorba y nada más como a  
veces estorba el mirar en el ojo,  
pues nos hace elegir interminablemente  
entre cegar y recordar.

EL TESTIMONIO DEL INOCENTE NO LE IN-  
TERESA A NADIE,  
su carácter insólito le da un cierto sentido  
de insolidaridad y pretenden borrarlo a  
toda costa,  
al borrarlo se equivocan de nuevo y se  
equivocan inútilmente,  
puesto que al fin y al cabo no es necesario  
ser injustos cuando basta esperar;  
con el paso del tiempo la corrupción y  
la inocencia tienden a confundirse,  
con el paso del tiempo la memoria pierde  
el pulso vital,  
y toda la riqueza del pasado vivido se  
reduce a unas cuantas palabras.  
Ya lo sabes, hermano, tranquilízate,  
el lenguaje es compendiador y por eso  
consigue lo que quiere,  
compendiar es mentir,  
y una sola palabra, generalmente una  
mentira, suele llenar de sombra el mun-  
do.

Por consiguiente olvida cuanto sabes,  
la historia universal de la mentira se funda  
en el olvido,  
y siempre llega un día en que la propia  
voz empieza a repugnarnos,  
pues tu voz contribuye también a ese di-  
vorcio general entre la vida y la palabra,  
a esa mentira deseante,  
a ese compendio inútil  
a esa desproporción que por sí misma está



diciendo que es inútil hablar y es inútil  
callar,

*nunca se miente menos.*

No lo olvides, hermano, no lo olvides:  
si callas lo que callas, te calumnias, si dices  
lo que piensas, te falseas.

DE MANERA VAGAMENTE APROXIMATIVA  
TODOS SABEMOS CUANDO ECHA A ANDAR  
UNA CALUMNIA PERO NADIE LA HA VISTO

TERMINAR,  
en estos casos lo que interesa al respetable  
público es decir:  
nadie por nadie.

Ya lo sabes, hermano, tranquilízate,  
todo vale lo mismo,

esta es la ley,  
la inocencia es aislante y deja en tenguere-  
ngue el fundamento de la vida social;  
no refresca el cemento por la noche y hay  
que acabar con ella,  
puesto que suele considerarse como una  
acusación,  
o una denuncia de menor cuantía que  
nadie quiere oír y todos oyen.  
Sin llegar a un acuerdo, el silencio de todos  
se convierte en sentencia,  
el silencio de todos se convierte en un foso  
ante los pies del inocente,  
mientras los unos y los otros,  
quiero decir los otros y los hunos,  
sólo están esperando la ocasión de darle  
cuerda a tu cadáver.

*«Tan tan, ¿preguntan si  
se aborca a un inocente  
en esta casa? Aquí  
se aborca simplemente».*

SI EN LA HORA DE MEDRAR RENUNCIASTE  
AL PODER NADIE VA A PERDONARTELO,  
nadie perdona que le den lecciones,  
pero la vida es larga y contraproducente.  
No des un paso atrás.

La inocencia no cede,  
sólo se puede mutilar y mutilarla es lo  
peor,  
pues aunque disminuyas tu conducta te  
seguirán comiendo las hormigas,  
y cuando estén comiéndote vivirás para  
ellas,  
y sentirás su dentelleo más dentro de los  
ojos cada vez,  
más internado y acreedor,  
hasta que llega ese momento en que por  
la extensión de tu ceguera podrás saber  
el número de hormigas que están aliment-  
tándose de tí,  
y sabrás la función de cada diente y su grado  
de adiestramiento,  
y lo tendrás que acreditar:

es justo,  
tienes que darle su valor a ese hormiguero  
negro que está comiéndose tus ojos,  
para hacerte saber que el odio es la otra  
forma radical de inocencia.  
Ya lo sabes, hermano,  
y cuando llegue el día que nunca pasará,  
podrás atestiguar que el odio climatiza al  
hombre,

pues lo respiras mientras vives,  
y es tan tuyo  
que lo podrás desatender pero nunca dejas  
de sentirlo.

Aún queda, finalmente, aquel subsidio de  
sus formas pedunculares y ya socializadas,  
por ejemplo: la envidia,

la envidia amiga y compañera que sólo mata  
en vida para no darle a nadie fama  
póstuma.

Lo malo es que la envidia nos necesite  
tanto,

pues es parasitaria y si acabara de una vez  
con nosotros se descapitalizaría,  
por lo cual suele hablar de una manera  
sibilante,  
y es circunspecta, minigésima, y hasta un  
poco funicular pues solo quiere vernos  
pequeñitos,

y siempre lo consigue:  
nadie puede medrar sino apoyándose en la  
envidia que nos empequeñece un poco  
a todos.

En segundo lugar pienso en el miedo que  
es asesino adelantado,

el miedo mata más que el odio,  
según afirman todas las estadísticas cono-  
cidas y aún las desconocidas,  
pero además el miedo es tan contigo que  
vive amenazándose a sí mismo,

hasta que ya no pueda más,  
y relativamente hablando: mata por no  
morir.

Esta es su trampa,  
mata en defensa propia y es asesino rein-  
cidente,

*adiós, amor, adiós y ten cuidado:*

quien no tiene defensa acaba siempre por  
matar.

LA VANIDAD NOS DICE QUE NUESTROS ENE-  
MIGOS SON ENEMIGOS JUSTAMENTE POR-  
QUE NOS DESCONOCEN

y entre nuestros innumerables enemigos  
desconocidos,  
hay que tener en cuenta al delator;

la delación es incansable porque tiene la  
vida asegurada,

prospera en todas partes,  
y es notorio que con un ejercicio muy  
pequeño y relativamente higiénico,

por ejemplo: hacer limpieza funeral,  
puede ocupar todos los cargos públicos;  
en fin, a estas distintas características añade  
las que quieras;

ponlas en fila india para atenderlas una  
a una,

porque tú tienes que ser justo,  
esa es tu obligación:

tienes que inventariar todos los muertos  
que ha causado en el mundo la mirada  
antagónica,

tienes que comprender que el delator hace  
su oficio y tiene su razón,  
me la estoy repitiendo a mí mismo desde  
hace muchos años:

—*Nadie debe vivir siendo inocente.*

• *Es imposible y además injusto.*

NADIE SABE HASTA DONDE  
PUEDE LLEVARLE  
LA OBEDIENCIA

ME GUSTA RECORDAR QUE HE NACIDO EN

GRANADA:

Libreros, una calle tan pequeña que iba  
a dar clase por la noche;

la cerraba, a la izquierda, una pared arzo-  
bispal, una pared muy digna y casi sin

ventanas;

generalmente la cubría una pizca de cielo  
desconchado.

Sí señor, así fue, no necesita,  
que le diga mi nombre,

no es preciso,

no lo va a recordar.

Con cinco años

me llevaron al colegio de Calderón  
que estaba en el final de la calle de Puen-  
tezuelas;

más allá del colegio estaba el campo.

Allí las monjas con las tocas blancas,  
y la primera miel de ver las niñas  
tropezonas y alegres;

no lo crea,

no las notaba entonces al rozarlas,  
las notaba después.

Hasta que un día,  
sentí un retortijón en el recreo,  
¡maldita sea mi suerte!

con la prisa

tardé en hacer de cuerpo,

me esforzaba

en resolver aquel asunto pronto  
y era peor, pues cuando tienes prisa  
lo haces todo al revés,

tal vez por esto,

se me pasmó la cosa en el momento justo.

DESDE LUEGO, SEÑOR, LA CULPA ES MIA,

y al salir del retrete ya era tarde:

la soledad del patio me dio en el rostro  
un golpe

igual que la ventisca;

yo estaba tiritón y era por algo:

quedarse frío es el anuncio de un castigo.

Sí señor, así fue, no miento aún,

lo puede preguntar

y todos le dirán que en el momento de  
acabarse el recreo

el patio del colegio se convierte en un  
patio clandestino,

se extraña de sí mismo, se prohíbe.

A mí me pasó igual.

No sé por qué razón,  
al sentirme culpable en el centro del patio,  
sin mirar, sin andar, sin hablar, sin reir,  
me fui quedando cada vez más corto, más  
clandestino y monosílabo.

LUEGO RECUERDO UN CHANCLETEO Y UNA

APRESURACION

que llegaba hasta mí bisbiseando:

—*Venga conmigo, caballere.*

Y Sor Inés tenía una voz nabucodonosora  
y atiplada,

tan inmediatamente ejecutiva,  
que mi inocencia comenzó a funcionar  
porque su voz me puso en movimiento:



un movimiento tren y pequenito como un  
furgón de cola que marchaba tras ella.  
Nadie sabe hasta dónde puede llevarle la  
obediencia,  
y atravesando el patio llegamos hasta el  
cuarto que hay en el hueco de escalera  
contiguo al rectoral,  
un cuarto excomulgado que nunca vimos  
sino en alguna pesadilla,  
y al entreabrir la puerta se volvió a mí  
para decirme:

—No recibiste,  
*entre en el cuarto de las conejas y vístase de niña.*

Chitón y punto en boca.  
Sí señor, así fue,  
sentí un sonrojo,  
en cuanto la escuché se me quedó el oído  
pegado a sus palabras,  
y entonces vi que aquella habitación con  
el techo inclinado era el ropero de las  
niñas,  
y se encontraba dividida en sectores igual  
que en el termómetro ya está señalizada  
la ascensión de la fiebre.  
Cada sector tenía una fiebre concomitante  
y unas prendas distintas:  
uniformes, sombreros, cuellos almidona-  
dos,  
medias de esas llamadas conejeras,  
enaguas estantiguas y es curioso,  
había un montón de bragas que ya enton-  
ces me parecieron demasiado prelimi-  
nares;  
había también otras fosforescencias.

SI SEÑOR, ASI FUE, NO ME PREGUNTE NADA,  
cuando se sufre tanto sólo se quiere vivir  
menos,

es lo único que importa,  
pero no lo consigues,  
nadie lo puede conseguir,  
porque el dolor es una instantánea que  
totaliza nuestra vida  
y lo sientes llegar de una manera tan des-  
piadadamente concentrada que su em-  
pujón arrastra migajas y verdades.  
Sí señor, así supe que el dolor destituye  
al pasado,  
que el dolor totaliza la vida y por eso es  
injusto,

y por eso es inexplicable,  
mas se asemeja tanto a cualquier otro su-  
frimiento,  
que en una misma sensación de dolor pue-  
den establecerse de segundo en segundo  
correspondencias imposibles.  
Esto es lo que sentí.

No cabe vivir más,  
sólo quiero decirle que esa vestiduría,  
me causó un sufrimiento tan intenso que  
recorrió mi cuerpo hasta llegar a hoy,  
no sé cómo,

no sé,  
pero con él vino hasta mí la despregunta-  
ción,  
y viví en un dolor la vida entera.

Al ponerme la enagua tuve la sensación de  
entrar por vez primera en la oficina,  
al ponerme las medias sentí un dolor de  
parto,  
al ponerme las bragas se me cayó una  
mano en el infierno,

y vi la mano arder,  
y yo seguía vistiéndome sin manos.  
Sí señor, así fue,  
    aún me dura la humillación,  
el uniforme era tan largo en mi cuerpo de  
    niño como si me vistiera con la guerra  
    civil,

y cuando todo estaba terminado me puse  
    en la cabeza un sombrero de niña y  
    aquel sombrero era la muerte de mis  
    padres.

Cercedilla, agosto de 1980

## INDICE

Presentación .....	5
JORGE LUIS BORGES	
Introducción por Teodosio Fernández .....	7
Voz y textos .....	33
MARIO VARGAS LLOSA	
Introducción por Juana Martínez .....	51
Voz y textos .....	75
CAMILO JOSE CELA	
Introducción por M. <sup>a</sup> Teresa Hernández .....	97
Voz y textos .....	117
LUIS ROSALES	
Introducción por Antonio Hernández .....	133
Poema leído por el autor .....	159







"Nuestras Letras" quiere servir de cauce —en voz y letra— del ámbito cultural hispanoamericano, y, sin duda, es un claro exponente de la grandeza alcanzada por el idioma hispano.

Agotada la primera edición, en esta segunda, notablemente corregida y aumentada, se han introducido cambios sustanciales tanto en la grabación como en los textos de acompañamiento.

La grabación, en este nuevo volumen da a su contenido una significación más dinámica, más viva sobre la obra y la figura del autor.

Por lo que se refiere al libro, va precedido de un estudio de cada escritor, realizado por un destacado especialista, y además, se recoge todo el contenido de la grabación, con el fin de que pueda compaginarse, alternarse o complementarse lectura y audición o audición y lectura.

## Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Oficina de Educación Iberoamericana

### CAMILO JOSE CELA

expone un nuevo entendimiento de la picaresca partiendo de precisiones semánticas en torno a la palabra pícaro, para adentrarse en el análisis del entorno social que sirve de magma al personaje, a sus contrafiguras, y al enfrentamiento dialéctico entre éstas y aquél.

MARIO VARGAS LLOSA, a pretexto de explicar las claves de su novela "La guerra del fin del mundo", se refiere al alucinante personaje António Conselheiro y al movimiento mesiánico de "antiCristo", que inició aquél y revolucionó la región brasileña de los sertones de Bahía. Entremezclados con la voz del propio autor, se leen fragmentos de dicha obra.

En "La metáfora", JORGE LUIS BORGES ofrece un encantador análisis, el de los enigmas metafóricos; afirmando que existe un número indefinido y creciente de metáforas y que aún hay la posibilidad de inventar otras nuevas; pero que todas ellas no son sino variaciones, acaso preciosas de seis o siete metáforas esenciales. También, acompañando a la voz de Borges, se da lectura a algunos fragmentos de su obra.

Finalmente, LUIS ROSALES, lee un poema, bellamente despiadado, a veces irónico, a veces brutal, a veces dolorido, crítico de la sociedad en que estamos inmersos, en la que frase a frase hace verdad una de las contenidas en el texto: "Escribo estas palabras padeciéndolas".