

ALJAMIA

الجميلة



ALJAMIA

الجمية

Sumario

EDITORIAL	7
ENTREVISTA	
Juan Goytisolo desde la Xemáa el Fná	Concepción Fernández Medrano 9
Entrevista a Cristina Fernández Cubas	Concepción Fernández Medrano 15
ESTUDIOS	
Veinte años y un día. Marruecos en el archivo general de la Administración	Alejandro Valderas Alonso 24
CRÍTICA LITERARIA	
Recordando a Cortázar	José A. Ponte Far 28
Bibliografía crítica sobre <i>Zona Sagrada</i> de Carlos Fuentes	Mohamed Karim 37
Lectura de <i>Corazón tan blanco</i> de Javier Marías	Benicia Reyes Camacho 42
Reflexiones sobre la novela	Venancio Iglesias Martín 49
La décima en la poesía de J. A. Rey del Corral	Sagrario Rey del Corral 59
HOMENAJE A...	
José Antonio Rey del Corral: Adiós a un poeta	Sagrario Rey del Corral 67
CREACIÓN	
Rickiem	Ahmed Ararou 75
Poemario	Larbi El Harti 78
<i>Cuaderno musulmán</i> (fragmentos)	José M ^o Torrijos 83
LECTURAS/RESEÑAS	
Señas islámicas en la <i>Relación del viaje</i> de España (Condesa D'Aulnoy)	Miguel A. Moreta Lara 89
Paremiología, sociolingüística y antropología en <i>Les proverbes marocains</i> de Bouchta el Attar	Francisco J. Álvarez Curiel 93

Editorial

ALJAMÍA «quiere ser un balcón abierto a dos culturas secularmente entrelazadas», afirmábamos en el último editorial. Añadir que Juan Goytisolo simboliza hoy, mejor que nadie, ese «balcón abierto» al que se asoma una enraizada y frondosa herencia común, no es sino constatar una fructífera realidad. Desde ese «patrimonio oral de la humanidad» –palabra y piedra, enjambre de sensaciones y túnel del tiempo– que es Xemáa El Fná, la Plaza por antonomasia, entrevistamos a Goytisolo y, a la vez, damos cumplimiento a un objetivo largamente perseguido que sin duda tendrá continuidad.

En esa misma dirección, en la que la palabra debe ser puente y nunca frontera, publicamos dos textos de creación literaria y uno de crítica con rúbricas de colaboradores marroquíes que, lo recalamos, esperamos incrementen sus aportaciones.

A De Gaulle se le atribuye la afirmación de que si los países hispanoamericanos hablasen francés, Francia sería la primera potencia mundial. Más recientemente, ante el Parlamento Europeo, Mitterand dijo que sólo dos culturas, la anglonorteamericana y la española, tenían capacidad de reacción. Y Cela, en París, expresó, sentencioso, que con el tiempo las lenguas del mundo que de verdad contarían serían cuatro: inglés, español, árabe y chino. ALJAMÍA desea ser una nave más en esa gran travesía que, silenciosa, allá en el medioevo, inició su derrota zarpando de San Millán de la Cogolla. Y lo desea ser en Marruecos, al lado de la lengua árabe, a la que tanto debe la propia configuración del español desde sus albores emilianenses y silenses.

Por todo ello, reiteramos aquí que sus páginas abiertas están a unos y a otros. Queremos que nuestra y vuestra revista sea una Xemáa El Fná de papel en la que, desde la estética, todos caben. Las lenguas, en palabras de Gregorio Salvador, deben ser instrumentos para entenderse y no banderas para diferenciarse. Y, añadimos nosotros, ALJAMÍA intenta ser un modesto instrumento bajo una única bandera y patria comunes: la palabra.

Juan Goytisolo desde la Xemáa el Fná (literatura y oralidad)

Concepción Fernández Medrano

Juan Goytisolo, nacido en Barcelona en 1931, habitante de la medina de Marrakech, escritor, se sienta en la Plaza al atardecer en el café «de siempre» -cada vez más incierto, porque desaparecen uno tras otro- y conversa en una tertulia que se prolonga de día en día...

Prefiere Marrakech a París para trabajar; la calma de su estudio, en una casa desde cuyas terrazas se atisba un rincón de la Plaza por antonomasia, Xemáa el Fná. A sus ventanas, que dan al patio, se asoma un limonero que a la vez es naranjo, y entremezcla ambos frutos, orgulloso de su mestizaje...

En su casa escribe, en la Plaza recibe, y su vida marraquí transcurre básicamente en estos dos entornos.

Hace más de un año que le conozco personalmente, casi desde que estoy en Marrakech, y aunque con mucho menos fundamento que él, comparto su interés por una Plaza que consiste en el movimiento y la palabra de los hombres que la pueblan.

Todo lo contrario de las plazas monumentales, se trata tan sólo de un espacio de límites inconcretos en la que se desarrollan formas de convivencia y arte ya olvidadas -o nunca habidas- en otras latitudes.

No quiero preguntarle aquí sobre su obra, de todos conocida, sino sobre este entorno suyo, deliberadamente elegido: una plaza en la que es imposible estar sin contemplar, y que ha sido fuente de meditación o inspiración de tantos visitantes de Marrakech: escritores, pintores, simples viajeros...

Pero su obra y su entorno se interpenetran, como sucede en toda literatura viva, y esto se hará evidente a lo largo de la conversación que mantenemos.



Juan Goytisolo



C.F.- Me gustaría hablar contigo de ese interés ya antiguo que muestras por la Plaza Xemáa el Fná, que te ha llevado actualmente a promocionarla como «patrimonio oral de la Humanidad». No hace ni un mes que pudimos leer un artículo tuyo, en el periódico El País, con este título, y sé de una publicación reciente del Círculo de Lectores que hace un bello homenaje a este lugar, reeditando un texto tuyo sobre la Plaza de tu libro Makbara, con ilustraciones del pintor alemán Hans Werner Geerdst.

J.G.- Hay una continuidad de convivencia de un período de veinte años. Yo había visitado Marraquech varias veces, entre el año 65 y el 75, pero fue a partir del año 76, es decir hace exactamente veinte años, cuando empecé a pasar parte del año en esta ciudad. También en el año 76, por primera vez, empecé a grabar a algunos de los cuentistas de la Plaza. Mi idea era la siguiente: estaba preparando en aquel momento un estudio, que no llegué a publicar, sobre el *Libro de Buen Amor* y pensé que el mejor contexto de la lectura de una obra como la de Juan Ruiz era la Plaza de Xemáa el Fná. Decidí antes de escribir este ensayo hablar del contexto en que se había escrito. Y así empecé con una «lectura» de la

Plaza que tenía que ser algo así como la introducción al estudio del *Libro de Buen Amor*. Finalmente el trabajo resultó mucho más arduo de lo que pensaba, porque el ejercicio de describir la Plaza eludiendo toda trampa folclórica es un ejercicio difícil... Leer este espacio me costó mucho tiempo. Es uno de los textos en los que he puesto mayor empeño. Y, al final, cuando lo concluí decidí escribir yo mismo mi *Lectura del espacio de Xemáa el Fná*. Esta fue mi primera aproximación a la Plaza, fruto de dos años de asiduidad para aprender el árabe dialectal y de la decisión de no irme de Xemáa el Fná sin entender lo que decían los cuentistas. He escrito otros textos en condiciones muy diferentes, por ejemplo, una historia de la plaza, remontándome a los testimonios de la llegada de los Tharaud o a la novela de Claude Ollier, o al magnífico libro de Elías Canetti. Este último, *Las voces de Marraquech*, es un libro bello que también capta la Plaza en toda su polifonía sin incurrir en folclorismo. Una tercera aproximación a la Plaza fue escrita algo después, en los días de la Guerra del Golfo. Está lo que los árabes llaman *taxalia* o iluminación o teofanía: la visión de la Plaza llena de sangre... una visión que luego resultó desdichadamente cierta. Aquella absolutamente «limpia», de las

operaciones tecnológicas, terminó con la matanza horrible de un pueblo inocente... Otra aproximación es una página de mi novela *El sitio de los sitios*, en la que hay un texto atribuido a Sidi Abú Al Fadail que cuenta su visita a la Plaza desde la salida de su casa hasta la llegada a la Plaza y su regreso. Finalmente está el texto que he redactado este año, *Patrimonio oral de la humanidad, para El País...* De manera que he creado toda una bibliografía mía sobre esta Plaza.

C.F.- *¿En qué reside el interés de la Plaza, a tu juicio?*

J.G.- Lo que más llama la atención a alguien que la visita por primera vez es el hecho de que se haya preservado algo así. Toda la obra de Rabelais es testimonio de que existían estos lugares en los que había juglares, cuentistas, narradores orales que mantenían toda esta tradición oral. Hoy, desdichadamente, se ha perdido y milagrosamente se ha mantenido aquí. Es interesante ver que mientras algunos sectores de la sociedad marroquí consideran la Plaza con un cierto bochorno, como algo tercermundista, para entendernos, o como algo atrasado..., el urbanismo más avanzado está queriendo crear espacios así. Y no lo logra, no lo logra. Una vez alguien me llamó pidiéndome que le ayudara a crear en una ciudad española un espacio como el de la Plaza. Yo le respondí muy simplemente: la Plaza de Xemáa el Fná se puede destruir por decreto pero no se puede crear por decreto.

C.F.- *Las plazas las hace la gente, no los arquitectos, y esta Plaza en concreto está hecha de gente... y por la gente.*

J.G.- Su conjunto forma parte de mi obra, ha influido en mi literatura. La literatura medieval era una literatura que más que

un lector requería un auditor, era una literatura que se oía, era una audición. Los escritores desarrollaron un ritmo, una prosodia que poco a poco fueron desapareciendo de la literatura anterior a lo que puede ser (no me gusta la palabra «vanguardia») la literatura más representativa y más innovadora del siglo veinte. Esta literatura, en distintos idiomas, ha sido la que ha vuelto en alguna manera a la prosodia, al ritmo y a la oralidad. Pienso en Joyce, en lengua inglesa, su literatura es una audición, o en Carlo Emilio Gadda en italiano, o en Guimarães Rosa en portugués, en Céline en Francia, o en Arno Schmidt en Alemania, por citar ejemplos evidentes. Y en mi caso, por ejemplo, *Makbara* está escrita para ser leída en voz alta...

C.F. - *Con una lectura polifónica incluso.*

J.G.- En realidad, todo lo que he hecho a partir de *Don Julián*, me refiero a textos como *Makbara* o *Paisajes después de la batalla* o *Las virtudes del pájaro solitario*. La mejor lectura de estos textos sería una lectura en voz alta. Yo no pido al lector que lea todo el libro en voz alta, pero creo que si a un lector le cuesta entrar en el texto, si tiene buen oído y lo lee en voz alta, la lectura le será más fácil, porque la prosodia dicta la manera en que se ha de leer.

C.F.- *¿Has hecho alguna experiencia de lectura teatral de tu obra?*

J.G.- Ha habido varias lecturas, por ejemplo las de *El pájaro solitario* en su traducción francesa. También yo hice una lectura pública de *Makbara* en doce universidades. Me dijeron estudiantes o profesores auxiliares que después de ella les resultó mucho más fácil entrar en el libro porque captaron el ritmo de la obra... En resumidas cuentas, tanto literariamente

como humanamente la Plaza tiene una gran importancia en mi vida...

C.F.- La pervivencia de la Plaza ¿se pondría en peligro con su utilización actual, por grupos de teatros, por ejemplo...?

J.G.- Por supuesto, hay que mantenerla alejada de todo eso. Las tradiciones han de ser respetadas; los cuentistas, por ejemplo, son personas que no son intelectuales orgánicos, no están integrados... Hay una espontaneidad, surgen de manera espontánea o descubren en la Plaza su vocación. Cito un ejemplo muy claro, Saruh, literalmente «El Cohete» (también le llamaban «El Sputnik» porque hablaba mucho del lanzamiento), que al principio simplemente recitaba el *Corán* de memoria. Era un hombre muy fuerte. Un día se cansó de recitar y de que la gente no le escuchara o no le dieran dinero o se fuera... Entonces cogió un boricua que había allí, lo levantó en alto y lo puso sobre sus hombros. Inmediatamente la *halqa* se cerró y Saruh entonces dijo: «Cuando os decía la palabra de Dios nadie me oía y ahora que levanto un burro todo el mundo viene a oírme... ¿Qué sois, personas o animales?» A partir de entonces cambió totalmente de especialidad y empezó a hacer una crítica del pueblo marroquí, de la sociedad marroquí, entroncando con la tradición cómica y satírica, en la que se burlaba a menudo del público que participaba en la *halqa*. Siempre había algún espectador al que tomaba como víctima de sus bromas. Y siguió en esta tradición, aunque entremezclándola como es costumbre con el recitado de azoras coránicas o de invocaciones religiosas...

C.F.- Esta Plaza está tan viva que a veces casi parece un ente orgánico... Da la impresión de que puede con todo.

J.G.- Sí, sí, la Plaza hasta ahora tiene una vida que dura mucho. En veinte años ha habido modificaciones, que señalo en mi último texto de *El País*, pero sigue manteniendo una vitalidad extraordinaria. Por mucho turismo que venga, el turismo será digerido inmediatamente por la Plaza. No es una Plaza folclórica, es una Plaza que vive, donde la gente va a oír a los narradores, va a escuchar música, donde cualquier acontecimiento que ocurra en el país tiene eco, por ejemplo, las inundaciones del verano pasado, en que hubo un gran número de muertos en Urika. Inmediatamente hubo un serie de cantores que compusieron poemas sobre la tragedia y la muerte debidas a esa inundación.

C.F.- ¿No crees que, para el viajero que viene ahora, la experiencia de la Plaza es la de un túnel del tiempo por el que se regresa a la Edad Media, a una Edad Media que hemos tenido y cuyos ramalazos aún hemos vivido algunos, de la que hemos leído y que de algún modo forma parte de nuestra memoria...?

J.G.- Bueno, hay dos tipos de reacción. Por ejemplo, la de Canetti. Su libro se titulaba *Las voces de Marraquech* y en efecto creó la sensación de las voces; no entendía lo que la gente decía, pero tenía una mirada muy fina, supo captar maravillosamente la Plaza. Cuando el libro se tradujo al árabe, a los marraquechís les gustó mucho porque vieron que había captado muy bien lo que era la Plaza. Otra cosa es hacer lo que hice yo, es decir, reunir paciencia y escuchar a los *halaiquis* hasta entender lo que decían. Pensé que era difícil hacer un catálogo de la totalidad de los narradores, por eso en el texto escogí algún narrador-curandero, como el que advierte al cuerpo de la mujer contra los peligros que le acechan. Traté de dar una idea de la variedad...

Siempre hay un público que se renueva, un público que viene del campo, popular, asiduo de la Plaza...

C.F.- *Con su consideración como patrimonio oral de la humanidad, que dices que va por buen camino, ¿crees que se gana algo para la Plaza?*

J.G.- Sería la seguridad de que se va a preservar este espacio, es decir, que no se va a convertir a la Plaza en un aparcamiento.

C.F.- *De todos modos creo que en Marruecos, y no sólo en la Plaza, la oralidad es todavía muy importante... Hay narradores orales por todos lados; en el tren, cada uno de los compañeros de viaje te cuenta una historia...*

J.G.- En efecto, hay esta tradición, pero en lo que se refiere a la *halqa*, en los años sesenta, había una *halqa* más pequeña que Xemáa el Fná en Fez, que ha desaparecido. En Beni Mellal también ha desaparecido. No era en absoluto como la Plaza, porque se situaba en el mercado... De vez en cuando estos cuentistas se trasladan en días de mercado, van al día de zoco de distintos lugares y aprovechan la presencia de la gente para improvisar sus números...

C.F.- *¿Crees que la Plaza tiene algo que enseñar al visitante?*

J.G.- El viajero ordinario va a la Plaza a fotografiar a los encantadores de serpientes o fotografiarse con los aguadores, pero sin duda hay otra gente que la aprovecha más. Otro elemento importante en la Plaza es la convivencia de gente muy distinta, una mezcla... Yo digo siempre que en Madrid una Plaza así daría un muerto diario, habría cuchilladas...

C.F.- *El apretujamiento de la Plaza es un contacto que no genera incomodidad, al contrario de la multitud de las ciudades modernas.*

J.G.- En la Plaza hay a veces disputas, griteríos que forman parte de su folclore, pero no hay violencia; es un espacio en general pacífico en el que lo que domina es el humor.

C.F.- *Pero el miedo podría ser que al llamar la atención sobre la Plaza se conciten deseos de intervención o de asimilación, ¿no crees?*

J.G.- Por fortuna, en Marruecos hay una percepción viva de la tradición, se está intentando crear una alianza entre modernidad y tradición, es decir, la tradición cuenta mucho... Supongo que esta proposición será bien acogida por las autoridades marroquíes y por las autoridades de Marrakech.

C.F.- *Has hablado de la pervivencia de la oralidad e, incluso, de un retorno a la oralidad en las literaturas modernas, pero en el mundo en general, ¿qué pasa con la literatura oral? ¿No hay una pérdida?*

J.G.- Se podría decir que cada cuentista que muere sin dejar una tradición detrás de él es una pérdida, y para mí mucho más importante que la muerte de ciertos autores comerciales, cuya desaparición personal es puramente insignificante, mientras que la muerte de una tradición es algo que nos afecta a todos. En los últimos años han muerto aquí una serie de personajes. Han surgido otros, pero algunos parecen difícilmente reemplazables.

C.F.- *Absolutamente irremplazables, creo yo. Estos narradores orales, ¿crean escuela, en alguna manera?*

J.G.- Sí, más o menos, a veces de forma inconsciente... Sarouh seguía la escuela de Berghut, «La Pulga», que era también un hombre inmenso, alto, ventripotente, que los hermanos Tharaud describen a principios de siglo. Yo pregunté a Sarouh si le conocía, y me dijo que no le había conocido, pero que había oído hablar de él... Queda una memoria. Hace pocos días hablé con un señor, que tiene casi noventa años y medio, que se acordaba muy bien de Berghut...

C.F.- *¿No crees que, para la gente de teatro, constituye una lección de teatro rudimentario, primitivo...? Todo lo contrario de aquello en que se está convirtiendo buena parte del teatro actual: grandes espectáculos en los que se ha perdido la palabra. Ese teatro con efectos especiales...*

J.G.- Hay un elemento importante que es la simultaneidad de propuestas teatrales en la que el público puede pasar de una *halqa* a otra, de escuchar a un cuentista, a escuchar a un grupo de músicos... Y en segundo lugar, está la participación. No hay una separación entre los que cantan, los que cuentan, los que recitan, y el público. El público puede participar, a veces le increpan y responde. Es un poco lo que han intentado grupos de vanguardia como el Living Theatre.

C.F.- *En efecto, en esos grupos de los setenta hubo una aproximación a esto... Pero en la Plaza, además, creo que hay una propuesta de humildad acerca de lo que debe ser el arte. Creo que hay una gran lección de lo que puede ser el teatro, y no sólo el teatro, el arte... Cuán simple y humilde es todo, cómo un hombre con su palabra, un trapo y una peluca vieja pueden encandilar a la gente...*

J.G.- Creo que es una observación muy justa. Cuando uno ve el engreimiento y la vanidad de los literatos aquí aprende una lección de humildad. Yo por ejemplo vivo en un barrio, el de Kennaría, que está lleno de escritores públicos, escritores que escriben cartas, documentos para otros... Un día me di cuenta de que era el único escritor privado. Eso es algo que me gustó mucho, me pareció maravilloso: ¡qué lección extraordinaria: vivo en un barrio en el que soy el único escritor privado! Me pareció una lección de modestia magnífica que he aprovechado y que pienso seguir aprovechando.

C.F.- *Voy a dejarte, Juan, con estas palabras. Ojalá sigas «medineando» por muchos años en Marraquech y en la Plaza Xemáa el Fná, como seguramente es tu deseo...*



Entrevista a Cristina Fernández Cubas

Conversaciones en un columpio

Concepción Fernández Medrano

Cristina Fernández Cubas nace en Arenys de Mar, en la provincia de Barcelona, en 1945. Estudia en Barcelona Derecho y Periodismo. Vive en Barcelona hasta hoy, aunque menudean sus estancias en otros países.

Publica su primer libro, *Mi hermana Elba*, en 1980. Obtiene un gran interés por parte de la crítica. Los altillos de Brumal aparece en 1985, la novela corta *El año de Gracia* en 1985, *El ángulo del horror* se publica en 1989, *Con Agatha* en Estambul en 1994. Casi inmediatamente nos sorprende con otra novela corta: *El columpio*. La presente entrevista se celebra con este motivo.

Cristina afirma que escuchar narraciones orales en su infancia constituyó el punto de partida de su vocación literaria. Narradora oral ella misma, extraordinaria e imaginativa conversadora, en su prosa se percibe a menudo ese origen oral, así como en la música que dirige su sintaxis. En sus relatos, a menudo muy breves, se mezclan referencias implícitas a toda una tradición literaria. Los grandes del género acuden a la mente del lector al albur de la lectura, como otros tantos fantasmas evocados. Pero el tratamiento de los temas es novedoso, moderno, original, hasta humorístico. Y ella no reconoce influencias literarias concretas, modelos o intentos de imitación: sólo el poso de las lecturas de toda una vida hechas desde una sensibilidad predispuesta a lo enigmático, a lo inquietante.



Cristina Fernández Cubas © Jem Bae

Creadora de un estilo muy personal, se ha ceñido siempre a un mundo en el que se mezclan realidad y fantasía. Es un mundo en el que los sueños, las hipótesis, los temores, las obsesiones, los recuerdos son más protagonistas que los propios personajes. La realidad aparece doblada en otros planos, igualmente reales, pero tangencialmente dispuestos respecto a ésta. Hay otros mundos, pero están en éste, parece decirnos, trabados unos con otros como láminas que se cortan en una línea: cada momento es la intersección de varios de ellos.

Por ello podríamos decir que sus textos crecen en algún modo en profundidad más que en extensión: los mundos de los que trata son voluntariamente limitados; las vidas, los personajes, aparentemente comunes. Pero es sólo apariencia; en un momento, traspasando el espesor de la «realidad» convencional, surge la esencial significancia que acecha en todo lo vivido, por indiferente que parezca.

Pertenece a ese grupo de escritores de literatura de misterio –más que fantástica– que se dedican a desenmascarar la inocencia fingida de los acontecimientos cotidianos, a revelar la sugestión de todo lo observado: basta con observarlo detenidamente para que cada momento, cada hecho se relacione peligrosamente con otros momentos, otros hechos, pasados o futuros. En la casa familiar vista al cabo de una ausencia, en la percepción de un parecido intenso, en la satisfacción producida por un sabor olvidado, una sensación inquietante, alarmante, angustiosa, se introduce insidiosamente.

Los personajes, a menudo mujeres, monologan las más de las veces. En este discurso interiorizado todo está pasado por un filtro que le da sentido. Tal como sucede en la realidad, al menos en la realidad de nuestro pensamiento.

La proximidad de los personajes al lector, actuales aunque sin referencias anecdóticas a la actualidad, permite una fácil identificación que favorece la vivencia del horror (no del terror). Ese horror es un horror ya conocido: lo hemos sentido ya, ayer o hace años. Lo horrible familiar, el espanto de lo próximo, la percepción de los aspectos oscuros de lo que hemos dado en llamar realidad son experiencias que nos son comunes a poco que nos hayamos permitido sentir, ver o pensar sin «miedo al miedo».

Con Cristina Fernández Cubas nos atrevemos a enfrentarnos a los miedos ancestrales, gracias a sus personajes en que nos doblamos, gracias a un humor distanciador que nos hace reírnos del miedo. O dudar entre reír o temer, como tantas veces en la vida.



Pregunta. *Cristina, acabas de sacar tu último libro, por el momento, editado por Tusquets como siempre, y reconozco que me ha sorprendido encontrarme con un único relato de 137 páginas. Quería preguntarte si tu elección de género, cuento o novela, la fundas en alguna característica de la historia. ¿A qué te parece que responde?*

Respuesta. *Para empezar te diré que *El columpio* se considera una novela, por la extensión y otras razones, pero que es una novela en la que se da la tensión que normalmente se da en los cuentos. De todos modos, que alguien lo considere un cuento largo o una novela corta es lo que menos me preocupa. Yo me puse al servicio de la historia que quería contar y mi*

propósito fue no perder esa tensión que había conseguido. El producto ahí está, y yo no creo que encasillarlo en uno u otro género me corresponde a mí. Cuando empecé *El columpio* yo no sabía qué extensión tendría. Desde el primer momento quise darle –y ese fue mi desafío– el número de páginas que la historia me pidiera.

P. *En realidad no es plenamente una novela. Tiene la extensión de las más breves de las novelas de H. James, de Otra vuelta de tuerca o Los papeles de Aspern, quizás... Siendo de unas dimensiones que las acercan a la novela tiene la economía de elementos, la reiteración de motivos que se da en el cuento, y, sobre todo, como tú dices, la tensión del cuento...*

R. Quizá se trata de otro género para el que no hay nombre. De todos modos, la comparación con H. James me parece adecuada. Pero yo me he limitado a contar una historia con la extensión que la historia requería.

P. *Creo que la longitud ha sido un acierto. En uno de tus últimos libros, el penúltimo, creo, Con Agatha en Estambul, me pareció que el primer cuento, Mundo, se quedaba algo corto para el desarrollo que necesitaban la historia y sus ramificaciones. En El columpio has dejado a la historia desplegarse y ocupar su espacio.*

R. Es cierto que *Mundo* podía haber sido una novela corta. Pero en este libro también me había propuesto darle a cada historia su espacio, y por eso son de tan distinta extensión. Así que me salté a la torea esas leyes que parece que presiden el cuento. Creo que *Con Agatha en Estambul* hago mi primer intento de saltarme esas leyes del cuento, incluso las mías propias, y de experimentar de algún modo con esas cinco historias que en algún momento se

comían entre sí... Pero eso es otro tema. Me interesó ante todo romper con la esclavitud que al parecer tiene que sufrir el cuento. En *El columpio*, de todos modos, el proceso de creación difiere por completo del de los demás libros, sobre todo porque lo estaba escribiendo al mismo tiempo que los cuentos que integran *Con Agatha*. Simultáneamente, pero de una manera un poco especial. Es decir, *El columpio* era un amante fiel al que siempre volvía. Yo estaba con mis historias y volvía a él y me esperaba siempre como el primer día. Con esto no pretendo desmerecer las historias del otro libro, pero la verdad es que yo volvía constantemente a *El columpio*. Era para mí muy importante. Quizá el lector no lo sienta así, pero a mí me parecía que lo que estaba haciendo en este libro era muy atrevido: ese juego con el más allá, con el espacio, con el tiempo, me asustó en algún momento. ¿A dónde vas?, pensé. Pero como lo hacía en secreto, casi tan en secreto como si lo escribiera para mí misma, como de cara a los demás escribía otro libro, en éste recuperé la libertad del primero. Cuando escribes el primer libro nadie te observa, se hace en secreto, nadie te conoce ni espera nada, lo que tú hagas les importa un bledo. En este caso, yo, arropada por el silencio de *Con Agatha*, que también escribía en secreto, iba componiendo *El columpio*: era un secreto dentro de otro secreto.

P. *En el cual volvías a ser libre. Y, en efecto, en este libro vuelven a aparecer elementos de los primeros, aunque la verdad es que siempre hay reiteraciones de motivos en tu obra. Pensaba en esa manera de remitir a la infancia, la de Mi hermana Elba, en esa vuelta al pasado, como en Los altillos de Brumal, ese viaje hacia atrás que es también un viaje hacia el interior... En esos saltos en el tiempo, que tú manejas como si fuera fácil, con enorme soltura. Y yo querría preguntarte si en realidad es tan fácil.*

R. Primero quiero hacer una puntualización. En este libro, más que un retorno a la infancia hay una pervivencia de la infancia. Los personajes no han salido de ella. La infancia está todavía ahí, al menos una vez a la semana. En cuanto a mi facilidad para moverme en el tiempo y el espacio, éste es mi mundo, el mundo en que me muevo. Precisamente en *El columpio* hay un momento determinado en que la hija entra en el sueño de la madre, sueño que se produjo hace mucho tiempo, y en el que la madre sueña a su hija futura ya adulta y la reconoce como tal. Cuando hay una inversión del tiempo y es la hija, ya adulta, la que entra en el sueño de la madre, sueño soñado mucho tiempo atrás, yo me di cuenta de que me estaba metiendo en un lío. Pero decidí olvidar el problema y el miedo: siempre me he movido en ese mundo y no sé cómo lo hago. Quizá lo hago bien porque es mi mundo y me interesa. Además, el título del libro, *El columpio*, (antes se iba a llamar *Juegos del Valle*) es algo fundamental en la historia...

P. Como también el diábolo, otro juego en que también hay una cuerda. En realidad se parecen...

R. Y el diábolo tiene además un nombre maravilloso y sugestivo... Pero el columpio es más importante en la historia, no sólo porque exista en ella como objeto, un rectángulo de madera colgado de unas cuerdas, sino porque allí se oye por primera vez la voz, porque ese mismo columpio aparece en las fotografías de la madre niña, en el cuadro que preside el salón... Pero sobre todo porque los personajes están todo el rato en el columpio, adelante y atrás, y también está la narradora... Y no sólo la narradora, sino yo misma al escribir la historia, y no sólo en este libro, sino en todos...

P. De manera que es un elemento simbólico importante. Lo has descrito muy bien:

no sólo hay columpio en la narración sino en tu propia posición como autora. Tú vas viajando adelante y atrás cuando escribes.

R. Exactamente. De todas estas cosas me di cuenta luego, por supuesto. En el cuento hay más de un columpio: uno va hacia adelante y otro hacia atrás. Imagina que se encuentran en un vaivén... En fin, no me había propuesto escribir sobre ello, pero en cuanto apareció un columpio en la historia me di cuenta de su importancia: yo, desde que empecé a escribir, estoy en un columpio. *(Ríe)*

P. Creo que esta entrevista también es un columpio. Sigamos columpiándonos. De manera que ese vaivén en la narración no es premeditado, que es tu mente la que así viaja mientras escribes...

R. Sólo mientras escribo, hay que puntualizarlo. *(Ríe)*

P. Algo en este libro me ha recordado La mujer de verde, otro de tus relatos. Cuando la madre, en un sueño que quizás es fingido –siempre quedan dudas en tus cuentos– salva la vida de la hija que aún no existe, aparece algo que podríamos llamar un fantasma del futuro. Alucinación o no. Cuando la hija llega más tarde a ella, desde el futuro, se cierra un endiablado círculo como el que traza el látigo del diábolo en el aire en los juegos atrechos de la niña... Ese fantasma me ha recordado a la mujer que persigue a la ejecutiva en La mujer de verde, un cuento que me gustó muchísimo por su extraordinaria factura, su simplicidad, su bien logrado suspense... En realidad, los fantasmas del futuro son mucho más terroríficos que los de las casas encantadas. La alteración de la realidad es mucho más grave: se altera la propia lógica de los hechos. La transgresión es pavorosa. Claro que se puede pensar en alucinaciones, ideas delirantes que se

proyectan fuera..., pero eso serían explicaciones «a posteriori». En el funcionamiento del cuento de misterio aparecen como reales, y eso es lo que cuenta.

R. Ese cuento al que aludes ha suscitado o bien entusiasmos o bien rechazos absolutos. A mí también me gusta mucho, por su sencillez... Por cierto que es un cuento que parte de un sueño mío. Así que puedo explicar su origen. Era en la calle Pelayo de Barcelona, en invierno. Todo el mundo iba muy abrigado. Entonces aparecía una mujer con un traje de fiesta verde (sin collar, eso lo añadí luego). Me miraba y me señalaba con el dedo. Eso me asustó mucho, tanto que me quedé con esa imagen dentro. Escribir es muchas cosas; puede ser un conjuro también. Al escribir la historia me di cuenta de que le había pasado la imagen obsesiva a la ejecutiva con problemas y de que ya no me preocuparía más... Por otra parte, no sé si te has fijado en que es un cuento de Navidad. Sucede en Navidad. En el colegio, cuando no sabían qué decirnos, recuerdo con placer que nos pedían «una redacción». Y la escribíamos. Pero había unas fechas temidas. En Navidad nos pedían un cuento de Navidad, y los cuentos de Navidad tenían unas normas tácitas: hacía frío, había un pesebre en la casa y ocurría un milagro: los niños pobres se volvían ricos, los malos buenos... Nunca me salieron bien esos cuentos de Navidad. Pero con los años he aprendido y *La mujer de verde* es el resultado. Al final he hecho un cuento de Navidad. Hace frío, hay regalos, y se produce algo que no es exactamente un milagro pero sí es inexplicable y sorprendente. He saldado mi cuenta con el colegio.

P. *Hay otra cosa en El columpio que me ha recordado a La mujer de verde. Esas marcas en el cuello, esa especie de estigmas..., muy diferentes en ambos casos, pero que siempre están atravesando la*

frontera entre dos mundos. Sobre todo en El columpio me han recordado las improntas que dejan las ánimas del purgatorio –tan presentes en tu cuento El reloj de Bagdad– según las lecturas piadosas de nuestra infancia. ¿Crees que esas lecturas han podido influir en tus cuentos?

R. No se me había ocurrido, pero me parece muy bien. Es posible que esas lecturas estén en la trastienda, en el desván. Esas fuentes las hemos tenido todos. En *La mujer de verde* me gustaba la idea del supuesto collar... que luego resulta ser otra cosa. Sin embargo, en *El columpio* esa impronta es la señal de que lo que ha ocurrido es cierto.

P. *Como en los relatos sobre ánimas y aparecidos, por otra parte. Pero, cambiando de tema, algo que me ha parecido que es creciente a lo largo de tu obra, aunque varía en aspecto e intensidad:18 es el humor. Si bien no hay humor en absoluto en algunos, como en El ángulo del horror, sí hay humor –negro– en El legado del abuelo o en El lugar. En Helicón el humor da a la historia un aire de farsa... Y en El columpio es diferente también...*

R. Es un humor más secreto. Aparece sobre todo en las figuras de los tíos, que son personajes que me gustan mucho en esta historia: Lucas, que «escribe» un libro de cocina secreto en su cabeza... y atisbos de los mundos de los otros tíos. En el desarrollo de esos mundos había la posibilidad de una novela, pero a mí no me interesa. Con lo que digo de los tíos ya está dicho todo lo que quiero decir. Mis lectores, aún escasos poque el libro acaba de salir, me dicen que se han leído el libro dos veces. Para mí, oír eso es un placer. Casi todos han vuelto a la primera página.

P. *No me parece extraño. Uno de los recursos retóricos (en el buen sentido de la*

palabra) que más empleas es la *elipsis*. Practicas la omisión, la sugerencia, el no decirlo todo, en definitiva. Esa *elipsis* es tan frecuente que, aparte de volverte a leer por placer, tus libros dejan a menudo la duda sobre si se ha acabado o no de entender plenamente lo que sucede. Tus cuentos son productos que no se dejan consumir de una vez, que no se funden en una sola lectura. Hay que volver atrás porque uno cree que se ha dejado algo...

R. Y seguro que sí.

P. A veces lo descubres y a veces no... ¿Es intencionado por tu parte?

R. Hablando como lectora, aborrezco lo obvio. Siempre encuentro páginas sobrantes en lo que leo. Lo dicho, si está dicho, para qué repetirlo dos, tres veces. Yo pienso en un lector no perezoso, escribo para un lector no perezoso. ¡Pero tampoco un lector que tenga que hacer grandes trabajos de desciframiento! Y véase que el lenguaje no plantea problemas.

P. En efecto, es una literatura para lectores activos. Un lector pasivo –si es que eso existe; un no-lector sería mejor decir– se quedaría con algo muy superficial, con la anécdota, y no captaría nada más. Yo siempre he pensado que provocabas en el lector esa necesidad de escudriñar un poco, a veces no tanto la de releer como la de repensar...

R. O sea, que con la palabra FIN, que me gustaba tanto y que ya no se pone, la historia no se acaba. El lector sigue eiucubrando de alguna manera. Se le han dado todos los elementos. Se le ha contado una historia con principio y fin. Pero es una historia sobre la que él es muy dueño de imaginar... Por ejemplo, una cosa que me gusta mucho de este libro –aunque me esté

mal el decirlo porque es mío– es cuando, después de la «salida» que organizan los tíos para la narradora, que no sabe a dónde va, ésta va todo el camino imaginando el ama de la infancia a la que quizás la llevan a visitar... Y se topa con la fría realidad: la han metido en un tren con un billete de primera, la devuelven a su lugar de origen porque no quieren que esté con ellos el día siguiente, el viernes... Ella se niega a tomar el tren y vuelve a casa. Y sube Tomás con el oporto en su bandejilla y de repente le dice algo así como: “Mira, querida niña, hoy es viernes y el viernes despachamos asuntos de familia. Es un día muy importante para nosotros...” (Y luego el lector verá cuáles son esos «asuntos de familia»). Antes estos asuntos se despachaban sin orden ni concierto, el lunes, el martes, el jueves... por la mañana, la tarde, la noche... Hasta que alguien decidió que se haría los viernes por la noche. Porque aquello era un caos. Para todo en la vida se necesita un orden. Y yo pienso, y eso lo puede pensar también el lector: ¿Qué debía de ser aquello antes de poner orden?, ¿qué hubiera pasado si a nadie se le hubiera ocurrido poner un orden?

P. La confusión total de las identidades. La confusión de los tiempos también.

R. El asesinato, quizás... Yo no cuento lo que pasaba antes pero el lector lo puede intuir. Yo no cuento lo que hubiera pasado si no se hubiera introducido el orden, pero ahí, en un párrafo lo insinúo para el lector. También, la narradora cree que con ese viaje salda una deuda con su madre. Pero yo creo –el lector puede creer otra cosa– que ese viaje nunca se hubiera hecho en vida de la madre. ¿Cómo iba a llegar a una casa, a la casa del Valle, en la que no la esperan porque siempre ha estado allí, nunca ha salido de ella? ¡Imagina lo que hubiera pasado..! De mis historias casi me gusta más lo que no cuento que lo que

cuento. Son ventanas abiertas para que el lector se asome e imagine, no con total libertad, claro, pero tiene las claves.

P. *Cuando la protagonista va imaginando al ama parece como si en la narración tuviera el mismo estatus lo real presente, lo recordado, lo hipotético futuro... En el momento en que escribes esas hipótesis adquieren realidad, y el ama, las dos amas alternativas, hipotéticas y contrarias llegan casi a existir...*

R. Y sin embargo es imposible que tuviera un ama. Es un mundo del que están excluidos los adultos.

P. *Pero son casi visibles para el lector en el momento del fantaseo de la joven... Y esto me hace pensar en otra cosa que también haces muy bien, además de moverte por el tiempo y caminar entre los mundos posibles... Quizás también tiene que ver con el columpio. En tus relatos hay muchos mundos posibles en juego: sueños, deseos, temores, pero sobre todo hipótesis. Todas adquieren peso. Ninguna es desechada. Los mundos conviven, no se eliminan unos a otros. Y nunca hay una hipótesis primada o prevista, aparentemente, una solución única, al contrario de lo que sucede en la novela policíaca más convencional, en la que una hipótesis, sólo una, es sancionada como realidad buena y verdadera y las demás quedan desacreditadas. En tus relatos todo queda en pie; nada es anulado.*

R. Exactamente. El final no es tranquilizador. Se explican las cosas, pero no por ello se desvanece la inquietud que uno ha podido sentir a lo largo de la lectura. Y, aunque *El columpio* no tiene nada de policíaca, sí tiene mucho de «suspense», me parece a mí.

P. *Tiene bastante. Y eso me hace pensar en una escritora que ambas admiramos, falle-*

cida hace poco, Patricia Highsmith. Recuerdo que tenía un libro sobre cómo escribir relatos con «suspense»... Creo que tú no estabas muy de acuerdo con ella.

R. No me gustó nada. Por cierto, hice un prólogo para un libro suyo que aún no ha salido, que titulé *Tras las huellas de Highsmith*, y en él hablo del asunto. La lectura de su método, *Cómo se escribe una novela de intriga*, me decepcionó, pero por razones no técnicas... Todo el rato sale el verbo «vender». «No discutáis formato»... «Aceptad las páginas que os pidan si queréis vender»... Todo lo que leía era como un mazazo para mí. Me preguntaba, ¿cómo puede decir eso y escribir cosas que están bien? Pero claro, es que su transgresión va por otro lado, no por los formatos. Pero, de todos modos, es algo totalmente alejado de mí. No tengo nada que ver con su manera de escribir. Pero entiendo su actitud. Es una sumisión aparente. Ella acata las normas del mercado y una vez dentro hace de las suyas: esa inversión de los valores, etc...

P. *No os parecéis en nada, justo es decirlo, y tampoco en el estilo. Ella practica precisamente la escritura de lo obvio, el regodeo en lo obvio, la acumulación de lo innecesario... que, sin embargo, resulta luego estar al servicio de unas estructuras muy complejas y abstractas, muy elaboradas, extremadamente inquietantes. Y su prosa es plana, desabrida, seca... intencionadamente aliteraria. Pero sí te pareces en algo: en la finura del conocimiento de los demás. Ella es capaz de una profundísima mirada sobre los abismos de la mente... De manera distinta, tú también lo eres. Sin hacer en ningún momento literatura «psicológica», en detalles a veces insignificantes, absurdos, se dan atisbos de una enorme agudeza en el conocimiento del alma humana.*

R. No sé si lo logro, pero de alguna manera pretendo narrar aventuras del alma; me meto en esa oscura zona que llamamos alma y que no sabemos qué es. Y el que las situaciones sean límite o no, es lo mismo, con tal de que el personaje las viva como tales: eso basta. En *El columpio* hay dos aventuras: la aventura física, el desplazamiento de una persona en busca de sus orígenes, y algo mucho más importante, la aventura del alma, como en *El año de Gracia*. Esos oscuros mecanismos, atemporales completamente... no importa cómo vayan vestidos los personajes, el lugar, la época, siempre hay un misterio: esa zona oscura.

P. Y esa zona aparece a menudo en formas asombrosamente poco pedantes, muy poco enfáticas. En situaciones nada trascendentales en apariencia aparecen problemas muy graves del alma, miedos, espantosos miedos... Porque tus cuentos están llenos de miedos. Están presentes todos los miedos infantiles. Claro que seguramente todos los miedos remiten a los miedos de la infancia. En cuanto a miedos, estamos como los personajes de *El columpio*, como los tíos. Pero pensaba en otro cuento, en *Helicón*, aparentemente frívolo, casi una comedia de enredo... Pues bien, con el enredo y el juego de gemelos falsos y verdaderos aparecen temas tan serios y con tanta tradición como el del doble... O las rivalidades entre hermanos. Pero no a la tremenda, sino que hechos tan triviales producen tan enormes inquietudes que uno empieza a dudar de su intrascendencia. Recordaré siempre la descripción del horror producido por las dos yemas gemelas del mismo huevo deslizándose por el fregadero: es la descripción de un horror máximo aunque el motivo parezca insignificante... Hay movimientos, sobre todo movimientos de lo inanimado, que parecen estar representando un movimiento humano, y por eso son capaces de suscitar horror. Acuérdate de esa, cómo llamarla, distorsión,

ligera distorsión en la fachada de la casa familiar en El ángulo del horror.

R. Ese horror, el de las yemas gemelas, no me lo he inventado; pertenecía a una persona muy próxima a mí que también odiaba los botones de nácar, los plátanos siameses...

P. Creo que el horror a lo idéntico es muy general. El horror a lo clónico. Pero lo semejante que no es idéntico aún es más atroz; acuérdate de *William Wilson*, de Poe: el doble idéntico excepto en la voz, que es un susurro...

R. En efecto, peor si no es idéntico. En *Helicón*, al hablar de las gemelas, el falso gemelo dice que una es la parte oscura de la otra. Las dos son casi idénticas, pero una tiene algo desmadejado, cierta desidia...

P. En definitiva, son temas de toda la literatura, en especial de la romántica, y de la simbolista... Pero en tu obra revisten una apariencia nada pretenciosa: dos yemas de huevo en la misma cáscara que no se comportan igual al caer en el fregadero... Dos hermanas muy semejantes, pero a una se le escapa un tirante de dudoso color...

R. Beige. Muy dudoso. Una chica tan desmadejada debería llevar un blanco o negro más tranquilizadores.

P. Bien, ahora estamos metidas en aquello que a mí me parece más inquietante en tus libros que el propio argumento: esos detalles que reflejan nuestros horrores cotidianos, nuestros desagradados más inexplicables e insignificantes.

R. Pero que son muy significativos...

P. Pero que tú no desentrañas, no te molestas en explicar.

R. Están ahí y basta. Para que cada cual haga

con ellos lo que quiera. Por ejemplo, tú has encontrado relación entre las huellas en el cuello y las improntas que dejan las ánimas... ¡Está claro que eso es algo tuyo! Yo no había pensado en ello, desde luego.

P. Creo que hay muchos elementos en tus cuentos que pueden producir ecos, ecos de experiencias de los lectores, algunas tan inenarrables que uno no se ha molestado en relatarlas, ni casi en pensar en ellas. Experiencias inaprehensibles a veces, a no ser que uno se moleste en hacerlas objeto de estudio. O de narración, al menos. Cómo de repente uno se queda observando cómo el agua del lavabo corre en dirección inversa a la habitual, como en El hemisferio sur, por ejemplo. Y esto nos lleva directamente a tu tema, el del horror en lo cotidiano. El horror que se desata cuando «lo familiar se vuelve siniestro», como diría Freud. El ejemplo más claro es El ángulo del horror. Ese horror que emana de los fantasmas sin castillo gótico, lejos de Walpole, Bronte, Poe... ¿Recuerdas el prólogo de Edith Warthon a sus relatos de fantasmas? Cuando dice que quizás algunos pensarán que con la luz eléctrica y el teléfono los fantasmas ya no son posibles, pero que ella piensa que allá donde haya un momento de quietud y silencio, allí puede darse una presencia... No terrorífica forzosamente, a menudo sus fantasmas son benévolos... En la quietud y el silencio, que es quizás la ausencia de comunicación entre los hombres, se puede dar esa otra comunicación: con uno mismo, con su doble, con los muertos, con los que Aún No Son...

R. Supongamos que la literatura, voy a poner un simil, deba ser un espejo de la realidad. Resulta que los fantasmas, como los vampiros, no se reflejan en los espejos... No voy a pretender que hago literatura realista... pero tampoco está tan lejos de la realidad. Lo que ocurre es que llega un momento en que todo lo que no sea un reportaje se mete en el cajón de sastre de la literatura fantásti-

ca. Lo mío no es literatura fantástica, pero lo fantástico asoma. No es una foto en la que no se ven los fantasmas; y hago fotos en las que se reflejan los fantasmas. Todos los tenemos. La vida está llena de estas presencias y recuerdos y temores. Te miras a un espejo y apareces tú y tus temores.

P. A propósito de temores, de inquietudes, de fantasmas también, te contaré una experiencia mía, relativa a ti, por cierto. ¡No te asustes! Cuando llegué a Marrakech, uno de los primeros lugares que conocí, el único en que me sentía tranquila y a salvo en la ciudad desconocida fue el mirador del hotel La Renaissance, en el Guéliz. Situado en un séptimo piso, con una estética de los 60 ya muy deteriorada por la intemperie, era mi lugar predilecto para escuchar la llamada a la oración de la tarde viendo las espectaculares puestas de sol. Pues bien, desde el primer día, yo te imaginé allí... No era una alucinación, por supuesto, sino una imagen persistente. Pensaba: Cristina se ha sentado alguna vez ahí, mirando a lo lejos y pensando... Y esa idea me resultaba tranquilizadora, casi como una compañía.

R. Pero si yo nunca he estado en Marrakech... Conozco bien Marruecos, excepto Marrakech...

P. ¡No puede ser! Entonces, si no se trata de un fantasma del pasado... tendrá que ser un fantasma del futuro.

R. Como La mujer de verde. Pero esta vez sin collar, espero (rie). En fin, creo que no me queda más remedio que ir a Marrakech y sentarme en El Mirador.

P. Estás condenada a ir, me temo...

P. y R. (Al unísono). ¡Para que todo recupere un orden!



Veinte años y un día

Marruecos en el archivo general de la administración

Alejandro Valderas Alonso

El código penal español señala penas en torno a los veinte años para expiar un delito de homicidio. Sin embargo, resulta sorprendente que este mismo período de tiempo es el que se marca, generalmente, para la consulta de documentos contemporáneos en muchos archivos. Su cumplimiento en la Administración Española es variable.

Si echamos la vista atrás, hace veintidós años que falleció el General Franco, terminando con él el Régimen del 18 de Julio. Aquel mismo año se daba por terminada la «aventura africana», iniciada quinientos años antes por el Cardenal Cisneros, con la descolonización del Sáhara Occidental.

Estos dos cambios en la Administración española provocaron que toneladas de documentos pasaran a los archivos (los que no se destruyeron o «perdieron»), principalmente por la reorganización de los Ministerios, el Gobierno, la policía o el ejército, la desaparición de la censura y la falange, etc.



Foto M. Negro

Una parte importante de nuestra Historia Contemporánea, común a España y Marruecos, se halla entre esas toneladas de documentos. La buena noticia es que «más o menos», se están abriendo estos legajos desde hace poco tiempo; aunque es probable que ninguno

de ellos aclare si el Generalísimo declaró la guerra a Marruecos en noviembre del setenta y cinco.

Los fondos de tema marroquí (documentos, libros y publicaciones periódicas) en entidades españolas son muy numerosos, como corresponde a dos países vecinos, y al siglo largo de colonización norteafricana. El Consejo Internacional de Archivos ha publicado ya las guías de fondos documentales conservados en España referidas al África subsahariana, Asia e Iberoamérica. No parece haberse concluido la parte referente al Norte de África; sin embargo empieza a haber ya algunas monografías describiendo estos fondos.

Archivo general de Alcalá

Recientemente la «Subdirección General de los Archivos Estatales» ha publicado la obra: *Archivo General de la Administración (1969-1994)*, en el que esta institución (Paseo de Aguadores 2, 28804 Alcalá de Henares, Madrid) ofrece sus fondos a los investigadores. En sus breves páginas aparece un complejo y valiosísimo «Cuadro de Clasificación» de sus fondos archivísticos, del que nos valdremos para las siguientes notas.

1. Administración Judicial.

En este apartado no se citan específicamente documentos procedentes de las colonias norteafricanas, aunque podría haberlos, puesto que sí hay una serie denominada «Tribunal de Fernando Poo» (Guinea Ecuatorial).

2. Administración General del Estado.

Dentro de los fondos del Ministerio de Asuntos Exteriores se encuentran los pertenecientes a la Legación de España en Marruecos (años 1858-1918), y a los consulados de Rabat (1853-1960) y Tetuán (1957-1969).

Sin duda en esta misma serie, entre los papeles de las legaciones europeas,

se hallan los antecedentes y negociaciones de los tratados internacionales referentes a Marruecos. Lafuente¹¹ menciona y publica varios de ellos, de los primeros años de la colonización: convenio comercial hispano-marroquí (1799), el convenio de Melilla y Peñón de Alhucemas (Tetuán 24-VIII-1859), los tratados de paz hispano-marroquíes de 1860.

En la actualidad se hallan inventariados los documentos de los siglos XVIII y XIX, pertenecientes a las embajadas españolas en la actual Italia¹²; en su base de datos aparecen menciones desde el año 1781 hasta 1911, referentes a la corte de Marruecos, las sucesivas guerras hispano-marroquíes, las misiones católicas, la apertura de embajadas en Marruecos y diversos temas de colonización.

Es muy probable que entre los fondos procedentes del Ministerio de Educación y Ciencia se encuentren referencias a las escuelas de las colonias norteafricanas, especialmente a las del Sáhara Occidental, ya que los archivos locales de esta ex-provincia sí han venido a Alcalá. Otra posibilidad es que se encuentren en el archivo central del Ministerio, para expedir los certificados de sus ex-alumnos.

Entre los fondos del Ministerio del Interior podría haber noticias en la serie «Comisión coordinadora de repatriados»; sus fondos datan de los años 1956 a 1961, que coinciden con la descolonización de Marruecos.

De los fondos del Ministerio de Justicia sería conveniente examinar la «Comisión Administradora de Bienes Incautados» (años 1937-1939), surgida durante la Guerra Civil española, como instrumento de represión de personas «afectas a la República»; el Estado se incautó de los bienes pertenecientes a las entidades que se disuelven por decreto (Masonería, partidos políticos, sindicatos); supongo que

algunas de estas propiedades radicaría en las colonias. Por la misma época se incautan los bienes de una infinidad de fundaciones benéfico - docentes (también en las colonias), en cuyos patronatos había republicanos (como la leonesa de Sierra-Pambley relacionada con la Institución Libre de Enseñanza).

Los fondos del Ministerio de la Presidencia del Gobierno cuentan ya con un estudio de Ruiz Alcain: «Fuentes de la Presidencia del Gobierno para la historia de la presencia española en África del Norte custodiados en el Archivo General de la Administración del Estado en Alcalá de Henares»¹⁹. Entre sus series vemos la «Comisión de Transferencia de los Intereses Españoles en Sáhara» (1976-1980), o la «Secretaría General del Movimiento» (años 1937-1977). El Movimiento era el partido único en aquellos años, institución casi paralela al Gobierno de la Nación, soporte ideológico y de control del territorio a nivel local; tenía jefes locales y provinciales del Movimiento en todas las provincias y municipios, también en las colonias norteafricanas, de gran interés estratégico para el Régimen, puesto que sostenían la idea del Imperio.

Son probables los temas coloniales en la serie «Servicio de Colonias Penitenciarias Militarizadas» (1940-1958), algunas de las cuales radicaron en destacamentos norteafricanos.

Entre los fondos del Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno (aunque según la guía lo más antiguo pertenece a 1955), parece haber documentación perteneciente a la Presidencia de la República y a la Presidencia del Gobierno, de los años treinta²⁰; se trata de decretos, entre los que es probable algunos referentes a las colonias.

3. Administración Central Periférica.

Este Archivo de Alcalá, entre los años 1972 y 1977, hubo de hacerse cargo de

los fondos documentales de muchos organismos desaparecidos, como el citado «Movimiento Nacional», o los de las posesiones norteafricanas.

Aquí se conserva la documentación recuperada en el proceso de descolonización; cuenta con las series: Gobierno General de la Provincia de Ifni (1958-1969); de la Provincia de Sáhara (1958-1976), y los Registros de la Propiedad de Ifni y de Sáhara (1958-1976).

4. Administración Institucional.

Entre los fondos de los «Organismos Autónomos», aparecen los del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), pero al describir sus años se indica que abarcan desde 1919 hasta 1983: esto supone que tiene asumida, en parte, la documentación de sus precedentes: la JAE (Junta de Ampliación de Estudios), el Centro de Estudios Históricos, y otras entidades nacidas desde la ILE (Institución Libre de Enseñanza). Todas estas instituciones han tenido un especial interés en el norte de África como objeto de estudios; a ellas se debe la recogida, a principios de nuestro siglo, del amplio romancero hispano-marroquí, y lógicamente los testimonios culturales de los sefarditas. Los estudios norteafricanos del CSIC, de los años 40 y 50, tanto árabes como judíos, siguen contando con el reconocimiento internacional. El CSIC, aunque ya ausente su división africana, permanece en la calle Duque de Medinaceli de Madrid, y la ILE reconstituida en la calle Pinar.

Entre las «Sociedades Estatales y Empresas Mixtas» es probable que se encuentren algunos fondos relacionados con la explotación de los fosfatos del Sáhara occidental.

5. Administración del Movimiento Nacional.

Hay una serie titulada: «Delegación Provincial de la Sección Femenina del Sáhara», de la que tan sólo hay unas

pocas cajas de los años 1974-1975.

6. Administración del Protectorado de Marruecos.

Más de un kilómetro de estanterías ocupa la serie: «Alto Comisariado de España en Marruecos» (1909-1956); sin duda la serie más voluminosa e interesante.

7. Administración Local.

Entre los fondos de las entidades locales vemos los pertenecientes a los Ayuntamientos de El Aaiún (1945-1975), Sidi Ifni (1945-1969), Villa Cisneros (1974-1976) y el del Cabildo Provincial del Sáhara (1948-1975), equivalente a las Diputaciones provinciales peninsulares.

También se conservan aquí los del «Comité de Control de la Zona Internacional de Tánger» (1926-1956).

Colecciones

Entre la documentación no estatal están los 100.000 negativos del «Estudio fotográfico Alfonso» que como se sabe, retrató, entre otras, la campaña española de Marruecos de 1909⁵¹.

Planos y mapas

Muñoz Gonzalo y Valverde Zabaleta han estudiado los planos y mapas referentes a África, conservados en este archivo de Alcalá⁵².



Biblioteca y hemeroteca

El Archivo en su biblioteca conserva las publicaciones africanas de la Administración Española, que llegaron mezcladas con los documentos, como los Boletines Oficiales de las provincias de Ifni (1958-1969), Sáhara (1959-1974) y el de la Zona de Influencia Española en Marruecos (1913-1957).

También conserva las colecciones legislativas españolas, algunas sumamente raras, en las que abundan las disposiciones referentes al norte de África: *Gaceta de Madrid* (1824-1936), *Gaceta de la República* (1936-1938), el *Boletín Oficial del Estado* (1936-1995), o el *Boletín del Movimiento* (1936-1976).

Con ellas entraron, procedentes de las oficinas de asuntos africanos, dos mil libros y 600 títulos de publicaciones periódicas como *África* (1924-1977), o *Archivo del Instituto de Estudios Africanos* (1947-1966).

La censura de prensa y de publicaciones, doble en el caso de temas impresos en o referentes a Marruecos y las colonias norteafricanas, también están representados en este archivo, pero su complejidad nos obliga a dejarlo de momento.

NOTAS

1. Modesto Lafuente: *Historia General de España*, Barcelona 1890, vol. 23, p. 269-273.

2. Los datos que siguen pertenecen a la GUFU (*Guía de Fuentes para la Historia de Europa*), elaborada por el CIDA (Centro de Información Documental de Archivos), y servida por los PIC (Punto de Información Cultural) del Ministerio de Cultura. Los documentos que se mencionan tiene las signaturas: libro 4.102, y legajos 13.776, 13.778 y 13.794.

3. En *Revista Aldaba* (Melilla), nº 22, 1-2, 1993.

4. Citados en *Azaña*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1990, p. 382 y ss.

5. Un ejemplo, al azar, es la ilustración que acompaña al artículo de E. Haro Tecglen «La guerra del moro» en *El País*, 26-VIII-1990.

6. En *Estudios sobre la presencia española en el norte de África*, *Revista Aldaba*, nº 24, Melilla (UNED) 1995.

Recordando a Cortázar

José A. Ponte Far

Una de las razones por las que Julio Cortázar ha pasado a ocupar un lugar de privilegio en la literatura escrita en castellano es la de haber aportado un nuevo concepto de lo que es o debe ser la propia literatura. Su mayor importancia es, pues, la de revelarse como un gran vitalizador y renovador del género novelístico. Un personaje de *Rayuela* dice en un momento de la novela: *¿Para qué sirve un escritor si no puede destruir la literatura?* Es una frase con una gran dosis crítica y antiacadémica, que cobra más fuerza revolucionaria al pertenecer a una novela como *Rayuela*, que en 1963 resultó ser una obra sorprendente y atrevida, no sólo porque el propio autor señalaba en el prólogo las dos maneras en que podía leerse la novela —una, según el orden en que estaba impresa; otra, alterando el orden de los capítulos, siguiendo un guión del propio autor— sino porque en ella se ponía en tela de juicio el mismo género novelístico. A Cortázar ya no le servía la literatura que no fuese intuitiva, esa literatura que se basaba sólo en la cultura. No



Julio Cortázar

le interesaba la obra literaria de esos escritores que pueden escribir de forma decorosa, pero que no tienen nada de originalidad, que tan sólo muestran una habilidad estilística lograda escolar y experimentalmente, y que luego apoyan en una serie de valores heredados sin arriesgarse en aperturas insólitas que pongan en crisis la manera tradicional de ver el mundo, la manera ordinaria de concebir la relación entre los seres humanos. Esa es la literatura que el nuevo escritor debe destruir, la literatura inútil, la literatura repetitiva. Esa es la literatura con la que Cortázar trata de romper, de la que trata de desmarcarse, porque le interesa la literatura intuitiva, la

que sirve para explorar y sondear nuevas realidades, aunque el acercamiento a ellas produzca desasosiego e inquietud en el lector.

Pero esta manera de entender la literatura no es nada que proceda de este o de aquel movimiento literario de moda. Más bien responde a un sentimiento muy hondo, asimilado ya a la personalidad y al talante de Cortázar. Nace de un concepto personal de la vida: la vida hay que vivirla con atención y originalidad, mirando más allá del horizonte cotidiano, intentando descubrir en cualquier momento ese algo que sólo se nos revela en circunstancias extraordinarias, buscando algo en nuestro mundo interno que nos dé fuerza para trascender la realidad cotidiana. Quizá por esta ansia de no dejarse envolver por la monotonía de la realidad de todos los días, Cortázar fue un incansable viajero: buscaba en el viaje lo insólito, eso que le ayudase a entender el resto de los días. Tal vez por eso Cortázar fue también un irreductible estudioso y un eterno curioso de todo aquello que fuese útil para el enriquecimiento intelectual de la persona. Y así fue almacenando día a día, a lo largo de muchas horas de estudio y de reflexión, una profunda cultura humanística (profesor de literatura, traductor del francés e inglés), artística (gran entendido en pintura, melómano, con especial debilidad por el jazz), y científica (sentía una gran atracción por la Física y las Matemáticas). Una cultura vastísima como fácilmente puede adivinar cualquier lector de alguno de sus escritos. El propio escritor comentaba en una entrevista publicada en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en octubre de 1980, su deseo de profundizar en esos momentos en el estudio de las matemáticas, de la física y de la filosofía. Y a este respecto confesaba: *Todo esto para mí ha sido una especie de coagulación de muchas cosas necesarias para la literatura. Creo que el novelista que*

sólo vive en un campo de novelas, o el poeta que tan sólo vive en un campo de poesía, tal vez no sean buenos novelistas ni buenos poetas. Creo en la necesidad de una apertura más amplia. En el fondo, mi gran parangón, mi gran ejemplo ideal en este caso es alguien como Leonardo da Vinci. Es decir, un Leonardo que lo mismo se interesa por la conducta de una hormiga que circula por una pared y cuyos movimientos le preocupan porque no los comprende racionalmente, y que minutos después está en condiciones de elaborar una teoría estética basada en altas matemáticas, en nociones de perspectivas, etc. Yo no soy Leonardo; mi plano es muchísimo más modesto, pero mi literatura es, en cierta manera, una tentativa de visión leonardesca, es decir, esa nostalgia de mirada universal que todo lo comprendiera.

Este claro espíritu renacentista de Julio Cortázar manifestado en sus ansias de saber, responden a ese deseo de poder afrontar la vida con ciertas bazas seguras para poder interpretarla. Interpretar la vida, descifrar sus misterios, conocer ese algo sobrenatural que todo hombre lleva dentro es el gran reto de Julio Cortázar. Aquí está su principal nota distintiva. Aquí está la novedad de su literatura. En este aspecto se nos muestra como un escritor posmoderno, quizá el primer escritor posmoderno en lengua castellana, si nos atenemos a las condiciones que para este nuevo tipo de escritor piden los críticos Lyotard y Umberto Eco, y que Julio Cortázar cumple ampliamente, como por ejemplo, el rechazo de la racionalidad totalizante, la aceptación despreocupada de la pluralidad, el intento de romper esquemas, de saltarse clasificaciones del tipo que sean. Julio Cortázar lo demuestra en muchos aspectos de su literatura; sin ir más lejos, en el terreno de los géneros literarios: no cree en la rigidez de las clasificaciones ni en los convencionalismos académicos. De hecho, es ante todo, un

escritor de cuentos. Un escritor que dignifica y eleva a una categoría nunca pensada seguramente antes, el cuento literario. Y el cuento, según la mayoría de los críticos, tiene mucho que ver con la poesía; el cuento es breve, es un todo cerrado, tiene que ser muy compensado, con un ritmo adecuado, con una precisión léxica absoluta, porque de otra manera, no puede alcanzarse esa redondez perfecta que el género exige, ya que si no, los defectos se harían demasiados evidentes. Los buenos cuentos, como los de Cortázar, tienen una relación muy próxima con el poema y, a este respecto, Julio Cortázar llega a paralelismos verdaderamente curiosos: lo primero que publica un joven Cortázar son poemas, y el último libro suyo que ve la luz es un libro de poemas, *Salvo el crepúsculo*. En el medio, cuentos, muchos cuentos admirables, unas pocas novelas, alguna extraordinaria, como *Rayuela*. En este mismo sentido es curioso constatar cómo un poeta tan puro como Baudelaire tradujo al francés los cuentos de Edgar Allan Poe, porque alguna relación le encontraba a los cuentos de éste con la poesía que él escribía; por una razón semejante, Julio Cortázar, que era un gran traductor, tradujo también los cuentos de Poe al castellano. Esa unidad poética que Baudelaire le encontró a los cuentos de Poe —el primer escritor de cuentos moderno— configura la esencia del propio cuento. Lo mismo que Cortázar encontró, primero en Poe, del que es un ferviente admirador, y después en sus propias creaciones literarias.

Decíamos que ese nuevo concepto que Cortázar tiene de la literatura parte del distinto concepto que de la vida tiene. Por esta razón, desde los primeros momentos de su vida literaria Cortázar simpatizó con el Surrealismo, ese movimiento artístico que trascendía al propio arte para convertirse en una actitud ante la vida. El hombre surrealista tiene la intuición de que hay

otra realidad, además de la cotidiana; por lo que la obligación del hombre surrealista es encontrarla. El artista tiene que utilizar todo tipo de mecanismos artísticos para hallar esa otra realidad que intuye. Y de aquí arranca esa nueva y original idea de la vida que tiene Cortázar. La literatura para Cortázar será, pues, el medio de descubrir esa otra dimensión de la realidad. En uno de sus más famosos cuentos, *El Perseguidor*, el protagonista, Johny Carter, que es un genial saxofonista de jazz, busca incansablemente, persigue cada vez con más angustia, esos momentos de inspiración que, muy de cuando en cuando, le permiten alcanzar una situación de dicha y de sosiego que está fuera del tiempo y de la contingencia de la realidad humana; que lo hace inmortal, sobrenatural. Su música sólo buscará esa trascendencia: que lo lleve a ese otro mundo que coexiste con el nuestro.

Toda la obra de Julio Cortázar está marcada por esa sospecha de una segunda realidad, que el surrealismo, como he dicho, había constituido en una de sus búsquedas. Esa otra realidad también la intuyó Jorge Luis Borges, otro gran representante del cuento moderno; pero Borges renunció a ella porque llegó a la conclusión de que era impenetrable. Frente al caos de la vida, optó por el orden de su biblioteca. Cortázar, al contrario, puso todo su empeño y recurrió a toda la cultura adquirida a base de años de estudio y reflexión, para dar el salto a esa segunda realidad, que tiene que complementar la nuestra. En todos los cuentos de Cortázar se produce ese salto a lo imprevisto, de ahí que hayan sido calificados de *fantásticos*, aunque el concepto, hay que matizarlo, sea distinto al que, tradicionalmente, se entiende por literatura fantástica. Cortázar tiene una concepción de lo fantástico muy diferente a la del siglo pasado. Dice textualmente: *Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que,*

al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta, pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir. Ese descubrir el momento mágico es lo que persigue cada una de sus historias literarias. Un gran estudioso de su obra, el crítico Jaime Alazraki, para definir el supuesto carácter fantástico de los cuentos de Cortázar, emplea el nombre afortunado de "neofantástico". Esta tendencia a lo neofantástico se detecta en Cortázar desde sus primeros cuentos, recogidos bajo el título de *Bestiario*, aunque Cortázar jocosamente trata de explicarnos que no siempre estuvo inclinado a lo fantástico, sino más bien lo contrario: *Parecerá raro, pero el sentimiento de lo fantástico no es tan innato en mí como en otras personas que no escriben cuentos fantásticos. De niño era más sensible a lo maravilloso que a lo fantástico, y fuera de los cuentos de hadas, creía con el resto de mi familia que la realidad exterior se presentaba todas las mañanas con la misma puntualidad y las mismas secciones fijas que La Prensa de Buenos Aires. Que todo tren debía ser arrastrado por una locomotora constituía una evidencia que frecuentes viajes de Bánfield a Buenos Aires confirmaban tranquilizadamente. Y por eso, la mañana en que por primera vez vi entrar un tren eléctrico que parecía prescindir de locomotora, me eché a llorar con tal encarnizamiento, que según mi tía Enriqueta se requirió más de un cuarto quilo de helado de limón para devolverme al silencio. De mi realismo abominable de esa época da una idea complementaria el que soliera encontrar monedas en la calle mientras paseaba con mi tía, pero sobre todo la habilidad con que después de haberlas robado en mi casa las dejaba caer mientras mi tía miraba un escaparate, para precipitarme luego a recogerlas y a ejercer el inmediato derecho a comprar caramelos.*

En cambio a mi tía le era muy familiar lo fantástico, puesto que jamás encontraba insólita esa repetición demasiado frecuente y hasta compartía la excitación del hallazgo y algún caramelo.

En los cuentos de Cortázar lo novedoso, lo sorprendente, es que lo fantástico irrumpe desde lo cotidiano, desde lo real, hasta llegar a convertirse en la norma del funcionamiento de la realidad. Lo fantástico además se cuela en el vivir ordinario de los personajes del relato con gran normalidad, y desde que aparece, tiene un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente la realidad presente, pero no debe desaparecer bruscamente. Sólo la alteración momentánea, dentro de la regularidad, delata lo fantástico, pero este carácter se consolida como tal cuando logra instalarse en la normalidad, en vez de desaparecer de inmediato, como solía ocurrir en la literatura que tradicionalmente se llamaba fantástica. Esto lo explica Cortázar con una metáfora en uno de sus muchos escritos de teoría literaria: *Descubrir en una nube el perfil de Beethoven sería inquietante si durara diez segundos antes de deshilacharse y volverse fragata o paloma. Su carácter fantástico sólo se afirmaría en caso de que el perfil de Beethoven siguiera allí mientras el resto de las nubes se conduce con su desintencionado desorden sempiterno.* Es decir, para Cortázar lo fantástico no es descubrir el perfil de Beethoven en una nube que pasa, sino que el perfil del gran músico se mantenga intacto durante un tiempo considerable. Sólo así podemos darnos cuenta de que se trata de algo irregular, anómalo. Si lo fantástico irrumpe en lo regular y se instala en esa normalidad es cuando su presencia se hace más evidente y, al mismo tiempo, empieza a provocar su aceptación. Este es el rasgo más destacado de la literatura de Cortázar, especialmente evidente en sus cuentos. Y todo ello arranca, como hemos visto, de

ese nuevo concepto de la vida que tiene Cortázar, que le exige una nueva literatura. Una literatura que ha de ser vehículo de conocimiento, que por su propia naturaleza debe problematizar nuestra situación sosegada, de hombres instalados en la normalidad tranquila de lo conocido y de lo cotidiano; se trata de una literatura programáticamente subversiva, tal y como señaló algún crítico. La línea maestra de la creación literaria de Cortázar coincide plenamente con la que Francisco Ayala define como principal valor de la literatura contemporánea precisamente: *La creación literaria es, a su modo, un método de conocimiento, un conocimiento por vía intuitiva, que sin duda posee mayor amplitud y quizá mayor calado que lo ofrecido en la vía racional de filosofía y ciencia. Y tal es la razón de que filosofía y ciencia vayan redescubriendo con retraso verdades que anteriormente habían sido captadas por la imaginación literaria de algunos escritores sorprendentes.*

Hay que recordar aquí que ya un escritor romántico alemán, Schiller, escribió: *Hay otro mundo, pero se encuentra en este; para que alcance su perfección, es preciso que se le reconozca distintamente y que se adhiera a él.* De estas ideas parece partir Cortázar para su concepto de la novela como búsqueda metafísica, como persecución de una verdad que se nos escapa y que la literatura puede revelarnos. Todos los cuentos de Cortázar participan de esta búsqueda de lo oculto, de lo fantástico en lo ordinario, en lo contingente, en lo real. Y citaré, como ejemplo, un cuento entre los muchos que podrían valer para ilustrar este aspecto de su literatura. La razón de que haya escogido éste y no otro está en que fue uno de los primeros que yo le leí a Cortázar, y siempre me ha gustado especialmente. Se trata de *La puerta condenada*, del libro *Final del juego*. Petrone, un hombre de negocios, está hospedado en el hotel Cervantes, de

Buenos Aires. Pocos inquilinos, un hotel tranquilo, un poco solitario además. En su habitación había, tapada por un armario de madera, un puerta condenada, que comunicaba con la estancia de al lado. La primera noche, Petrone despertó con el llanto de un niño muy pequeño, al que arrullaba y trataba de calmar una mujer en la habitación contigua. Lo mismo sucedió en las noches siguientes, hasta el punto de que Petrone acude a la recepción del hotel para que la cambien de habitación. Su sorpresa es mayúscula cuando le dicen que la vecina es una mujer mayor, residente de años en el hotel, que no tiene ningún niño. Bien, Petrone como un buen racionalista, concluye que se trata de un caso de locura, una mujer histérica, con la frustración de no tener hijos, que inventa situaciones extrañas. Racionalmente, no podía ser de otra forma. Cuando esa misma noche vuelve a escuchar en la habitación de al lado el llanto débil de ese supuesto niño, Petrone, acercándose a la puerta después de remover el armario, se pone a imitar el llanto que él ya tan bien conocía, llorando como si fuese ese niño. Oyó ruidos y alboroto, pero cesaron los llantos y los consuelos. Al día siguiente, el conserje le dice, apenado, que la señora de al lado, que llevaba años en el hotel, lo abandonó muy temprano, llevándose todos sus enseres y pertenencias. Para Petrone estaba claro: se había sentido descubierta y se marchó por la vergüenza. Y esa noche *por fin tenía todo el silencio necesario para dormir a pierna suelta, y le pesaba. Dando vueltas y vueltas, se sintió como vencido por ese silencio que había reclamado con astucia y que le devolvían entero y vengativo. Irónicamente pensó que le extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había*

mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse. La explicación racional de Petrone falla, y vemos cómo lo extraordinario –la existencia de ese niño que llora– se instala en la normalidad, produciéndose esa irrupción de lo fantástico en lo real, de tal modo que lo irregular –escuchar ese llanto del niño– acabará casi tranquilizando a Petrone porque le ayuda a comprender las anomalías de los días anteriores.

En este sentido, la literatura de Cortázar viene a aportar que las certezas, las verdades absolutas, se han acabado. Supone el fin de esas certezas. Su literatura está concebida para sorprender, para subvertir. Pero eso no significa que su literatura sea grave, seria, formal, solemne. Todo lo contrario. Cortázar, respondiendo una vez más al concepto que tiene de la vida, pretende salvarse él y salvarnos de la seriedad, rescatarnos de la seriedad de lo formal. Es un reivindicador del humor, de la ironía, para la literatura en castellano. Es un admirador de esos tipos, hombres y mujeres, distintos de la mayoría, informales en su vida, formales en su concepto de la vida. Admiraba a esos hombres a los que él llamó *cronopios*, unos tipos un poco anárquicos, que anteponen el vivir la vida y disfrutarla a quemarla tratando de progresar, de acaparar honores, ascender, triunfar, que serán las preocupaciones de sus antagonistas, los *famas*, como explica en un divertido libro titulado *Historia de Cronopios y Famas*. Los cronopios son gente simpática, desprendida, entrañable. Cortázar solía definir los dos términos, que engloban a dos grandes grupos del género humano, diciendo que un «fama» era aquel que antes de salir de viaje, llama al hotel para reservar la habitación. Y un cronopio, el que sale de viaje sin reservar nada, llega al hotel, lo encuentra completo, y se admira de que viaje tanta gente. Y en un terreno más

casero, un fama es el que consume ordenadamente el tubo de pasta de dientes, apretando cuidadosamente desde abajo. El cronopio, es el que usa la pasta de dentífrico apretando el tubo por arriba, por el medio, de cualquier manera, mientras sueña con las grandes cosas que va a realizar ese día. A Cortázar le gustan los cronopios; él mismo era un ejemplar perfecto de cronopio. Su vida tuvo mucho de aventurera (trompetista de jazz, director de cortometrajes, profesor, traductor, exiliado); tuvo escaso afán por los bienes materiales: vivió en París, siempre en el mismo piso, en tercero sin ascensor, en una calle secundaria; tuvo eternamente la misma máquina de escribir –una *Travelin* portátil, que menciona en algunos de sus cuentos–; utilizó casi siempre el mismo coche, una vieja y decadente furgoneta Volkswagen con la que recorrió medio mundo, habilitándola para cocina y dormitorio; la misma en la que hizo ese estrambótico viaje, digno de un cronopio, a lo largo de la autopista del Sur, en la que transcurría la acción de uno de sus grandes cuentos, que es la autopista que une París con Marsella. Un viaje sorprendente, cuya motivación inicial nos la explica el mismo Cortázar en un libro que escribió con su mujer durante los días que duró el trayecto, y que tituló paródicamente *Los autonautas de la cosmopista: Una vez volviendo de Marsella a París por la autopista del Sur, nos detuvimos toda una tarde, porque estábamos cansados* –*Carol había estado enferma unos días antes–, nos metimos en un parque de descanso magnífico, de esos que te puedes alejar mucho de la autopista al punto de que ya casi no la oyes, está muy lejos y hay bosques hermosísimos y sombríos. Entonces, nos instalamos ahí a descansar, y nos sentimos tan bien, con una sensación de felicidad, de plenitud, que empezamos un poco a analizar por qué nos parecía fuera de lo común. Y empezamos*

a descubrir cosas: primero, no había ninguna posibilidad de que nos telefonaran; segundo, nadie sabía dónde estábamos, puesto que la autopista del sur tiene 66 párkins a uno y otro lado. Nosotros estábamos metidos en uno de ellos y nadie podía saber quiénes éramos. Todo lo cual contribuía a que nos sintiéramos maravillosamente bien. Fue entonces cuando se nos ocurrió: ¿Por qué un verano no hacemos un viaje estableciendo reglas de juego muy severas, un viaje de París a Marsella, deteniéndonos en todos los párkins? Y el mes de mayo del año pasado, 1982, el día 23, después de tres años de demoras por enfermedades y problemas que no nos permitieron realizar el proyecto, salimos de París y llegamos a Marsella, a 900 Kms, 33 días después.

Llegaron treinta y tres días después —una regla era la de recorrer sólo dos zonas de descanso por día, durmiendo en la segunda—, pero habían inventado otro sistema de vida: leyeron, hablaron, se amaron, nadie los importunó, conocieron gente distinta... Indudablemente, una forma original de viajar, y sobre todo, por una autopista, que está concebida para recorrer vertiginosamente largas distancias. Y todo esto lo vive y disfruta Cortázar con 68 años de edad, dos años antes de su muerte y sólo un año antes de la de su mujer.

El gusto por el azar y el juego —en el sentido de poner reglas para hacer las cosas lo veíamos antes, cuando hablaba del viaje por la autopista— es algo muy propio de Cortázar, y es algo que, curiosamente, también había interesado mucho a los primeros surrealistas. El juego era un medio apropiado para dar el salto de lo real a lo extraordinario, pues con el juego se inventaban situaciones, se vivían realidades distintas. Y el azar, la suerte, era para los surrealistas la señal evidente de que lo maravilloso interfería con frecuencia en lo real. De ahí que Cortázar utilice

tanto el azar y el juego de sus cuentos.

Este nuevo planteamiento que de la literatura se hace Cortázar, y que, según hemos tratado de explicar, es una consecuencia de su planteamiento de la vida, necesita unos complementos que la hagan posible, unos soportes que la sostengan, unos coadyuvantes que faciliten esa literatura. En primer lugar, un *dominio absoluto* de todos los recursos técnicos que se pueden utilizar en la narración. Y Cortázar sobresale por el manejo perfecto de todas las técnicas narrativas que caracterizan la literatura contemporánea: nuevo concepto de la temporalización narrativa, experimentos de todo tipo con el punto de vista y la voz narradora, dominio del monólogo interior, etc... La calidad en el manejo de estos recursos y el gusto por su utilización quedó patente en esa novela tan sorprendente técnicamente que fue *Rayuela*, y puede comprobarse leyendo cualquiera de sus cuentos.

Otro coadyuvante necesario es el de "un nuevo" lector, porque toda esta renovación del género narrativo lleva implícita la exigencia de un nuevo tipo de lector. Cortázar es plenamente consciente de ello. En un ensayo sobre este tema proclama la necesidad de un lector "activo", que venga a sustituir al "pasivo", el propio de la novela llamada tradicional. Su prototipo de lector es el de aquél que se mezcla en el proceso inventor, que lo interpreta, que lo cuestiona si es necesario, que ayuda, en definitiva, a recrear lo narrado. Ese lector debe recomponer el texto que se le ofrece desde su sensibilidad e intuición. En esto Cortázar conecta con el máximo representante del "nouveau roman" francés de principios de los 50, Robbe-Grillet, quien ya hablaba de la necesidad de la colaboración activa del lector, de la colaboración consciente y creadora. Por lo demás, esta exigencia de un nuevo lector que Cortázar expresa, e implícitamente reclama, se corresponde con las nuevas y enriquecedoras

exigencias que hoy nos plantea la pintura, la música, el cine... Tiene, indudablemente, un empeño en alterar los hábitos de lectura, considerada ésta como actividad formativa y cognoscitiva para el lector. Otra vez nos encontramos con el escritor de los nuevos tiempos, el escritor "post-moderno".

Pudiera parecer, por todo lo que llevo dicho hasta aquí, que la literatura de Cortázar pertenece a ese tipo de literatura intelectual, que exige mucho esfuerzo porque pretende fines muy ambiciosos. Pues sería errónea esa idea, porque el lenguaje y el estilo que emplea es siempre brillante y atractivo, por lo que estos dos elementos actúan como verdaderos lubricantes que aligeran el contenido y su trascendencia conceptual. Su gusto por la sencillez de la frase, por la belleza de la imagen, por el sugerir más que describir pormenorizadamente, por la frase irónica, por el humor que todo lo facilita, hace que el lector esté disfrutando externamente con lo que lee y facilita que adopte una disposición positiva para entender y descifrar lo que se le cuenta. La frescura de la lengua coloquial porteña, de Buenos Aires, se alterna con el lirismo más selecto en cada frase de sus relatos. Sarcasmo y ternura aligeran su prosa y le dan un sello único e intransferible.

Según su nuevo concepto de la literatura, ésta debe servir para algo. Por ejemplo, para abrir caminos, para deshacer tabúes. En uno de sus espléndidos ensayos que contiene el libro variopinto e inclasificable que es *Último round* (1969), Cortázar reflexiona sobre el hecho de que un fenómeno tan universal y presente en todas las culturas y en todas las artes, como es el erótico-amoroso, no haya tenido cabida en la literatura hispanoamericana hasta ese momento. Llega a la conclusión de que la inhibición del erotismo en aquella literatura es otra forma de subdesarrollo, otro síntoma de inmadurez

colectiva. Compara la naturalidad con que el tema erótico-sexual se encuentra en la prosa de Henry Miller, de Jean Genet, de Georges Bataille, y en otros muchos escritores europeos y americanos, con las ausencias, inseguridades y, en casos que tampoco son válidos, con las exageraciones, que se pueden apreciar en la literatura hispanoamericana: *Se trata de la peor de las vedas, de la parálisis de la escritura, forma de reacción inmadura y adolescente a las incitaciones de la realidad o a la imitación de la literatura extranjera*, dice Cortázar. Una vez detectado el problema, hay que intentar subsanarlo, y en ese ensayo hace una invitación a todos los escritores hispanoamericanos a que logren vencer ese complejo, a que rompan con ese viejo tabú de la literatura de aquellas tierras. Y él es el primero en aceptar su propio reto. Lo hace con valentía y con naturalidad, sabiendo, además, incardinarlo en la evolución de su propia escritura.

Hasta el momento en que escribe este libro de ensayos, 1969, es decir, hasta el momento en que racionaliza y asume esa carencia de literatura erótica en la literatura hispanoamericana, Cortázar tan sólo había escrito un cuento erótico, *La señorita Cora*, 1966. Trataba de la relación mental e imaginaria, más que real, entre un muchacho desahuciado y su enfermera. Es una relación confusa, sensual, delicada –tan grata a la forma de narrar de este escritor– en la que predomina lo impronunciado. Pertenece este texto al período del escritor en que todavía no había logrado despojarse de la inhibición general que encorsetaba a los narradores de aquel continente. Sin embargo, este cuento viene a suponer un avance en este tema respecto a etapas anteriores del mismo Cortázar. Por ejemplo, en su novela *Rayuela*, ya tantas veces citada, publicada tres años antes, en 1963, para describir el acto sexual, emplea una especie de len-

guaje indirecto, cuya invención atribuye a uno de los personajes de la novela, La Maga. Cortázar lo denomina "Gíglico", y ese nuevo lenguaje o jerga, viene a ser, aparte la genial creatividad lingüística que entraña, una forma de escamotear la descripción directa, de decir sin decir, de describir lo prohibido sin salirse de los cánones de la legitimidad del lenguaje formal. Aunque también es verdad que, gracias a ese humor tan genuino en Cortázar, por ese guiño de complicidad que le hace desde la sombra al lector, esa jerga cómica es una forma solapada, pero inteligible, de resaltar la acción prohibitiva que se pretende describir. Para que se puede entender esto, leemos en un texto del famoso capítulo 68 de *Rayuela*:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sústalos exasperantes. Cada vez que él procuraba en un grimalo quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las armillas se espejaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergonamina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consistiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucor-

dio los encrestioraba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadeohollante embocapluvia del orgunio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé!, ¡Evohé! Valposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

Como ven, una joya en el arte de decir sin decir, de afirmar sugiriendo, pero el texto denota que Cortázar tampoco se atrevía a romper las ligaduras convencionales del tabú en el tema erótico-religioso. Será en la siguiente novela, *El libro de Manuel* (1973), publicada cuatro años más tarde del ensayo que contiene estas reflexiones, cuando Cortázar le da un tratamiento más natural a este tema. La expresión erótica brota con naturalidad e inicia así un proceso en el que se va despojando de sus temores expresivos, lo que supone también un ejemplo y un modelo a seguir por los demás escritores hispanoamericanos. También en esto fue pionero Cortázar.

Leer o releer a Cortázar es la mejor manera de recordarlo, es un magnífico regalo que nos hacemos a nosotros mismos.



Bibliografía crítica sobre *Zona Sagrada* de Carlos Fuentes

Mohamed Karim

Aunque *Zona Sagrada*⁽¹⁾ no es una novela mayor de Carlos Fuentes, ha suscitado una serie de comentarios e interpretaciones de interés en los que coinciden todos al resaltar la maestría con la que Fuentes maneja las técnicas novelísticas para confeccionar una obra artística de alto valor. A este respecto, cabe señalar que ninguno de los críticos cuyos estudios hemos analizado, ha emitido un juicio negativo a propósito de *Zona Sagrada*. Es verdad que no hemos llevado a cabo un trabajo exhaustivo con respecto a la bibliografía sobre *Zona Sagrada* para poder hacer una afirmación parecida, pero ateniéndonos tan sólo a los artículos que hemos leído y analizado, no erramos cuando avanzamos que la crítica ha sido de una manera general favorable a *Zona Sagrada*. Lo que debemos precisar es que la mayoría de los especialistas conceden mucho más interés a la temática que a las técnicas novelísticas. Aziza Bennani⁽²⁾ es el único crítico que ha intentado realizar un estu-

dio global que abarca todos los aspectos de la novela, tanto temáticos como técnicos. Asimismo es de advertir que si bien los críticos coinciden en muchos puntos fundamentales, no se ponen de acuerdo sobre otros.

A - Puntos de divergencia

A propósito de la metamorfosis de Guillermo en perro, las interpretaciones varían de unos a otros. Befumo Boschi & Calabrese⁽³⁾ y Bennani opinan que, al convertirse en perro, Guillermo podría, en un nivel mítico-simbólico, simbolizar entre otras interpretaciones a Xolotl, el dios azteca que desciende al infierno, recoge huesos para hacer seres vivos sugiriendo de este modo el ciclo eterno de la vida y de la muerte. Por su parte, Gloria Durán⁽⁴⁾ opina que esta metamorfosis significa el destierro definitivo de Guillermo de la verdadera «zona sagrada»; se le castiga por haber tocado lo prohibido. Según Germán Carrillo⁽⁵⁾, la conversión de Mito en perro

es la forma más abierta de esquizofrenia. Basándose en el análisis que hace Octavio Paz del concepto que tiene el indio mexicano de la muerte, Jill Levine⁹⁶ piensa que se puede dar a la metamorfosis de Guillermo en perro un sentido literal de la expresión coloquial «muerte de perro». Esta muerte simbólica sugiere la serie de humillaciones que el protagonista ha conocido y que va a conocer aún. Shaw⁹⁷ y Bennani comparten la misma opinión cuando explican que al metamorfosearse en animal, el protagonista deja de ser consciente de su fracaso y está dispuesto a sufrir toda clase de humillaciones.

Por lo que se refiere a las relaciones Guillermo-Claudia, la mayoría de los críticos están de acuerdo en subrayar el impacto del complejo de Edipo. Gloria Durán, en cambio, opina que sería exagerado calificar estas relaciones como ampliamente freudianas. El crítico se propone estudiar éstas basándose en las teorías del psicólogo Carl Gustav Jung sobre el inconsciente humano. Por su parte, en un estudio original, Jill Levine contrapone las interpretaciones del mito de Edipo propuestas por Freud y por Erik Fromm. Si aquél lo interpreta como la manifestación de la rebelión del niño contra la autoridad paterna y los tabúes impuestos por la sociedad; éste, en cambio, piensa que traduce el conflicto entre las aspiraciones del individuo a la libertad, a la independencia y las normas sociales. Otro estudio original relacionado con el tema de las relaciones Guillermo-Claudia, es el que ha hecho Severo Sarduy⁹⁸. El crítico cubano explica cómo, al destruir mitos, Fuentes consigue, a partir de elementos sacados de la realidad, crear otros. Demuestra que el suéter robado a Claudia por Guillermo cobra una dimensión mítica indiscutible.

B- Puntos de convergencia

Podemos afirmar que todos coinciden en subrayar la dimensión mítica de *Zona Sagrada*. Según Aziza Bennani, por ejemplo, resultaría imposible comprender la novela sin el conocimiento de la mitología, y particularmente la greco-latina y azteca. No es de extrañar, pues, que el mito de Ulises ocupe un lugar de privilegio en la obra. Basándose en unas declaraciones que Fuentes hace a Rodríguez Monegal en el artículo aparecido en *Nuevo Mundo*⁹⁹, los críticos afirman de una manera unánime que el autor destruye la versión oficial del mito de Ulises. Jaime López-Sanz¹⁰⁰ interpreta el rechazo de la versión oficial como la destrucción de verdades clásicas y de una cultura estereotipada. Algunos especialistas destacan en *Zona Sagrada* la superposición de la tradición judeo-cristiana y del mundo greco-latino junto al mito azteca. Gloria Durán establece una analogía entre la mitología mexicana y el Ulises de Apolodoro para resaltar el mito de los «desposeídos», el de los mexicanos o aztecas que se sienten abandonados por sus dioses. Según Jill Levine, Fuentes se vale del mito para interpretar la revolución mexicana y el crítico crea a este respecto un paralelismo entre *Pedro Páramo* y *Zona Sagrada*.

El tratamiento de varios mitos, según la mayoría de los estudios, dan a *Zona Sagrada* un carácter universal.

Siendo uno de los personajes más importantes de la novela, Claudia Nervo ocupa un lugar de privilegio en los estudios analizados. La mayoría están de acuerdo en afirmar que Claudia es una mujer que fascina a todos los que la rodean. Su rostro es de una gran hermosura. Pero, notan algunos, el autor no pone de relieve los atributos femeninos de Claudia para dar más fuerza a su carácter.

En el plano de la realidad cotidiana, Claudia es una mujer de fuerte personalidad que ha tenido mucho éxito gracias a su inteligencia y su trabajo. Se rebela contra el machismo que predomina en la sociedad mexicana para vengarse y humillar a los hombres. Befumo Boschi & Calabrese establecen un paralelismo entre el papel desempeñado por la mujer mexicana en el contexto histórico social y el que le corresponde a Claudia en *Zona Sagrada*. Jaime López-Sanz califica a Claudia de «arpía verdadera» que aniquila a su hijo. Claudia, nota Bennani, es también una mujer que entiende de negocios y de política. Pero, a pesar de todo, opina que Claudia no es feliz porque sufre de la soledad interior y que la vida que lleva es, en realidad, una vida artificial sin afecto y sin verdaderos amigos.

En el plano mítico simbólico, Claudia aparece como un personaje multifacético. Ella es Penélope y Circe cuyas víctimas son sus propios hijos Telémaco y Telégono. Para Befumo Boschi & Calabrese, Claudia es una diosa con tres formas «Tierra y madre, Infierno y muerte, Luna y sueño». Inspirándose en la teoría de Jung según la cual el inconsciente femenino produce una imagen masculina, «animus», mientras que el inconsciente masculino produce una imagen femenina, «anima», Gloria Durán llega a la conclusión de que Claudia es hermafrodita. Según este crítico, la matriz de Claudia es símbolo de México, «tierra sagrada y lugar de origen». Pero Germán Carrillo no comparte esta idea cuando sostiene que Claudia es el símbolo del México reaccionario. Para Brehil Luna⁽¹¹⁾, Claudia es el dios Tlazolteotl, fuente de vida y de muerte.

Guillermo es, ciertamente, otro personaje muy importante en *Zona Sagrada*. El protagonista, opina Bennani, padece de un desequilibrio psicológico por carecer

del afecto materno. El mayor problema de Guillermo, a juicio de la mayoría, es el de la búsqueda de la identidad. Jill Levine explica que Mito intenta llevar a cabo esa búsqueda a través de la madre. Para poseer a Claudia, Guillermo convierte su casa en una «zona sagrada» que simboliza el vientre materno. Severo Sarduy, por su parte, aclara que Mito escoge cuatro caminos con el fin de realizar su afán: mimesis del espacio rival, destrucción de su doble, fetichismo y travestismo. Tanto Germán Carrillo como Brehil Luna y Severo Sarduy, interpretan la obsesión de Mito de hacer de su morada una «zona sagrada» como una tentativa de aislarse del exterior, de su incapacidad de hacer frente al mundo y de encontrar su identidad. Guillermo, sostiene Germán Carrillo, encarna el México contemporáneo, la soledad y la búsqueda inconclusa de la identidad. Raquel Puskin⁽¹²⁾ piensa que Fuentes no condena a esa humanidad incapaz de dar con su identidad sino que hace de su búsqueda algo sagrado.

Como acabamos de constatar, *Zona Sagrada* es una novela que ofrece una temática rica y variada. A continuación nos proponemos sintetizar las opiniones de los críticos acerca de los aspectos de la escritura novelística en la obra.

Partiendo del hecho de que la primera parte de la novela es en realidad un prólogo, Befumo Boschi & Calabrese, Bennani y Brehil Luna deducen que la estructura de *Zona Sagrada* es circular, pero es un círculo que no se cierra sino que permanece abierto; lo cual puede reflejar, en parte, el ciclo eterno de la vida y de la muerte.

Para Germán Carrillo, el mérito artístico de *Zona Sagrada* viene de la interrelación de los tres niveles: el nivel literal (estudio psicológico), el nivel simbólico (parábola de la sociedad mexicana) y el nivel mitológico.

Severo Sarduy opina que *Zona Sagrada* es una novela sobre una novela, o sea que el lector tiene la impresión de que Guillermo no está contando su vida, sino que está escribiendo una obra.

Por lo que se refiere al lenguaje, sólo algunos críticos destacan su importancia en *Zona Sagrada*. Bennani nota que Fuentes recurre a veces a un lenguaje humorístico para emitir una crítica. Jaime López-Sanz advierte que hay equilibrio entre la realidad del lenguaje y la realidad del contexto; o sea que el autor usa un lenguaje apropiado a la temática. Severo Sarduy habla de un «lenguaje mimado». Raquel Puskin, por su parte, afirma que:

Todo nos remite a un lenguaje, tan sólo él se queda en sí mismo porque lo contiene todo. Pero es una totalidad en movimiento.⁽¹⁾

Muy pocos críticos estudian la temporalidad en *Zona Sagrada*. Bennani apunta que en la novela el tiempo presente de la narración se reduce a tres meses, pero que esta reducción temporal se ensancha con anacronías dando lugar a un vaivén continuo entre presente y pasado y una proyección hacia el futuro. Brehil Luna nota que hay un juego del tiempo, cada tiempo se refiere a un personaje y a un espacio, y el crítico destaca la importancia del monólogo interior, de la vuelta atrás y del presente íntimo. Jill Levine

advierte que en *Zona Sagrada* la acción no es lineal.

Tratándose del punto de vista, Bennani señala que la visión «con» es la técnica que predomina en la novela. Befumo Boschi & Calabrese subrayan que el punto de vista «con» da lugar a una superposición «tiempo espacial que obliga a una lectura paradigmática» de la obra.

Según Germán Carrillo y Brehil Luna, la mezcla de la fantasía y de la realidad en *Zona Sagrada* se manifiesta a través del tratamiento de los tres personajes: Claudia, Guillermo y Giancarlo.

A juicio de Bennani, el estilo de Fuentes, en algunos pasajes de la obra, está lleno de fuerza lírica.

En síntesis, podemos afirmar que *Zona Sagrada* es una novela que no carece de interés tanto desde el punto de vista de la temática como del de la escritura. *Zona Sagrada* es una obra moderna en el sentido más amplio de la palabra. En ella el mito es un tema fundamental. Fuentes se presenta como destructor y creador de mitos. El lenguaje que usa el autor es variado y adecuado a la temática. En *Zona Sagrada*, la estructura no es lineal sino circular, pero un círculo que permanece abierto. Es una novela que coincide con la concepción que tiene Fuentes de la novela en nuestros días: «mito, lenguaje y estructura».



NOTAS

1. FUENTES, Carlos. *Zona Sagrada*, México, siglo XXI editores, 1983, p. 191.
2. BENNANI, Aziza. *Monde mental et monde romanesque de Carlos Fuentes*. Thèse de doctorat en Lettres présentée devant l'Université de Paris X en juillet 1982, p. 558. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines. Rabat, 1985.
3. BEFUMO BOSCHI, Liliano & CALABRESE, Elise. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, Col. Estudios Latino-americanos, 1974, p.193.
4. DURÁN, Gloria. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. Prefacio de E.R. Monegal, 1ª edición, México, Facultad de Filosofía y Letras, 1976, p. 216.
5. CARRILLO, Germán. "Notas sobre los niveles de estructura y de sentido en *Zona Sagrada* de Carlos Fuentes", en *Razón y fábula*, nº 19, marzo-junio de 1970, pp. 91-98.
6. JILL LEVINE, Suzanne. "*Zona Sagrada*: una lectura mítica", in *Revista Iberoamericana*, nº 89, octubre-diciembre de 1974, pp. 615-628.
7. SHAW, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1981.
8. SARDUY, Severo. "Un fetiche de cachemira", in *Homenaje a Carlos Fuentes*, New York, editor Helmy F. Giacomoni, Las Américas, 1971, pp. 263-273.
9. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Carlos Fuentes: situación del escritor en América Latina", in *Mundo Nuevo*, nº 1, julio de 1966, pp. 5-21.
10. LÓPEZ-SANZ, Jaime. "Carlos Fuentes: *Zona Sagrada*", in *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York, editor Helmy F. Giacomoni, Las Américas, 1971, pp. 379-383.
11. BREHILL LUNA, A. "Despliegue de mundos en *Zona Sagrada*", in *Homenaje a Carlos Fuentes*, New York, editor Helmy F. Giacomoni, Las Américas, 1971, pp. 389-383.
12. PUSKIN, Raquel. "Incitaciones míticas en *Zona Sagrada* de Carlos Fuentes", in *Revista de Literaturas Modernas*, nº 10, 1971, pp. 218-220.
13. PUSKIN, Raquel "Incitaciones míticas en *Zona sagrada* de Carlos Fuentes", p. 219.

Lectura de *Corazón tan blanco* de Javier Marías

Benicia Reyes Camacho

Esta novela¹¹ de Javier Marías constituye, a mi parecer, una de las aportaciones más interesantes que la ética y la estética de la Posmodernidad han producido hasta ahora en España. El lector puede en principio sentirse desorientado entre la maraña de episodios anexas que la componen, pero bajo este aparente desorden existe una fuerte trabazón entre ideas, personajes y situaciones que aseguran su coherencia estructural. Señalar las principales líneas significativas de esa estructura es el propósito de este trabajo.

El orden del azar

La novela realista (y su correlato, el cine) nos han habituado demasiado a un discurso narrativo en el que, tanto la aparición de los personajes como el



Javier Marías

sucederse de los acontecimientos, obedecen a las leyes lógicas de la causalidad. Así, el escritor exigente procura evitar las presencias injustificadas y los encuentros azarosos por considerarlos recursos pobres, propios de escritores mediocres.

Por eso, frente a un relato como éste en el que los hechos, atomizados y dispersos, tal como los trae a colación la mente del narrador, no parecen responder a otro sentido que al del azar, nos

sentimos incómodos, como si no tuviéramos constatado que es éste precisamente, el azar, el que dirige la mayor parte de nuestras vidas reales. Hasta la Física declara hoy que Dios juega a los dados ⁽²⁾ y, sin embargo, buscamos un mundo coherente en la novela.

Cada vez que pienso -dice el personaje de un película que se exhibe actualmente en nuestras pantallas- *que si hubiéramos llegado unos momentos antes o unos momentos después, esa bala no hubiera matado a mi esposa y que ahora viviría...* La película se titula *Smoke* y el guionista es Paul Auster, uno de los novelistas del llamado realismo sucio norteamericano ⁽³⁾.

Pero el peligro a que se expone el novelista que adopta la estética del azar (escasa conexión entre los acontecimientos, ausencia de un final distensivo para el lector) lo ha sorteado Marías centrandó la intriga alrededor del personaje-narrador. Es ese «yo» monologante el que rememora sucesos, reproduce conversaciones, se juzga a sí mismo y a los demás, implica al lector en sus juicios y marca pautas de comportamiento. Pero, además, *evoluciona*, de modo que al finalizar la lectura no es el mismo personaje que teníamos al principio. Algo ha perdido: tal vez inocencia (al menos acerca de su pasado familiar), cierta inconsciencia juvenil también; y algo ha ganado: madurez, responsabilidad, sosiego emocional. Cada uno de los episodios que rememora, inconexos entre sí, han contribuido de algún modo a su evolución.

Otra estrategia de cohesión entre los diversos episodios es el lenguaje recurrente del relato: el mismo autor advierte que las técnicas que va a emplear son la *Analogía* y el *Símbolo*, las más adecuadas, sin duda, para unir lo disperso. La *Analogía* establece lazos lógicos por la vía de la similitud;

el *Símbolo* busca conexiones irracionales por la vía emocional del inconsciente.

Un personaje llamado Juan

Es frecuente en relatos escritos en primera persona que el nombre del narrador se ignore hasta que el autor disponga que otro personaje se dirija a él. Es de este modo, y mediada ya la novela, como el lector se entera de que quien la cuenta se llama Juan. El detalle es irrelevante para el argumento pero no así para el lector, que tiende siempre a descubrir al autor real tras la veladura de sus personajes.

Ahora este lector ya tiene un nombre al que asirse, que empieza por J, como Javier y como Julián, y un parcial retrato físico del rostro que puede comparar con la fotografía de la contraportada. Un narrador que escribe con leísmos, como es propio en las gentes de Madrid y cuyo nombre, unido al de Español (apelativo con que era conocido en Oxford el narrador de *Todas las almas*, novela de Marías anterior a la que nos ocupa), nos da un Juan Español de fuertes resonancias arquetípicas en nuestro país. Estamos, por tanto, autorizados a considerar a este Juan como un prototipo de español actual.

En relación con este personaje la novela *Corazón tan blanco* plantea varias líneas temáticas que tienen que ver sobre todo con *la necesidad de asumir responsabilidades y la inevitable repercusión que tienen sobre los demás todos los actos, palabras y omisiones, sin que valga el recurso exculpatorio de azar*. Son, en definitiva, los viejos temas de la filosofía existencial, con ausencia de cualquier planteamiento religioso, pero sí ético, centrados en la sociedad española actual.

Los efectos del hacer

Uno de los episodios más sustanciosos del libro es el de la conversación sostenida entre dos representantes de sendos gobiernos europeos, Felipe González y Margaret Thatcher, en una entrevista de protocolo. No se dan los nombres de los líderes pero los indicios son suficientes para que el lector los descubra y disfrute con su hallazgo. La importancia que concede el autor a estas páginas es capital: retazos de frases y párrafos de los pronunciados en la entrevista se repetirán luego en ocasiones diversas organizando juegos intertextuales muy eficaces.

Juan actúa en la entrevista como intérprete oficial, y la co-intérprete que, casualmente, se le asigna es Luisa, a quien conoce en ese momento y con la que más tarde se casará. Juan se extralimita en sus funciones y, traduciendo lo que no se ha dicho, *fuera* a ambos a una conversación personal en relación con las muestras de afecto y de desafecto que los gobernantes reciben de sus súbditos. El autor pone en boca de la «dama de hierro» toda una justificación de la *fuera* ejercida sobre los demás, que expone sin el menor reparo: «Todo el mundo obliga a todo el mundo... Si nadie fuera nunca obligado, el mundo se detendría». Y esto lo asegura tanto de las relaciones políticas («Si a un país se le ordena querer a sus gobernantes, acabará convencido de que los quiere») como de las personales («¿Cuántas parejas no son parejas porque uno de los dos, sólo uno, se empeñó en que lo fueran y obligó a otro a que lo quisiera?»).

Pero Juan no es Thatcher, ni Marías tampoco; estos tienen más de filósofos meditativos que de hombres de acción. Por eso, aun cuando nuestro personaje está convencido de que *hay que hacer* en

cada caso lo más aconsejable, no ignora las responsabilidades que el hacer comporta.

Así, el haber dado propina a una pobre familia gitana para que se fueran a tocar el organillo lejos de su ventana, le lleva a una disquisición acerca del poder privilegiado del que posee la riqueza para dominar a los demás; las palabras de amor no pronunciadas en su momento por culpa de su timidez de adolescente, hubieran cambiado la vida de la chica que aún sigue vendiéndole cuadernos y revistas en la papelería del barrio (la omisión tiene la misma fuerza operativa que la acción); el engaño y la persuasión ejercidos por su padre sobre un empleado del museo del Prado, momentáneamente enloquecido, salvan una pieza pictórica maestra de ser destruida.

Los efectos del decir

El episodio que abre la novela es el de mayor fuerza dramática: narra el suicidio de una joven recién casada mientras compartía el almuerzo con su familia.

La posición privilegiada en el inicio del discurso, el estilo objetalista en que se narra, diferente al del resto, y el hecho de que no se nos revelen las claves del suceso hasta el final, todo contribuye a otorgarle una significación decisiva en el argumento. Pero además es también pieza clave e insistente en el tema: *el de la inevitable responsabilidad de los actos humanos*. Ejemplifica este acontecimiento un caso límite de influencia nefasta, aunque involuntaria, en que las palabras pronunciadas por una persona provocan la muerte de un ser querido. Los hechos son como siguen:

Un hombre asesina a su esposa simulando un accidente para quedar libre y poder casarse con su amante. Tras su

segundo matrimonio, y como prueba de amor, le confiesa a la nueva esposa que ha llegado al crimen por ella. Pero ésta, no pudiendo soportar el horror de la complicidad, se quita la vida. Posteriormente el marido contraerá matrimonio con la hermana de su segunda esposa que ignorará los hechos anteriores y llevará hasta su muerte una vida segura y apacible. El descubrimiento de estos hechos por parte de Juan, hijo de esta última pareja, constituye uno de los ejes principales de la intriga.

Pero Marías no parece haber agotado todas las posibilidades narrativas que le ofrecía el motivo del secreto porque en su novela siguiente, *Mañana en la batalla piensa en mí*, ha vuelto a plantear el mismo motivo, pero a la inversa: no es por confesar el delito por lo que ocurre una desgracia, sino por *no confesarlo a tiempo*: Una mujer muere repentinamente mientras tiene una cita galante con un amante ocasional. Éste decide no avisar al marido, que se encuentra de viaje en Londres, con objeto de ocultar la infidelidad, por lo que se entera dos días después. Pero en este intervalo el marido provoca la muerte de su secretaria y amante, cosa que no hubiera sucedido de haber conocido a tiempo el fallecimiento de su esposa.

La complicidad

El secreto revelado y el secreto ocultado se oponen a una tercera posibilidad: la del secreto compartido. Buen conocedor de la literatura inglesa, Marías aprovecha un texto de Shakespeare en *Macbeth* para barajar todas las posibilidades éticas del tema de la complicidad. El fragmento seleccionado es aquel en el que lady Macbeth recrimina a su marido, que acaba de apuñalar a Duncan, por manifestar flaqueza, avergonzándose ella

de sus propias manos sin sangre y de su corazón tan blanco de culpa. «He hecho el hecho» dice Macbeth tras cometer su asesinato. ¿Se es culpable sólo de los actos realizados o también de haberlos inducido? ¿Y el que sólo tuvo noticias de ellos?.

En el otro extremo de la complicidad inductora al mal (la de lady Macbeth) se halla la complicidad amistosa de amigos y parejas que comparten secretos: pequeñas noticias y chismes sobre conocidos. «Nada une más que los secretos compartidos», y la *almohada* que comparten los casados es uno de los símbolos, el de la *espalda* que, según el contexto en que aparezca, puede adquirir uno u otro de esos mismos sentidos: el amistoso («tener las espaldas protegidas»). En el momento de conocerse, Luisa está sentada detrás de Juan y, en el momento en que éste traduce inadecuadamente la conversación entre los dos políticos, se aproxima a su espalda y no delata el engaño sino que se hace cómplice del mismo. Otras veces, sin embargo, la espalda es símbolo amenazador, el recogido en las frases «dar la espalda» o bien «poner la mano en el hombro».

Casi todos los personajes femeninos, por analogía con lady Macbeth, se mueven entre estos dos extremos de la complicidad: la *inductora* y la *amistosa*, y siempre referidas a las relaciones amorosas. Así, su amiga y compañera Berta, la de las citas galantes a través de los «personality» en Nueva York; la cubana Mirian, de «altos tacones como navajas»; las treintañeras del café prontas al ligue, (risas estentóreas, gruesos muslos cruzados bajo las minifaldas, lenguaje desenvuelto); su misma tía Teresa, la segunda mujer de su padre. Todas ellas estarán en el primer grupo: en mayor o menor grado habrán contribuido a algún desenfreno, cuando no a un crimen.

En el otro extremo estaría Juana, su madre, ignorante del crimen cometido por su marido en su primera mujer; y especialmente está Luisa, su joven esposa: («Luisa es más dulce», «ella no habla así» dice en relación a las treintañeras).

Una experiencia matrimonial

Todo este entramado ideológico y los episodios que analógicamente le dan soporte narrativo, se entremezclan con una intriga protagonizada por el mismo narrador y contada desde su propia óptica. Los sucesos no van más allá de un año (el anterior a la fecha de redacción del libro) y durante ese espacio de tiempo los acontecimientos más importantes son su matrimonio con Luisa y el conocimiento del pasado homicida del padre.

En este aspecto la novela ejemplifica uno caso particular de éxito obtenido en la vida del narrador ya que, partiendo de una situación inicial de:

- desinterés por la vida matrimonial.
- desconocimiento del pasado familiar.
- angustia inconcreta por la seguridad de Luisa.

llega finalmente y a través de un proceso de *maduración*, a:

- encontrarse a gusto en su nuevo estado civil.
- conocer y asumir el homicidio de su padre.
- lograr el sosiego interior.

En su estructura profunda el relato reproduce así el modelo del *viaje iniciático* que subyace en muchos cuentos populares.

El padre, pero sobre todo la esposa, contribuirán positivamente a este proceso de maduración que deberá sufrir el personaje que, a pesar de sus treinta y cua-

tro años, es como un adolescente remiso a adquirir responsabilidades: no tiene ningún interés por llevar la autoridad ni la economía de la familia, que sigue en manos del padre, y preferiría seguir saliendo con Luisa sin comprometerse mediante el matrimonio («creo que tampoco quiero hablar de *nosotros*, ni decir *hemos ido o vamos a comprar*, o vamos a tener un hijo, o *tenemos* un gato.»)

Es Ranz, el padre, como oportuno coadyuvante, quien lo empuja a enfrentarse a su nueva situación: «¿Y ahora qué?» le dice el día de la boda y, aunque sólo se atreve a aconsejarle que no desvele secretos a su esposa cuando los tenga, de hecho orienta la reflexión del hijo hacia la convivencia en pareja.

Malestar impreciso, presentimiento inconcreto embargan desde entonces al recién casado que presiente una oscura relación entre aquella esposa suicida, de la que apenas tiene una vaga referencia, y Luisa. Un equívoco inicial, seguido de una conversación escuchada en la habitación contigua del hotel donde se hospedan en la Habana durante el viaje de novios, acentúa el vago presentimiento que se comunica al lector mediante otro símbolo: la sábana chamuscada.

Pero el episodio del hotel, que parece que va a abrir el relato hacia otras posibilidades de intriga no cumplidas después, tiene sus propios personajes: la pareja de amantes Mirian-Guillermo, más la esposa ausente de éste, cuya muerte ambos desean. Meses después el azar lo acercará de nuevo a este Guillermo, apenas entrevisto, (aunque también pudiera tratarse de otro personaje diferente, de cualquier forma la función en el texto es idéntica), que protagonizará entonces una cita galante en Nueva York con Berta, su compañera de trabajo en las Naciones Unidas.

Puede establecerse una analogía entre Guillermo y Ranz, el padre. El

amor desenfrenado de éste, sin limitación de razón ni de leyes, ha producido víctimas y sólo la mediana discreción, finalmente alcanzada, le ha permitido una cierta felicidad aunque empañada por la culpa. La voracidad sexual de Guillermo, sea o no verdad su propósito de acelerar la muerte de su esposa para casarse con Mirian, hará de sus amantes cómplices y también, al mismo tiempo, víctimas de situaciones degradantes.

Juan se distanciará de uno y de otro, y deseará que en su matrimonio no haya víctimas ni verdugos, cualquiera que fuera el papel que a él le tocara representar. Seguirá el consejo de Ranz y controlará los secretos que puede compartir con Luisa (el homicidio del padre) y los que no (la aventura de Berta) y evitará preguntarle acerca de una muy leve sospecha de infidelidad entre ella y Custardoy, amigo suyo y de su padre.

Este Custardoy, del que se cuentan aventuras «espantables» con sus amantes, como personaje está en la línea de Ranz y de Guillermo, y su característica principal es el sexo destructor. La descripción física que de él hace el narrador acentúa hasta lo caricaturesco los rasgos del fauno y del psicópata. Él lleva hasta sus extremos la función moral de estos personajes: en una sociedad permisiva como la nuestra, la ausencia de control y de límites morales por parte de hombres y mujeres produce víctimas. La libertad sexual no parece hacer personas más libres, sino más sometidas y degradadas. Juan se distanciará también de este personaje evitando las aventuras fáciles. «¿Te apetecen esas dos?», le pregunta Custardoy en la barra de un bar señalando a unas treintañeras sentadas cerca. «Acuérdate de que estoy casado, para ti las dos».

El comportamiento de los personajes masculinos en su respectiva relación con los femeninos puede quedar resumido en

el siguiente cuadro:

	víctimas	cómplices	amigas
Ranz	Primera esposa, Teresa	Teresa	Juana
Guillermo	Mirian, Berta	Mirian, Berta	
Custardoy	aventuras	aventuras	
Juan			Luisa

Por otra parte Custardoy, cuyas aventuras amorosas parecen divertir mucho a Ranz, es también quien pone a Juan sobre la pista del secreto del padre que se le había ocultado. Su función adyuvante aquí es semejante a la del hechicero de la tribu primitiva, especie de padrino en la ceremonia de iniciación que deberá protagonizar Juan Español.

Un proceso de maduración

La falta de interés por la responsabilidad matrimonial corre pareja en Juan con su desinterés por indagar el turbio pasado familiar pese a las pistas que se le han ido presentando. «No he querido saber pero he sabido...» es la frase que inicia la novela. Juan se refugia en la ignorancia juvenil y despreocupada, llama a su padre por su nombre de pila, y la relación entre ambos es más de amigos que de padre-hijo. A Ranz lo describe al principio con los rasgos de una juventud prolongada, rasgos que cambiarán al final cuando, vaciado ya de su secreto, haya transmitido al hijo, junto con él, las responsabilidades familiares.

Como actante, aquí, se nos presenta como oponente respecto al objetivo de la maduración del hijo porque, como atisbamos en el nivel simbólico, de lo que se trata es de dar paso a la nueva generación, la sustitución del padre por el hijo, tarea ésta que nadie está interesado hoy en acelerar.

La confesión se pospone en varias ocasiones, uno y otro la rehúyen, y cuan-

do se produce será a través de Luisa, la joven nuera que, como adyuvante, tanto en la develación del secreto del asesinato como en la adaptación al matrimonio por parte de Juan, facilita también, a nivel simbólico, la transmisión de las tradiciones, el aprendizaje del legado cultural de la sociedad. Aprendizaje que no puede producirse sin contacto ni disponibilidad por parte de ambas generaciones.

No sólo Luisa; también las otras mujeres de la familia que la han precedido (madre y abuela ya desaparecidas), todas ellas cumplen un papel decisivo en la transmisión generacional. Este hecho se reitera en otra metáfora recurrente: el canturreo femenino que los hijos varones se acostumbran a escuchar desde niños en la casa mientras se realizan las tareas domésticas. Canciones populares y también acertijos, trabalenguas, cuentos de las abuelas cuando tejen o se balancean. Cuentos terroríficos a veces, como terrible es la misma vida, que los niños tienen que aprender para hacerse adultos.⁽¹⁾

Terrible era el cuento que oía contar a su abuela, que había vivido en Cuba, y cuyo acompañamiento musical oyó entonar a Mirian en la habitación vecina del hotel de La Habana («Mamita, mamita/yen, yen, yen/serpiente me come/yen, yen, yen»). La serpiente, símbolo fálico, devora a la joven recién casada en su noche de bodas y la madre no es capaz de salvarla porque no advierte el peligro. Si los padres eluden sus responsabilidades educativas, la transmisión de los valores morales no se produce, ni la

madurez es adecuada. La de Custardoy, por ejemplo, fue demasiado precipitada («Desde chico tenía más dinero que los chicos de su edad», «disponía de una autonomía infrecuente»).

Pero en el caso de Juan, aunque tardíamente, el cambio se ha producido: Luisa lo ha hecho posible. Al final los símbolos confluyen y el narrador se describe a sí mismo contemplándola mientras ella canturrea arreglándose el pelo en el cuarto de baño. Ahora él emplea el plural cuando habla de sus proyectos «vamos a comprar un piano, o vamos a tener un hijo...» y se encara a un futuro que también puede aportar desvíos y traiciones, pero en cualquier caso «yo la respaldo», dice.

Tras estas líneas creo que puede quedar justificada la adscripción a la Posmodernidad que hice al principio. Marías escribe desde lo particular y lo cotidiano, renunciando a las explicaciones totales del mundo y a las de la finalidad de la vida. Novela conservadora quizás, pero no escrita desde la reacción, sino desde esa izquierda que está de vuelta y desenmascara algunas de las farsas sesentayochistas. Sus planteamientos acerca de la responsabilidad de los actos humanos están en la línea de las tesis defendidas por filósofos contemporáneos como Fernando Savater o Gil Calvo y, en su momento, por el mejor Sartre. Tal vez es la hora de retomar los temas morales y de pedir al escritor el compromiso de ocuparse de los demás. A veces la historia pinta círculos.



NOTAS

- (1) Anagrama, Barcelona, 1991
- (2) Hoy la Física macroscópica incorpora lo determinista. Algunos títulos de libros científicos como el de Ian Stewart, *¿Juega Dios a los dados?*, o el de Ian Hacking, *La domesticación del azar*, parecen bastante significativos al respecto.
- (3) PAUL AUSTER, *La música del azar*, Anagrama.
- (4) El poema «Los cantos de los niños» de A. Machado, en *Soledades* expresa también el devenir intrahistórico, la transmisión cultural a través de los cantos infantiles.

Reflexiones sobre la novela

(a la sombra amada de Lukács)

Venancio Iglesias Martín

*Ojalá se extinguiera la discordia
entre los dioses y los hombres .
Hom. Ilíada. XVII.*

I
Pero Heráclito corrigió a Homero: **Pólemos, la guerra es el origen de todo.** También, pues, de la armonía, y aun diríamos que la discordia no es otra cosa que el turbio, el profundo, el inquieto mar cuya superficie se llama Armonía. Así es la novela. Un espejo inmenso cuyo azogue, fragmentos y borrosidades, nos descubren la esencia de LA VIDA, justamente cuando la pregunta «¿puede la vida volverse esencial?» revela el problema.

Lepanto.- Un hombre marcha lejos de su patria sin alejarse de ella, sin nostalgia, pues nada es ajeno a su espíritu y el mundo tiene contornos familiares abarcables. Esta ensenada, esa ribera donde la antigua Crisa duerme tranquila como duerme un rebaño al sol, y más allá, en las alturas, al lado de la sagrada roca de las artes, la sede del oráculo, Delfos. Este es el teatro de la Batalla. Resuenan aún las palabras de la pitonisa al rey Cresos:

«Si entras en conflicto, un gran reino se perderá». Y más arriba por encima de las blancas cumbres del Parnaso, las estrellas marcan exactamente la posición del destino. ¡Solidez y seguridad! Ser y destino confundidos. Después de la Batalla, Ser y Destino se separarán irremediamente y, poco a poco, el destino ¡ay! se convertirá en desatino. El reino del Ser que se confundía con el Deber-Ser se ha perdido y el oráculo en su ambigüedad tenía de nuevo razón. En Lepanto el poeta perdió el reino del Deber-Ser; pero en su memoria queda como elemento clave del antagonismo novelesco.

El retorno.- El regreso a la patria de la que nunca se había salido, se dilata durante años y, cuando se llega, se toma conciencia de que todo se ha perdido. Pronto aquel «*su descanso es el batallar*» será sustituido por el agotamiento: un estado de ánimo nada heroico, que no conoció el caballero, ni en la batalla, ni

en la prisión argelina. Y, con el cansancio, la duda conmueve los cimientos de todas las concepciones. Es el momento en que, derrotado o victorioso, el espíritu acusa el cansancio. Es el momento de la crisis que todo lo pone en duda. Y el cansancio, el agotamiento y la decepción son tanto mayores cuanto mayor es la vitalidad puesta en duda por la crisis.

La novela.- Esta situación requería una nueva forma de reflejo. Era, por decirlo con G. Lukács, el momento histórico-filosófico en que el alma necesitaba, para expresarse, una nueva forma: la novela. Y la novela aparece como una afirmación desmesurada sobre la vida, que en su desmesura, precisamente, muestra lo que tiene de esencialmente dubitante; una afirmación hecha sobre dos premisas de las que no puede extraerse conclusión segura; una afirmación, en fin, que poco a poco, va mostrando su debilidad como forma de vida en un mundo que se vuelve extraño y encantado... ¿Qué sentido tienen las heridas en ese mundo? ¿Qué sentido tienen las heridas dentro de la novela cuando Dulcinea se ha transformado en Aldonza, sino el de expresión de la locura? ¿Dónde encontrar un nuevo sentido a la vida? ¿Qué es victoria y qué derrota? Más allá de la victoria oficial, en toda batalla se cumple para el alma, paradójicamente, una derrota, o el germen de muchas derrotas. En este nivel de profundidad podemos entender el pesimismo y la melancolía cervantinos y también su crueldad.

II

El retorno.- «En épocas de decadencia, el hombre se espiritualiza más». En épocas de decadencia los sentidos alcanzan su máxima potencia y tensan hasta el extremo el poderoso arco del espíritu. Las flechas alcanzan entonces alturas insos-

pechadas. En épocas de decadencia, el dolor y su correlato la crueldad aumentan y se espiritualizan también.

El héroe.- Entonces, las manos se colocan obsesivamente sobre las heridas y las úlceras, para tomar conciencia de un dolor sin esperanza de curación posible. El alma padece la incurable llaga de Filoctetes. Y los que Nietzsche llama calumniadores del espíritu y la miserable realidad enmascarada de grandeza derriban y apalean a los héroes que yacen «pálidos y trasudados», que, sin poder levantar la celada, hablan tras ella como si su voz anunciara la tumba abierta de todo deber-ser. La crueldad se abroquela tras la buena intención; la mala conciencia y la mala fe de los caballeros de la Blanca Luna se extienden por el mundo como la mala simiente, amparadas por la fuerza de todas las Instituciones que Unamuno denomina curas, barberos y bachilleres. Es la hora de la derrota, del «no hay nada que hacer». Este es el momento de la novela. Sólo una forma semejante podía conformar un mundo semejante. Para ella, para la novela, queda el reflejo de una nueva «vida» que no admite otras formas de vida, que discute y combate la VIDA, relegando esta su forma modélica a un lugar urano-platónico. Todos los defensores de la VIDA, todos los defensores del AMOR, reciben entonces el nombre de «caballeros de la triste figura» y la «figura», el atuendo, el rostro y el astroso rocín que montan constituyen la parte visible del destino. Un destino en el que ser y deber-ser quedan definitivamente separados y en el que el hombre ha perdido definitivamente también su patria. La flecha de la vida alcanzó en Don Quijote una cima insuperable. La flecha de la novela también. Se creó un modelo. Apareció una forma. Nació el gran tema. Queda el desarrollo de la sinfonía.

III

La nobleza: ser y pregunta.- «Me es grata la obediencia siempre que haya alguien dispuesto a mandar y que **tenga** derecho a ello». Este es, para Nietzsche, el pensamiento de la generalidad. Este es el pensamiento del hombre cuyas aspiraciones se reducen a «ser señor de su casa» y carece de entendimiento y valor para saberse gobernar y para defenderse y ofender en cualquier acontecimiento adverso.

Dispuesto a someterse instintivamente al señor, al hombre que, durante generaciones, ha sido *hi- de algo*, el hombre de la cotidianidad tiene un especial olfato para distinguir a los que son como él, de los que son hijosdalgo y, por consiguiente, tienen derecho de señorío. Pues el noble tiene una fisiognómica especial y todo delata su alcurnia: la mirada, el paso, las manos, la compostura. Y todo ello delata también al que es noble por azares de dinero al cual se someten con disgusto y del cual se sienten estafados los hombres que necesitan señor. Pues en efecto la nobleza no se improvisa.

Pero cuando esta cuestión surge, es porque la nobleza se ha vuelto problema; entonces aparece el disfraz y es precisa la distinción. Este es justamente el tiempo de la novela. Cuando la nobleza se ha vuelto un valor dudoso y surge la pregunta sobre su sentido, entonces estamos en un atardecer melancólico. Este es el perfume, el aliento de la novela, y es también el definiendum que aflora en todas las páginas como en todos los versos de Petrarca. ¿Quién se hubiera preguntado por formas de llegar a ser noble? Se era o no se era; y cuando se era, en cada acto, se revalidaba la nobleza. La novela es, pues, un género crepuscular donde, melancólicamente, se lanza una pregunta y, melancólicamente también, se da una respuesta. Pero es, así mismo,

afirmación alucinada de unos valores en proceso de descomposición y negación, que se hace en una sonrisa compasiva, y los arroja por el despeñadero del ridículo: «¡Cuán alta y cuán sublime es la nobleza y cuán triste y doloroso resulta su crepúsculo!». En la novela se repite la estructura del drama de Eurípides. Ajax ha cometido un acto que niega su «areté» (la diosa que le ha quitado la razón y en lugar de hombres ha matado los carneros de un rebaño) y se suicida. En el héroe novelesco, en cambio, el engaño dura más, y cuando la claridad se hace en su mente, se deja morir de pura melancolía.

El héroe de la novela, carácter del género.-

Aparte la forma externa del reflejo, más que en ningún otro, la novela se diferencia en este punto de la epopeya y la tragedia. En la epopeya la vida presenta una estructura compacta, sin fallas. El dolor es algo puramente exterior pues el destino no es nada incierto y en el horizonte no existe la amenaza de perderse. El héroe sabe lo que tiene que hacer y lo hace. Triunfe o fracase no hay un solo instante de incertidumbre y si aparece el mal, los responsables son los dioses. Divinidades muy cercanas regalan caprichosamente sus dones. Ninguna fractura, ninguna escisión en el alma. Si aparece la encrucijada, no aparece la duda y el héroe sigue el camino que elige su caballo, camino predeterminado, fijo en las estrellas. «¡Dichosos los siglos que no tienen filosofía, y cuyo destino se halla escrito en las estrellas»... -dice Lukács. Esa es la epopeya, la hora del mediodía, de la plenitud de la luz sin sombras: «Secaba entonces el terreno aliento, / el sol subido en la mitad del cielo».

Con la tragedia, aparece la primera fisura en el alma. Los dioses se han alejado («¡Oh, Zeus! si ese es el nombre bajo

el que quieres ser llamado...») y el héroe puede caer por su propia culpa. Ha de decidir, pero el destino no está claro y han surgido sombras en el horizonte, sea cualquiera que sea la atalaya desde la que se mire. La soledad en la que ha de decidir pone el sesgo trágico y el desconocimiento de algunos mecanismos de la vida hacen que el triunfo o la caída, la gloria o el fracaso dependan exclusivamente de su voluntad. Es la tragedia la forma de la encrucijada y no en vano, formalmente la encrucijada es lo nuclear en Edipo Rey; la tragedia paradigmática por excelencia. La duda sobre los dioses y el destino humano en la obra de Eurípides, configura el drama pero, señala la época de la novela. Ciertamente se puede objetar el salto histórico que esta concepción supone; pero aquí las consideraciones no apuntan a la aparición histórica de una forma sino a su esencia misma independientemente del momento en que, en el reloj de la historia, suene su hora. La boda de Electra con el campesino con que la casan es la pregunta sobre la nobleza y todos los valores que representa; pregunta que dará origen a la novela cuando llegue su momento. La malicia de la Celestina, reside precisamente en la forma de preguntar y en el claro y hondo pesimismo con que da la respuesta. Bueno es recordar aquí la admiración que Cervantes tenía por ese drama.

Un cambio en los puntos de referencia con los que el alma se ubica, exige una nueva forma. No es necesario extenderse sobre la época en que surge la Celestina ni la descomposición de los valores que supone un drama semejante; pero sí decir que la Novela nace en ese estado de alma, en el que los valores de la nobleza se discuten y progresa una nueva escala. *My heart is my castle*, dicen que dicen los ingleses. Mi locura es mi castillo, puede decir el héroe de la novela y, en verdad, la locura no es solamente su castillo sino su patria definitiva; una patria donde no

le alcanzan los cascotes de los templos que se derrumban, en la que, sin embargo, será derribado cuantas veces surja una aventura, pero cuyo suelo, como a Anteo le dará una nueva fuerza, una nueva luz que lo dejará encandilado. ¡Perdido para la vida cuyas legalidades no comprende!

Disgregado el antiguo concepto de nobleza, (noble se es también –la burguesía dice sobre todo– por ganancia) la novela representa el reajuste que la estructura espiritual requiere, produciéndose una especie de juicio final sobre la vida, en la que defensa y acusación presentan argumentos que se equilibran, y en cuya sentencia resolutoria será dada la evolución histórico-filosófica posterior. Moviéndose en las cimas, la novela nos dará la versión sublime de la vida en el momento en que esta se perniquebra y se torna grotesca.

La gran novela es la forma de un tiempo desdivinizado. ¿Desenvainaba el noble su espada en defensa de la razón? En la novela, ese acto se vuelve peligroso, porque la razón ha devenido sinrazón y locura. ¿Tenía el noble la balanza que pesa cuidadosamente los valores de la vida? En la novela todas las pesas han sido trucadas y el acto carece de peso y es vano por más que parezca sublime. ¿Defendía el noble la «regla», suprema alcurnia, frente a lo que Unamuno llama la «real gana»? La ruptura de la regla sobre sus espaldas es la señal de que, para él, únicamente queda o la patria de la interioridad o el manicomio. ¿Entendía el noble el servicio como fuente de nobleza? La realidad degradó la palabra y el noble que se lanza a la aventura empujado por su voluntad de servicio, encontrará la burla y el escarmiento una y otra vez hasta que, como Ajax, mire por último a Dulcinea, abra los ojos para contemplar su desdicha, y los cierre para morir.

IV

El desfondamiento.- Herejía ella misma, la novela sólo podía nacer en época de herejía y de la mano de un hereje.

Repásense todos los valores que descansan sobre la noción «Dios» y se comprobará cómo esa palabra ha vaciado su sentido y queda únicamente como referencia de un mundo desaparecido del que resta, aún, algún tipo de aroma poético.

¡La muerte de Dios! Cuando los dioses mueren sus adoradores ofrecen, ciertamente, un penoso espectáculo. Vestigios de una luz de atardecer iluminan al creyente que aparece ganando la eternidad frente a fantasmas y vestiglos de otros mundos. Cuando los dioses mueren, los creyentes continúan largo tiempo realizando todos los ritos y recordando todos los misterios, ritos y misterios en los que ya anida el vacío; se mueven los labios mecánicamente, se hacen visajes y gestos sin significado, se toman posturas de adoración y afirmación pues así la vida sigue siendo soportable. Entonces los creyentes que aún no tienen conciencia de esa muerte, reciben un nuevo nombre: Caballeros de la Triste Figura. Este nombre, intencionado (todo crepúsculo es triste), confirma paradójicamente la decisión heroica del espíritu de afirmar una vida en cuyos últimos resplandores brilla aún la grandeza y la hermosura de sus concepciones más santas. Pero esta afirmación, en continuo contraste con la nueva realidad desdivinizada, crea una nueva fuente de melancolía y nostalgia. Por donde, en la novela, se cumple la paradoja de un héroe inmune a la nostalgia y herido, por otra parte, de nostalgia: un romántico «*avant la lettre*» que se lanza por los caminos a defender, a punta de lanza la verdad, la

justicia, la belleza, el amor y todos aquellos valores que descansaban en la noción de Dios. ¡Mal año para la Verdad, cuando hay que defenderla a bote de lanza! Por ese mismo camino, la novela conoce también, como forma, «*lo grotesco*». Una potente luz ciega los ojos del héroe y una doble luminosidad de crepúsculo ilumina su rostro. En el alma la misma luz de tantos iluminados de su época, místicos o conquistadores, y en el rostro un claroscuro en el que, los actos aparecen tan pronto como heroicidad sublime, tan pronto como grotescas acciones cuya desadecuación se vuelve estribillo de cada página de la novela. Para colmo, la realidad sin Dios tiene una chatez que hace inhóspita la existencia. La gran patria soñada se reduce a una ínsula posible con un nombre en verdad simbólico: Barataria. Así es el mundo de la novela. Así es la manera con que la novela contempla el futuro. Esta es la obra del hereje. Un gesto ambiguo, una mirada triste, la arruga de una sonrisa en los labios y una palabra que denuncia las «*bellas antiguas verdades*» como mentiras hermosas cuya vanidad suena dramáticamente en la piedra de toque de la «*realidad*». ¡La realidad! Al final, la realidad. ¡Pero la realidad niega el sueño restaurador de la vida!

En el mito, un arcángel llamado Miguel desenvainó la espada para defender la causa de Dios. En el siglo XVI, Miguel de Cervantes desenvaina la espada para defender la causa de Dios, en la mayor contienda que vieron los siglos, y después desenvaina la pluma renegando de y combatiendo (¡con cuánta tristeza) las ideas que defendió con la espada.

V

La locura como tema y vía de escape. - La locura de Ajax prefigura el obje-

to de la novela. La locura, desde donde la divinidad emitía discursos enigmáticos, se convierte en el tema musical de la novela. Un triste loco no puede ser héroe de novela, pero un loco triste... La locura es la prueba de la trascendencia y también del desamparo trascendental. ¡Es como para volverse loco! Muchas veces tuvo que resonar la melodía que esta frase encierra cuando la hora de la aparición de la novela se acercaba. Las condiciones socio-históricas de la época han sido minuciosamente puestas de relieve por multitud de estudiosos y esas condiciones hacen comprensible la desgracia que encierra una exclamación semejante. Con la voz de Heidegger, diríamos sin embargo que esas condiciones carecen de importancia frente al desfondamiento que supone el alejamiento de Dios. Esta es, sin duda, la razón histórico-filosófica de la desgracia. Todo lo demás es consecuencia de esa pérdida. Desde entonces, esa exclamación de desesperanza se oírán tantas cuantas veces el autor acierte en el blanco de la configuración novelesca. ¿Qué extraña enfermedad ha alcanzado la realidad para que el alma que, en contacto con ella, se profundizaba y hermanaba, viva con angustia el deseo de huir de ella? Pues bien, la configuración de esa realidad enferma es el destino de la novela. El principio configurador de la misma es la ironía. Y la ironía es dolor cuando, a la necesidad misma de la vida como exigencia, haya que oponer la radical afirmación poética de una vida más alta. El héroe, el loco triste va mirando las estrellas donde encuentra escrito su destino y tropieza con la realidad y recibe toda clase de heridas y magulladuras. La ironía, como luminosamente dice Luckás «*al dar la forma victoriosa a la realidad, revela su nulidad ante lo vencido, revela que la victoria no puede ser nunca definitiva y será siempre resquebrajada por ulteriores rebeliones de la idea, y también que el mundo debe su predominio no tanto a*

su propia fuerza cuya grosera falta de dirección no bastaría para ello, cuanto a la problemática interna del alma cargada de ideales y por ellos impedida». Pero la tristeza no es categoría que nos sirva para comprender al héroe, porque no es un sentimiento del cual pueda afectarse su alma extática y fija en el deber-ser. No. La tristeza no sirve como explicación. Es, por volver a un concepto ya expuesto, la melancolía la que nos ayudará. El mundo de entonces se volvió repentinamente melancólico. ¿El mundo? Interesa además, señalar en este contexto, que Don Quijote ya no es un joven. Bellísimos destinos juveniles se destruyeron ante las sagradas murallas de Troya y la melancolía del tan citado verso de Homero brota de esa visión de la que se abstrae la idea de la brevedad de la vida. En la novela no hay un conjunto de inducciones que nos lleve a la reflexión barroca hondamente melancólica del «*tempus fugit*».

Sencillamente, el héroe, Don Quijote no es un jovencito. Más bien ha pasado la mitad de la vida. Tanto las bellas ideas como los héroes llenos de divina juventud son cosa del pasado. La ironía novelesca, como vemos, genera una situación hondamente melancólica. Ser llamado a la heroicidad cuando las fuerzas pierden su pujanza, y ya no es posible ejercer ningún tipo de dominio sobre el mundo externo, produce una nueva melancolía, que no es lírica como la de Petrarca o los poetas renacentistas, sino novelesca. La melancolía de la frustración de aquella lírica, brotaba como un humo delicado del ritmo versal. La de la novela, nada tiene que ver con su forma externa y emana de la inadecuación temporal y de la inocencia de un héroe que carece de un destello de conciencia, por mínimo que sea, de esa inadecuación. Ningún héroe estará más protegido espiritualmente y ningún héroe encontraremos

más desamparado ante una realidad que tiene, por su parte también, la inocencia más plena; la inocencia de su ser externo, puramente externo o mejor dicho la inocencia de aquella realidad en la que lo externo y lo interno coinciden. Allí no puede haber filosofía; allí no puede haber problema.

VI

El mecanismo.- La ironía de la novela genera la atmósfera melancólica de los desenlaces. ¿Cómo acabará la siguiente aventura? Una vez puestos en marcha, el autor deja que las legalidades internas de los acontecimientos sigan su curso. De esa libertad constructiva nace lo que llamamos objetividad y aún crueldad, que no son, sin embargo, otra cosa que una ilusión. ¿Cómo acabará la aventura? La dinámica de las fuerzas encontradas lo decidirá, pero su resultado no importa. Acabe como acabe, la emoción de las lágrimas aparecerá mezclada con la emoción que se transforma en un sonrisa llena de ternura, porque hemos vivido la experiencia de una realidad que muestra una especie de fanática inmunidad a todo lo santo, y hemos vivido el camino del héroe que, al final de cada aventura se encastilla allí donde la realidad no alcanza con sus piedras, sus torniscones, sus garrotes o, resumiendo, con la evidencia de su brutal *ser-ahí*.

Una locura más.- La locura es la protección psicológica contra la nostalgia (porque elimina la distancia) pero paradójicamente es también su desencadenante, pues nadie hay tan lejano e inasequible como el loco. Nostalgia es distancia y deseo de volver a pisar la patria modélica que se pintó en nuestra infancia como el hogar del padre. Volverse loco por una razón es una

acción que cualquiera puede realizar. Pero hacerlo sin qué ni para qué, convirtiéndose en espectáculo para la naturaleza muda que le rodea es ingresar en un segundo grado de locura, la locura del amor. Y el amor inútil, el que se ofrenda en el altar de una idea, es profundamente melancólico.

«Sagrados dioses, que yo alcance la prueba definitiva de vuestra benevolencia. Torturado por horribles dudas, permanezco aherrojado al desierto, esperando encontrar, en la soledad, la compañía de mi yo más alto. Que mi pérdida garantice la verdad, la justicia y la belleza sumas. Amén». Así -dice Nietzsche- rezaron todos los ascetas esperando alcanzar ese estado en que el mundo queda traspasado por un nuevo sentido, desapareciendo fundidos sin resto los conceptos de exterioridad e interioridad. ¡Había alucinados por todas partes en este siglo! Era el momento del alejamiento de Dios. No desaparecía la trascendencia, se alejaba. La ciencia respetaba su propio deber-ser. Como posesos del milenario, muchos de los que vivieron esa experiencia de alejamiento y vaciado de la divinidad, se lanzaron a la afirmación intemperante de un mundo que se perdía; almas enquistadas en la exigencia de un mundo divino frente al mundo desvalorizado en que se hallaban inmersas. Son los alucinados. Querían hacer de su cuerpo argumento visible de la trascendencia metafísica. Como estos desdichados sicópatas, y por imitar al más santo de los caballeros andantes, también el héroe de la gran novela encuentra su «Peña Pobre» donde hacer penitencia para comprobar la verdad de un amor que jamás se había visto ensombrecido por una duda. ¿Dónde encontrar ascetas o caballeros andantes para comparar sus locuras con las del héroe de la novela? Pero Don Quijote supera a todos ellos en la disposición de su espíritu del que

ha desaparecido el futuro o, dicho más simplemente, por su disposición de «dicho y hecho», disposición instantánea, en el sentido de que todo ocurre por efecto milagroso de la palabra. El loco es consciente de entrar en una locura de segundo grado con el alma dispuesta a todos los martirios por la verdad. Entonces y de nuevo y más profundamente, el caballero renuncia a la libertad, y la necesidad y la sandez son señales de una verdad absoluta impresa definitivamente en el alma.

Dos discursos.- Lo mismo que el héroe épico, entrenado para la acción y para el discurso, el héroe novelesco, además de una capacidad de acción idéntica pero inadecuada, posee una capacidad de discurso que revela también de manera inequívoca su locura. Es claro que, en todo lo que se refiere al mundo de la caballería andante, el discurso de D. Quijote revela una desadecuación simbólica que lo hace incomprensible para la cotidianidad y que traza en torno a su figura un círculo que la aísla. El análisis lingüístico que Don Quijote hace de la realidad es ajeno a la normativa vigente. Pero el otro discurso de la novela, el de la realidad, posee tal cantidad de referencias a la convencionalidad que lo hacen vacío también. Dos códigos que carecen de referencia común y que permanecen ininteligibles el uno para el otro. Es preciso señalar, sin embargo, que ninguno de los dos, usados alternativamente sería capaz de encorsetar la realidad que, trastocada la escala de valores que la sustentaba, ha devenido excesivamente móvil e inaprensible como totalidad. Sólo la creación novelesca en que estos dos discursos aparecen consigue la síntesis y produce la ilusión de colocarnos ante la totalidad desplegada de la vida. Y ello por efecto de la ironía que

brotó del contraste de ambos discursos. Y por ello de nuevo nos enfrentamos aquí con la melancolía. Podríamos pensar que se trata de un sentimiento que está anclado en el alma del héroe, pero no se trata de un sentimiento psicológicamente determinable, sino de la atmósfera que brota del contraste de dos discursos. Algo parecido al «aura» de W. Benjamin. Una especie de neblina dulce en la que flota toda la acción novelesca y borra contornos, suaviza perfiles, lima aristas en un lenguaje pulcro que se extiende en largos períodos y deja un regusto amargo en el ánimo del lector.

VII

Novela y paideia: una cala en la realidad.-

Durante muchos años el Quijote fue libro de lectura obligatoria en las escuelas. Y no se trataba, no, de una edición «escolar» arreglada, edulcorada, mutilada, la que los escolares tenían que leer. Era La Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Durante mucho tiempo la aventura quijotesca tuvo una influencia extraordinaria en la formación de la sensibilidad infantil de nuestro país.

«Homero fue el primer educador de la Hélade». El recitado de los «aedas» suscitaba la admiración hacia los héroes de la Iliada y la admiración desencadenaba la imitación. Todavía hoy, muchos niños griegos llevan los nombres de los héroes de la epopeya. Verdaderamente Homero fue el educador de Grecia y sólo con esa educación en el «pasado soñado de la epopeya» se comprende la grandeza griega de la época clásica. Un espíritu tan fino como el de A. Machado percibió ese maravilloso fenómeno de configuración educadora en la inocencia épica y lo expresa en un delicado poema lleno, él mismo, de inocencia y por ello de

melancolía en el mismo sentido que hemos dado a esa palabra :

*¡Ah, cuando yo era niño
soñaba con los héroes de la Ilíada!
Áyax era más fuerte que Diómedes.
Héctor más fuerte que Áyax,
y Aquiles el más fuerte; porque era
el más fuerte...¡Inocencias de la infancia!
¡Ah, cuando yo era niño
soñaba con los héroes de la Ilíada!*

La cuestión que surge es la siguiente: puesto que alguien consideró que la gran novela podía ser un excelente instrumento pedagógico, y puesto que la educación sólo es posible cuando se proponen modelos imitables... ¿Es imitable Don Quijote?

La epopeya proponía modelos admirables e imitables. La tragedia en cambio propone modelos admirables, pero ¿quién desearía vivir o imitar el horror de la casa de los Átridas? ¿Quién desearía para sí la vida de Orestes o de Hipólito? El héroe de la novela no es admirable y menos imitable. ¿Quién querría para sí el destino de *Villamil* en «*Miau*» de Galdós o el de *Mme. Bovary* o de *Raskolnikof*?

¿Verdaderamente era una locura española más, proponer a Don Quijote como modelo escolar?

El poder ha visto siempre con claridad, que, para perpetuarse, tiene dos caminos: la propaganda y la escuela. No. Afirmar que el ejército es la otra forma de pervivencia, ya se guardará bien de hacerlo el poder, pero así lo siente también. Podrán hacerse todas las precisiones que se quiera, pero esta época miserable, muestra que el poder no se compromete totalmente con su propia ideología y quiere estar por encima de todas. La educación actual, con su repugnante y demagógico «*cultura para todos*» no ha potenciado de ninguna manera la inteligencia y la sensibilidad de un pueblo liberado. El pueblo, la

masa a la que el poder desprecia y adula, no es, para esta débil ideología, más que el complemento de una sociedad de clases, -como señala Adorno. Cultura para todos significaría, trabajo, disciplina y ocio suficientes para entregarse a aquellas actividades que verdaderamente construyen una persona. En suma, algo imposible por la estructura misma del poder que ha devenido apéndice miserable del capitalismo más descarnado.

La contemplación de cualquier modelo estimula la imitación. ¿Qué modelos propone el poder? Después de adular sin éxito a los intelectuales independientes (¿hay otros?), suele quedarse con unos cuantos cantantes, portavoces de sus ideas, unos cuantos artistas que viven del incienso y unos hombres de la política, de ejemplaridad ética más que dudosa. ¡El «intelectual-abalorio» del poder! ¡Verdaderamente habría que reivindicar El Quijote en la Escuela!

Conviene discutir a esta altura, la propuesta que hemos dado de que la educación se hace con modelos, o al menos, precisar lo que queremos decir con ello porque este principio parece contradecir violentamente cualquier teoría estética seria.

Don Quijote no es un modelo. Y si es cierto que, en algunas épocas de la historia de España, Don Quijote y el quijotismo pretendían ser propuestas modélicas de comportamiento contra la opresión y el dolor, hoy el dolor tiene otra expresión muy lejana a la forma de expresión quijotesca. Tal vez la actitud quijotesca es admirable aún hoy día, porque su entrega al servicio de una sociedad alienada, enloquecida, se hace sin tener en cuenta intereses personales. Y es que, hoy, ningún pensamiento se considera verdadero, ninguna actitud correcta si no contradice los intereses personales de quien la sustenta. Por ello, el héroe conserva una delicada aureola

que nos hace amarlo como personaje deseable para nuestro tiempo. Pero no es el personaje el que debe proponerse como modelo. Es el arte clásico, la gran novela la que continúa siendo modelo, en una actividad en que todos podemos y debemos comprometernos: la de desmascarar lo que el mundo cotidiano tiene de apariencia e ilusión falseadas. Desmascarar la acción salvadora... (no hay salvación posible en un mundo sin dioses) que esconde tras su apariencia una trampa en la que nos hundimos como en «*lo viscoso*» sartriano.

Sigue siendo válida, como respuesta a un mundo dominado por fuerzas sin domesticar, la respuesta que surge del libro como la atmósfera en que sus personajes se mueven empujados por el destino: la melancolía. La melancolía es el arma contra el optimismo cretino que produce la alienación y el consumo. Se trata de una melancolía que procede de la lucidez. Porque la lectura de la novela, nos coloca ante un espejo y no ante una fotografía y, en el rostro del espejo, alcanzamos a descubrir en qué medida la acumulación de la vida y el dolor ha dejado en nuestros rasgos su impronta, y cómo esa melancolía es una desgracia y una conquista irrenunciable. Llegar a ver en ella, en silencio, su belleza y la belleza de nuestro rostro por ella configurado es el acto pedagógico por el que estaría justificado devolver la novela a nuestros colegios como libro de lectura obligatoria. Y luego está su dificultad. La estúpida idea del niño feliz con la felicidad de las vacas y el dogma de que hay que facilitar

y hacer amable la adquisición de las ideas, a través de una metodología-receptario se vería contradicha por la lectura de esta novela. La distancia histórica que necesita ser salvada, el salto imaginativo, la identificación con el movimiento heroico, la distancia que proporciona el humor en la contemplación de la vida, la paz, la paz necesaria para seguir dulcemente el idioma pulcro y ajustado que permanece como modelo expresivo aún para un tiempo dominado por la prisa... ¡La paz, resultado de la contemplación artística, que se extrae de la paz que es apariencia en la obra!... Todo esto y muchas otras cosas vivas en la novela hicieron aconsejable su lectura y no la propuesta ética, llena de emoción que Unamuno descubre en la gran novela. Los paranoicos son una amenaza. Una realidad llena de locos sin embargo, al estilo de Don Quijote es preferible a una sociedad dirigida políticamente en la que la conciencia ha desaparecido dando paso a la isocefalia más repulsiva. La gran novela como propuesta pedagógica es válida incluso al final de este siglo torturado por la mala conciencia de las grandes catástrofes bélicas, porque como el arte desquiciado de nuestro tiempo, es capaz de ponernos, ante los ojos, la posibilidad del retroceso y la pérdida; porque fue perspectiva de un dolor que iría creciendo y acumulándose hasta su explosión en nuestro siglo. La quiebra estética del siglo pasado ha dado un giro copernicano al arte, pero la gran novela permanece porque fue expresión primera del primer giro copernicano de la historia.



La décima en la poesía de José A. Rey Del Corral

Sagrario Rey Del Corral

Entre los rasgos que definen a este poeta nacido en Zaragoza (1939) y fallecido en esta misma ciudad el 25 de mayo de 1995, destaca su capacidad para enfrentarse, desde postulados y actitudes muy modernos, a las formas de versificación más consagradas y tradicionales de nuestra literatura.

Aunque en sus dos primeros libros (*Poemas de la Incomunicación*, Zaragoza, 1964, y *Cantos Colectivos*, Bogotá, 1968) el autor se limitó al empleo del verso libre —tan en boga en aquellos momentos—, en su tercera entrega (*Tiempo Contratiempo*, Zaragoza, 1977) nos ofrece ya la primera muestra de su interés por las formas tradicionales.

En efecto, este título, tan sugeridor de una de las claves esenciales de su poética, esa que le liga a la corriente de autores que han hecho del tiempo —por decirlo con palabras del propio poeta— «su dolor más grande»; este título, repetimos, recoge en exclusiva sonetos, hasta un total de 119, algunos magníficos en nuestra opinión.

Abierto pues el camino del empleo del verso de factura tradicional, el autor (sin abandonar por ello el versolibrismo inicial) continuó decididamente por esa vía, aumentando, de entrega en entrega, el número de esquemas estróficos tradicionales, que, en sus manos, se teñían de

modernidad como tendremos ocasión de comprobar, para el caso de la décima, en estas líneas.

A *Tiempo Contratiempo* siguieron *Cancionero de Dos Mundos* (Zaragoza, 1978) y *Décimas de la Tercera Orilla* (Panamá, 1984). Los títulos de ambos son reveladores del empleo del verso tradicional y, si en el segundo sólo hallamos décimas, en el primero son variadas y numerosas las formas estróficas que el autor emplea.

En *Poemas. Selección. 1964-1987* (Zaragoza, 1987) y en *Inventario* (Madrid, 1990) alterna los poemas en verso libre y los poemas en verso tradicional, procedimiento éste que volvemos a encontrar en su libro póstumo *Parlapalabra* (Zaragoza, 1995).

Una sola vez volverá Rey del Corral a emplear en exclusiva el verso libre para un conjunto de poemas. Ello será en *Poemas del Sentido*, (Zaragoza, 1988), por lo que podemos concluir que en este poeta el empleo del verso tradicional acuñado en moldes estróficos consagrados no fue algo pasajero o circunstancial sino una opción clara, que contemplaba el cultivo de ambas formas de versificación en plano de absoluta igualdad.

De los motivos y circunstancias que impulsaron a esta modalidad ya desde una fecha tan temprana como 1978 (tem-

prana dentro de su producción y temprana igualmente en el panorama de la literatura española contemporánea) hemos hablado en otras páginas, y a ellas remitimos ⁽¹⁾, pero quisiéramos insistir, para el caso de la décima, especialmente en el decisivo influjo de su estancia en América. La huella de la misma es evidente en no pocos aspectos de la poética de Rey del Corral, pero quizás sea éste uno de los más significativos dentro de su producción.

En efecto, desde su aparición en el siglo XVII, la décima se ha utilizado permanentemente en la lírica española, pero conoció a partir del XVIII una suerte de depreciación entre los poetas cultos y pasó a servir frecuentemente para composiciones menores y humorísticas. Su estructura misma sufrió cambios, como la mezcla de asonancias y consonancias, generados sin duda por su empleo en la poesía y en la canción populares.

En América, en cambio, el uso popular no llevó consigo el menosprecio de los poetas cultos hacia esta estrofa que resistió mejor que en la Península donde, excepciones aparte, tendremos que esperar a los poetas de la Generación del 27 —neopopulistas en tantos aspectos por otra parte— para volver a verla funcionando al servicio de una poesía trascendente. El caso más ilustre, sin duda, es el de Jorge Guillén.

Posteriormente, la fuerte implantación de la poesía versolibrada ha contribuido a la casi desaparición de la décima en el panorama de las letras españolas contemporáneas hasta su aparición de la mano del poeta que nos ocupa, al menos hasta donde a nosotros nos llega.

Rey del Corral conocía, por supuesto, la estrofa clásica y culta pero fue durante su estancia en Colombia y en Panamá cuando tuvo ocasión de verla funcionando en el doble plano de la poesía culta y de la popular. En aquellos momentos su

quehacer político le había llevado a la práctica de una poesía oral a través de numerosos recitales; una experiencia dirigida a un público muy heterogéneo, a veces casi analfabeto. Nada tiene de extraño que en tales circunstancias recuerde la voz de otros poetas populistas y decida rescatar la estrofa del olvido:

Teoría de la décima

UNA

*Décima de la que salgo,
décima de la intención,
tus diez golpes son un són,
sonajero son de algo.
De la décima me valgo
si estalla como una traca,
de la décima se saca
más vibración al paisaje.
No digas que no te traje
con un golpe de maraca.*

DOS

*Décima con la que pongo
al aire más de un plumaje,
este es décima tu traje,
el traje que te propongo:
són de sóngoro cosongo.
Décima de escalofrío,
haga calor o haga frío,
con la décima me arropo,
metáfora, ritmo, tropo,
décima del amor mío. ⁽²⁾*

La referencia al poeta cubano Nicolás Guillén es obvia, pero también lo es la referencia a la poesía americana popular de las guajiras y de los troveros panameños («con un golpe de maraca»).

En la decisión de emplear la décima contaron, sin duda, la rotundidad y perfección de la misma (que tantos autores compararon a la del soneto en otros tiempos). El nuestro parece apreciar especialmente su capacidad para albergar en sí

un poema, rasgo éste que, veremos, se traducirá en su poética a la hora de explotar las posibilidades de la misma:

Teoría de la décima TRES

*Décima de diez en diez,
décima de quita y pon,
décima que tiene un don
si se dice de una vez.
Por la boca muere el pez
y se desangra el cantor,
pena o nostalgia o dolor,
décima que al contraluz
saca más luz de la luz,
lumbre, asombro y estupor.⁽¹⁾*

La fructífera experiencia que había llevado a cabo con el soneto en su libro inmediatamente anterior debió pesar igualmente en su decisión, pues lo cierto es que, a partir de la misma, el autor fue alternando en su producción versolibrismo y versificación tradicional. Por lo pronto, en el que le siguió dio cabida no sólo a la décima sino a otras muchas formas de corte tradicional (cuartetas, redondillas, romances...) o pertenecientes a la tradición culta (liras, sonetos, alejandrinos en versos blancos).

Todo, en fin, se aunó para que Rey del Corral adoptara la décima, no para expresar lo pintoresco o lo simplemente gracioso, sino para ponerla al servicio de un sentimiento profundo y aun grave, y esto tanto si la vertía en versos de arte mayor, más adecuados en principio a tal contenido,

Poesis II

*Nodriza eterna que los sueños arde,
la memoria es el agua desde lejos:
es la cuna, la escuela, son los viejos;*

*también la soledad; tal vez, la tarde;
o luz de algún espejo que hace alarde
de imágenes de magia y de portento.
Oh imágenes que posa el tiempo lento
en esa hondura ahogada en brazos
[verdes,
sucesos que se van, ratos que pierdes
hacia otro tiempo verde, triste y lento.⁽⁴⁾*

como si lo hacía con los habituales y populares octosílabos:

Ritornello III

*El tiempo es un despoblado
que se puebla de existencia
o despuebla con la ausencia
de los seres que han estado.
El tiempo es siempre pasado.
Pasa el tiempo y se consiente.
El recuerdo es diferente
-¡aquella audiencia lejana,
otra noche, otra mañana!-
la memoria intermitente.⁽⁵⁾*

Con toda intención hemos seleccionado dos décimas que abordan el discurrir del tiempo y la función de la memoria porque pensamos que así se podrá ver con claridad que Rey del Corral no sólo no establece, por así decirlo, diferencias temáticas entre un tipo de metro u otro, sino que más bien su esfuerzo va en la línea de reivindicar la forma popular y colocarla en plano de absoluta igualdad jerárquica frente a la forma culta.

Fue precisamente ese deseo de dignificar –por su contenido y por su tratamiento formal– la décima americana, de raíz popular en sus formas y en sus contenidos, lo que permitió el maridaje de la misma y de otras formas, en principio ingenuas y populares, en *Cancionero de Dos Mundos* o la exclusiva adopción de la misma en su siguiente

libro, *Décimas de la Tercera Orilla*, cuyo título explicita no sólo la huella de América (al igual que el anterior) sino esa orientación grave tan esencial a nuestro poeta.

Cuando Rey del Corral hacía suyo un recurso, un tema, incluso un término, lo integraba definitivamente en su poética. Por eso la décima permanecerá ya por siempre entre sus estrofas y, al igual que el soneto, ocupará un lugar central dentro de su producción.

La filiación popular de la décima en José Antonio Rey no supuso –ya lo hemos visto en parte– un menor rigor poético en su tratamiento. Rigurosa-mente clásico, en general, a la hora de fijar la estructura, su palabra se tornará exigente en la elección del léxico; su pensamiento, y la expresión que lo sirve, se irán adensando para lograr armonizar lo conceptual y lo sensorial:

Exaltación de la carne III

*El notario, la conciencia
mientras que el pecho, el
[contacto,
y el instante, el entreacto,
espera de la apetencia.
La tierra, la residencia,
morada de azul y llama.
Dice la tierra una cama,
y, mientras tanto, el instante
pinta colores de amante,
teje primores en rama.⁽⁶⁾*

o para conjugar la expresión más directa o coloquial con la imagen quintaesenciada (el subrayado es nuestro):

Postal

*Alta amistad verdadera,
derrote el tiempo esta carta.*

*Venza al olvido que aparta
tanta memoria sincera.
Te escribo, Pedro, a la espera
de esa tuya, que no tarde.
El tiempo es un largo alarde
que al olvido nos deporta,
más si la memoria importa,
responde, y que Dios te guarde.⁽⁶⁾*

En casi todas las décimas emplea el autor el habitual octosílabo, pero, como ya hemos visto en parte, el poeta no se cierra a otras posibilidades, y además del endecasílabo, emplea también –en una ocasión solamente– el heptasílabo y el raro eneasílabo. Estamos hablando de un poema, posteriormente recogido en *Parlapalabra*, que apareció en uno de los muchos catálogos de exposiciones pictóricas en los que la presencia de la voz de Rey del Corral era requerida. Se trata del poema titulado, muy descriptivamente, «Décimas de siete, ocho, nueve y once para pintar el tiempo sobre un lienzo». ⁽⁷⁾

La concepción de la décima como la suma de diez rotundos golpes («tus diez golpes son un son / sonajero son de algo») explica la abundancia de versos esticomíticos aunque algún encabalgamiento haya al servicio no sólo del breve heptasílabo:

*Las formas son el mundo
claro, son la amplitud
del ser, su multitud
o el verso donde abundo.⁽⁸⁾*

o del octosílabo:

*Aquí lo firmo en mi nombre
y en la memoria del Hombre
primero que fuera oído.⁽⁹⁾*

sino también del eneasílabo:

*¡Pudiera despintar, al aire,
ese destiempo, aquel desaire*

del corazón: la voz, el canto!⁽¹⁰⁾
y del aún más dilatado endecasílabo:

*o luz de algún espejo que hace alarde
de imágenes de magia y de portento.*⁽¹¹⁾

En las décimas octosilábicas emplea las variedades habituales del metro pero con una significativa presencia del octosílabo dactílico, cuyo ritmo vivo y enérgico servía bien al intenso lirismo de muchos de estos poemas:

Inventario de ausencia IV

*Azul de sombra y penumbra,
zócalo de eternidades,
éter de negras verdades
donde la muerte se encumbra
al hielo que, allí, acostumbra.
Pájaro desventurado,
ave del color morado,
sombra del plumón oscuro,
escombros de sombra, duro,
de la desdicha recado.*⁽¹²⁾

bien al carácter combativo de no pocos de ellos, pues, como bien señaló Jacques Fressard, hay un momento en que "J.A. Rey semble trouver une issue à l'angoisse originelle à travers la nette affirmation de son engagement politique"⁽¹³⁾:

Origen II

*Costa del aragonés,
playa de tanta esperanza,
tierra que el agua no alcanza,
tiempo que es siempre después.
Para saciar nuestra sed
habrá que cavar a fondo,
donde fondee, redondo,
un tiempo de libertad.
¡Pozo de la claridad,*

orillas del ser más hondo!⁽¹⁴⁾

Pleno dominador de la rima como ya había demostrado en su libro de sonetos, todavía incorpora cien nuevas más en *Cancionero de Dos Mundos*. En las 24 décimas que allí se recogen emplea 67 rimas diferentes de las cuales 26 aparecen en su obra por vez primera. En el libro siguiente, *Décimas de la Tercera Orilla*, aún aparecen 23 rimas nuevas más, y el resto de las 119 que allí emplea presentan una frecuencia máxima de cuatro veces sólo en dos casos.

Como es lógico, la aparición de nuevas rimas desciende en los libros posteriores, entre otras razones porque en ellos alternará el verso libre con el tradicional, pero aun así todavía aparecen 8 rimas más en *Inventario* (donde sólo hay 5 décimas) y 5 en *Parlapalabra* (que no presenta más que 10 décimas), y nos estamos refiriendo únicamente a nuevas rimas en la estrofa de la que tratamos.

Parece adecuado, por tanto, pensar que la reiteración de rimas dentro de una décima, cuando la hay, o en décimas sucesivas, obedece a motivos expresivos y en modo alguno a pobreza de léxico o a desaliño. En casi todos los casos, junto a esa reiteración, se detectan recursos expresivos tales como estribillo, variatios, juegos de palabras, que sirven para dotar de mayor unidad a la décima en cuestión o para ligar una serie de ellas.

En general domina la rima consonante, aunque a veces presenta el autor alternancia de consonancias y asonancias fácilmente explicables desde los modelos más inmediatos que no eran, ya lo hemos dicho, los poetas cultos. A veces esa asonancia es aguda, tipo de rima éste muy caro a nuestro poeta por su especial rotundidad y su aire ciertamente popular. El ejemplo que traemos permite comprobar estos extremos y cómo esa alternancia ha provocado también un cambio de la estructura, por reducción del número

de rimas:

Cambio de vuelo

*Cuando la ventana abrí
no creí que el aire rompiera
otra gracia mensajera
que el vuelo del colibrí.
Mas no pudo ser así:
sesgando el espacio azul,
ávida flecha de luz,
casi brisa y casi gris,
sesgo, pirueta, deslíz,
la paloma titibú⁽¹⁵⁾*

En una ocasión reitera el autor las mismas rimas en dos décimas consecutivas pero en distinto orden. Es ésta una gala del trovar que practicaron los poetas de la Gaya Ciencia, en los decires por ejemplo, pero no la única que le vamos a ver emplear. A lo largo de todo el *Cancionero De dos Mundos* constataremos leixaprén, encadenamientos, unisonancias medias, etc. Es decir, combinaciones usadas ya por los poetas cortesanos a las que Rey del Corral llegó a base de ensayos cuyo sustento más inmediato había sido muy posiblemente la métrica popular que, como es sabido, disfruta muchas veces en obtener este tipo de artificios.

En cuanto a la estructura de la décima, el poeta se ajusta generalmente al esquema clásico. En sus primeras décimas, las del *Cancionero de Dos Mundos*, no aparece otro esquema, pero en *Décimas de la Tercera Orilla* encontramos otros nuevos, por reducción del número de las rimas de cuatro a tres, como el que aquí traemos y en el cual la presencia del estribillo es determinante para esa reducción:

La tierra dividida

*Panamá nació del mar,
de la sal que es su semilla:*

*una franja, doble orilla,
lo parejo y lo dispar.
¿Por qué tuvo que llorar
la tierra recién nacida?
¿Por qué su parto una herida
abierta de par en par?
¿Por qué tuvo que llorar
si apenas recién nacida?⁽¹⁶⁾*

En este poema el poeta toma como base para su décima la cuarteta en lugar de la redondilla:

Inventario de ausencia VII

*La oí arañando afuera
la noche que la llevó.
Por la secreta escalera
toda la noche rondó.
Le dije que no saliera.
Esperando no viniera
toda la noche escuché,
toda la noche a la espera
desesperando esperé.
Le dije que no saliera.⁽¹⁷⁾*

Quisiéramos, para finalizar, examinar el modo en que Rey del Corral se sirve de la décima en su obra, por entender que es éste el aspecto que presenta mayor interés y que mejor ilustra algunos de los rasgos de su mundo poético.

Emplea el autor la décima suelta y también en series hasta lograr un poema más amplio. Ello no constituye ninguna novedad, pero, si examinamos la tendencia en él dominante, podremos extraer algunas conclusiones.

En ocasiones, las menos, la décima se constituye en poema. Para ello debe el poeta dominar su natural tendencia al verbo amplio de la que tantas muestras ha dado en su obra versolibrista.

Más frecuentemente opta por servirse de ella en series que agrupa bajo un

denominador común: el título. En estos casos procede de dos formas diferentes. En ocasiones, pocas, la serie constituye un poema de dos o tres décimas a lo sumo:

Grisú

I

*Murió del mal de la mina,
ay muerte de los mineros,
abajo, por derroteros,
donde esa sombra se afina,
redonda, por femenina.
Ella lo esperaba allí,
felina y redonda, sí,
felina como un zarpazo,
redonda, de un sólo trazo.
Bajó para no subir.*

II

*Y ahora que está tan alto
ya nunca podrá bajar,
que lo ha encumbrado el azar
en cimas de sobresalto.
Y arriba del sobresalto,
donde hace un tiempo sin fondo,
oh eterno tiempo redondo.
Ella lo esperaba allí.
Bajó para no subir.
Y arriba, tocando fondo.⁽¹⁸⁾*

Como vemos, la unidad del poema queda garantizada no sólo por el título sino por otros mecanismos tales como la reiteración de versos y de léxico de una décima a otra.

Más a menudo, bajo el mismo epígrafe indicador siempre de la unidad temática del conjunto —que es ahora más amplio— aparece una serie de poemas distintos (constituidos a su vez por una o por varias décimas). Así, bajo el genérico de **Décimas de paisaje y hombre** apare-

cen los siguientes subconjuntos:

– las décimas **cuatro**, **cinco** y **seis**, que giran en torno al campo aragonés y sus problemas.

– las **siete** y **ocho**, que aluden velada y metafóricamente a la tortura en las cárceles franquistas y que, aun constituyendo una clara unidad en sí, enlazan inequívocamente con las dos siguientes en las que el poeta con «la cárcel de Torrero» al fondo, abomina de la indolencia de la ciudad muerta y provinciana.

– las décimas **once** y **doce** son la evocación de recuerdos de juventud en la ciudad natal. Es en éstas precisamente donde se produce la reiteración de rimas de que hablamos más arriba:

ONCE

*Baja la niebla en San Pablo,
son las tres de madrugada,
viene en carreta encantada,
finge la calle un establo.
Sé muy bien de lo que hablo
pues he vivido este trance,
sus jirones dando alcance
a los puestos del Mercado.
Una campana ha sonado
deteniéndola en su avance.*

DOCE

*A la hora señalada
la conversación entablo
mientras me toca el venablo
de la noche rezagada.
Va conmigo un camarada
cuyo nombre no he nombrado,
vive cerca del Mercado
y prosigue a todo trance
intentando un nuevo lance
en la taberna de al lado.⁽¹⁹⁾*

– las décimas **trece** y **catorce** nos lle-

van a Colombia (hasta ahora el nombre y el paisaje habían sido aragoneses) y constituyen un único poema narrativo sobre un hecho real presenciado por el poeta; imposible no sentirlo como tal a la vista de las series léxicas y de los componentes cronológicos del mismo :

TRECE

*En la noche bogotana
ha destacado un disparo
perforando el desamparo
que avizora la mañana.
Afuera de la ventana
la noche se ha sorprendido,
sobresalto de un oído
que en la oscura estalla:
y es un eco de metralla
y hay un hombre allí tendido.*

CATORCE

*Moja la lluvia su cara
y lo arropa la neblina;
el ritmo de una guabina
las exequias le prepara,
que la muerte se dispara
como cuerda de guitarra,*

*trémolo de furia y farra.
Mañana será noticia
y el suceso que la inicia
con mi décima se narra.¹²⁰⁾*

– las **quince** y **dieciséis** («Iguana súbita» y «Cambio de vuelo») no mantienen entre sí otra conexión que su carácter de «instantáneas» y ello les permite integrarse en el conjunto igualmente.

No obstante, tomadas de una en una, todas estas décimas podrían funcionar como auténticos poemas individualizados. Nos parece importante señalarlo porque, a la vista de ello, podemos concluir lo siguiente: el poeta necesita desparramarse, de ahí su tendencia a la décima-estrofa al servicio de un poema más largo; en segundo lugar, su sentimiento, siempre dotado de una fuerte carga emocional, necesita literalmente vaciarse, por ello las series de tan fuerte unidad temática. En fin, dominando su natural modo de decir, nos ofrece (como resultado del buen hacer) numerosas décimas-poema, o bien, conjugando tendencia natural con dominio y arte, nos ofrece series donde la décima es, a veces, a un tiempo estrofa al servicio del poema y poema por sí sola.



Adiós a un poeta

Sagrario Rey del Corral

El 25 de mayo de 1995 fallecía en Zaragoza, víctima de un voraz tumor que se lo llevó en dos días, el poeta José Antonio Rey del Corral. Concluía así una vida breve pero intensa, repartida entre la enseñanza y la literatura, volcada en la colaboración con la más variada manifestaciones culturales, especialmente si implicaban un compromiso humano y solidario, y muchas de las cuales no hubieran tenido lugar sin su generoso impulso.

Penetrar en su poesía es poder comprobar la unidad y la variedad. Unidad nacida fundamentalmente de la fidelidad a sí mismo y que se explicitó en dos constantes que, desde sus inicios, informaron su obra poética: el sentimiento angustioso de «ir yendo hacia la muerte» y una sensibilidad a flor de piel ante el dolor ajeno. Por ello se tiñeron sus versos de desolación y de rabia.

Por otra parte, el esfuerzo del poeta para expresar su mundo con palabra cada vez más exacta y precisa, la permanente búsqueda, generaron la variedad desde el primer momento, pues el obsesivo análisis de su íntima desazón ante la muerte y ante la injusticia encontró cauce en las más variadas formas y registros, como se podrá ver en los poemas que traemos a estas páginas, entre los



J. A. Rey del Corral

que no hemos incluido ninguna décima por haber sido esta estrofa objeto de nuestro análisis en esta misma revista.

Aunque su vida y su obra se desarrollaron entre Europa y América, sin embargo esa palabra solidaria, a la que hemos hecho referencia, supo del dolor allí donde un ser humano lo sufría. Por ello nos parece oportuno abrir esta selección con los versos aparecidos en 1983, en la revista zaragozana «El bejorro», al conocer el poeta la masacre de los campamentos palestinos de Sabra y Chatila.

El sueño del halcón y de la paloma - Sabra, Chatila -

*Cogidos in fraganti, sorprendidos
acaso cuando daban una mano
de blancura al tapial. Oh qué inhumano
oficio el de pintar sobrecogidos.*

*De repente, tomados; de repente,
cuánto susto; de golpe, cuánto miedo:
¡que así los señalaren con el dedo,
que así los eligieren, de repente!*

*Éste y ésta y aquél; aquella y esos:
el que no dice nada, el que se espanta,
la que pare, el que engendra y el que canta,
y tú que estás callado hasta los huesos.*

*Y puestos contra tapias, esas blancas,
sobre la misma nada de barbechos,
negados, maniatados, sin derechos,
mudas sus lenguas y sus manos mancas,*

*sus voces trucas y sus ojos lentos,
pintados de ceniza y humo y tinta,
que hay un pintor oscuro que los pinta
y es un pintor de sombras y esperpentos.*

*Sombras sin sangre, seres despintados,
si nadie preguntó vuestros deseos,
¿cómo pudisteis ser, entonces, reos?
¿por qué fuisteis, en masa, asesinados?*

*Ay, muchedumbre sola o asustada,
de quienes, uno a uno, fuisteis niños,
de quienes hoy sois nada; aquellos niños
hoy son sólo una sombra desagrada.*

*Su sangre está parada. Se ha parado
en la tapia del tiempo su escritura.
La noticia enrojece la blancura
de ese lienzo de ausencia perpetrado.*

*Y en el tapial aquel que ellos pintaron
pintemos, hoy y ahora, otra paloma
más briosa que esa altísima que asoma
al deseo de paz que derramaron.*

De Cantos colectivos (Bogotá, 1968)

*¿Qué te he hecho yo y por qué me pegas?,
dice el hombre al hombre,
el hombre burro al hombre bestia,
el hombre bueno al hombre guerra,
el hombre hombre al ciego hombre renta.*

*Un día y otro día,
año tras año,
grita el hambre: tengo boca.
Y una lengua corrompida le contesta.*

*Un día y otro día,
año tras año,
el miedo grita: basta ya de guerra.
Y el número de muertos se acrecienta.*

*Un día y otro día,
año tras año,
la paz y la esperanza esperan.*

De Tiempo contratiempo (Zaragoza, 1977)

*Mujer que vas como un vaivén de harina,
que por el aire soliviantas alto.
Tú vienes como una verdad vecina
que tomara mi vida por asalto.*

*Tú vas y vienes, fresca y femenina,
y alumbras la dureza del basalto
que brilla de ternura en la cocina.
Vienes y vas: el aire es sobresalto.*

*No quiero que tus pasos sean arena,
mujer, ni que tus besos sean sidos;
lo que quiero es llevar esa cadena
que encadena tu ser a mis sentidos;
sólo quiero soñar en la serena
intimidad intensa de tus nidos.*

*Voces las que han cantado las mañanas,
manos las que han tocado en tantas puertas,
manos cerradas son, voces abiertas,
cantando-abriendo cercas y ventanas.*

*Manos sin dilaciones y tempranas,
voces madrugadoras y despiertas,
cantando y derramando sus ofertas,
herramientas y cítaras humanas.*

*Aquí pido que rompan esas manos
las llaves que nos cierran, tan atroces;
denunciando los tratos inhumanos,*

*aquí quiero que estallen esas voces,
manos que se entrelazan a otras manos,
voces que se acompañan de otras voces.*

De Cancionero de dos mundos (Zaragoza, 1978) **Autorretrato**

*No tengo nada que objetar al río.
Igual que él soy surco del paisaje,
un frenesí de piedras, un estiaje,
un ir hacia el sosiego desde el brío.*

*Hacia el sosiego, sí, que es poderío,
y hacia la hondura, arcilla mi equipaje,
que es la vida fluvial un maridaje
de limo y agua, llanto y desafío.*

*Y oigo al río que pasa por mi lado
ahogado cada día y desterrado.
¿Decir su nombre? No hablará mi boca.*

*Es un río sin nombre. No es un nombre.
Y no puedo callarlo. Es el hombre.
Es el hombre de dentro que me toca.*

De Poemas del sentido (Zaragoza, 1988) **La gran audiencia**

*Échate aquí, a oír el tiempo,
el ruido de ese tiesto que vierte su vacío;
échate a oír el agua incontenible
que horada la distancia como un émbolo,
a veces como un hilo,
otras como posarse el limo en abisales fondos,
una cadencia siempre de repetido són: el ser,*

*tal ir siguiendo por un túnel
o anonadarse entre algodones
o avecindarse en sótanos eternos.*

*Pon el oído en tierra, adjunto al mar,
el combo mar que allí se escucha,
y oirás la gran bifurcación que de su concha escapa,
acaso un corazón contiguo que diverge.
Ven a escuchar conmigo, oído en tierra,
la tarde cuando vierte al aire horro
su caliente metal que respirar no puede.
¿Oyes el mar, royendo?*

*Oh, sí, pon el oído junto al gramo mínimo
de un rastro que pasó por esta yerba,
y oirás la hormiga y su tarea de vivir,
y oirás, así, sonar su afán
que en un cuenco se acoge
como una gota más que lo redondo late,
y su propósito sabrás
así fuese de piedra o bulto vivo.
Echate aquí, y oirás, oirás, oirás
la gran audiencia, acarreando ratos,
y oirás, oirás, oirás como el silencio crece.*

Meditación de San Silvestre o el hombre emparentado con el año que termina

*De todo cuanto fue papel cursado,
de cuanto pudo ser deleite o cita,
siempre queda un susurro que desanda
o un resquemor que roza como un pliegue,
un solapado labio de susurro,
un runruneo de motor que arranca
y parte y abandona los andenes
donde esperaron todos cercanía.
De todo lo que fue suceso o senda
siempre queda una huella o una fatiga,
un desagüe del tiempo que avenara
queriendo desplomarse hacia nosotros,
un mar también que se amarrara
cabe la orilla del ya mismo.*

*Querer ser inmortal, plegarse al tiempo,
acostarse en su sábana que sopla,
querer parar su música en el labio,
asir a sorbos esa música,
pezón que mana de la noche
y que da de beber por su cristal de sombra
tanto azabache de su seno fosco,
tanto deseo que su hontana honda,
querer ser inmortal bebiendo.
Luna que da en la jarra un prisma del sonido,
jade que extiende ese verdor noctámbulo,
carbón que se propaga hasta el diamante
como la realidad ardiendo de desdicha.*

*Hay tanto en que pararse, tanto ser
profundo como un pozo (¡y estar sin balde!),
tanto animal espléndido que algún reloj descuenta,
tanta palabra hermosa intraducible
que irá a caer al gua donde se arroja el rato.
Hay tanto ser al que apuntarse, tanto ser
cimero como un cielo (¡y estar sin vuelo!),
tanta palabra verde como un trébol
que irá a morir como muriendo un mirlo,
que faltarán palabras, gestos, tactos,
signos que sólo saben bifurcare
en dirección a los adioses
o a la oquedad suscita del olvido.*

*No obstante, voy y más, y estoy y sigo,
ay, desacompañado.*

De Inventario (Madrid, 1990) La tercera orilla IV

*El tiempo es una orilla desmentida
y esa otra orilla que también nos miente.
Son los pasos que dimos, es la gente,
la gente que vivimos, desvivida.*

*Y es una agua obstinada que se olvida,
siempre la misma y siempre diferente,
y un verso triste, una canción ausente,
una caña que suena a despedida.*

*Imágenes del tiempo son un río,
las rodadoras piedras que acarrea,
su obstinado verter, su travesía,*

*la réplica del verso, ese otro río
imaginario que quizá no sea
sino otro terco modo de elegía.*

De Parlapalabra (Zaragoza, 1995)

Balance

*Los números dispares, los descartes,
los lances, las apuestas, los órdagos y envites
nos casan a los treces y a los martes
y aunque los huyas y aunque los evites
saben jugar sus trucos, sabes tus escondites.*

*Los números incógnitos, las enes,
los números aciagos, enésimas, redondos,
las equis, sus azares, sus vaivenes,
van y vienen, vienen y van, redondos;
de pronto, exactos, o, de repente, mundos.*

*Los números proféticos del Hades,
indivisibles, primos, dejan caer sus dados,
o distribuyen sus desigualdades,
porque sí, porque así fueron tirados
y esas son sus razones, esos sus resultados.*

*Embaucados nos llevan en su barca
de neta matemática, de lógica implacable,
la lógica del círculo o la Parca
que, siendo una y sieno innumerable,
a todos nos consigna con su labor contable.*

Palingenesia

A mi padre

*Se fue por la altura,
se fue por el aire.
Al fin se encontraron
el padre y la madre.
Cómo se fundían
el aire y la tarde.*

*Se fue por la altura,
se fue por el aire.
Al fin se reunían
la madre y el padre.
Qué cerca yo siento
de aquel este instante.*

*Si sólo dos nombres,
si sólo dos aves,
yo los miraría
juntarse en la tarde.
Si dos nombres fueran,
si un mismo aire.*

*Se fue por la altura,
se fue por el aire.
Y allí parecía
que no había nadie,
que no había nadie,
que nunca hubo nadie.*

Credo

Para Pablo y M. Pilar.

*Creo en el Hombre,
arador del espacio,
silbador del tiempo
(sus silbos miden música, pájaros, surcos).
Creo en el Hombre
(en la mujer y el hombre
y en las mujeres y hombres, qué serán,
frágiles todopoderosos,
que venían de lejos como una costumbre,
que volverán
casi como un olvido).
Creo en el Hombre,
en la mujer y el hombre,
padres de la alegría,
frágiles todopoderosos.
Y en su único hijo, el Hombre, también creo,
que está a su izquierda como la emoción
y, un día, vendrá a sí mismo,
al centro de su sueño.
Creo en el Hombre
y en la liberación del Hombre creo.*



Rickiem

Ahmed Ararou

Querido Rick, parece que el tiempo se empeña en volver profética la canción de Sam: el tiempo ha pasado y el olvido va borrando de la memoria las últimas tentaciones del deber que, hasta hace poco, nos tenía irremediabilmente vencido. Casablanca, donde nunca has estado, ya es mundo libre; y por serlo, entra ya, a pies juntillas, en la era del sálvese quien pueda.

He de confesar que, aunque me reconforta ver que el clan del capitán Strasser esté en vías de extinción, me causa pavor constatar cómo prolifera la estirpe Ferrari. De los Laszlo, mejor callar; siguen viajando continuamente, pero ahora lo hacen por imperativos de negocio: la capacidad de acogida del mercado internacional es infinitamente más limitada que la de los campos de concentración, y para acceder a las cámaras de comercio hay que abrirse camino a codazos. Las IIsas de ayer, si no han perdido su atractivo de islas, ya no son indispensable compañía en los viajes



Rick's bar en "Casablanca"

(la era de las azafatas acabó con esa simpática tradición, un tanto varonil al fin y al cabo), se están aburriendo cómodamente en sus propias salas de espera: ya no estás, querido Rick, ni para aliviar, esporádicamente, sus penas y frustraciones. Del capitán Louis Renault no he vuelto a tener noticias desde que se esfumó contigo en el horizonte de un plano lejano. Espero, pero sin demasiadas ilusiones, que se cumpla lo que, confusamente, dejan entender las últimas frases que pronunció, obligado por el desarrollo de los acontecimientos y las exigencias del diálogo.

El tiempo pasa, decía Sam, y tenía mucha razón; pero, verás, amigo Rick, y no me quejo porque no hay nada que lamentar, lo que pasa es que uno lo pasa muy mal tateando siempre la misma

canción. A veces, para merecerme mi natural condición de mortal, cedo a la nostalgia y maldigo al tío Sam por habernos abandonado sin reparos, tras acostumbarnos a lustros de delicada paternidad: «tocáosla vosotros mismos», nos dijo y se fue. Es cruel, imprevisible Rick, tener que entonar una música compuesta por otros. Tú mismo, en uno de tus característicos arrebatos (fue, por cierto, uno de los momentos más tensos de la película), le recordaste a Sam que le estaba prohibido tocarla en tu local.

El tiempo pasará, decía Sam, y tenía razón. Pero yo no lo entendí, en aquellos tiempos; estaba demasiado preocupado por el tiempo que marcaba el reloj de pulsera de la Ilsa de turno que, entonces, me acompañaba; sentía, y en eso no tenía razón Sam, que el tiempo velozmente se esfumaba, y yo ni la había empezado a tocar. Ahora, con el paso del tiempo, sospecho cada vez más que la canción del pobre Sam poseía una dimensión metafísica. Reconozco mi torpeza; mi ciega y exagerada afición a la física me impedía penetrar tan profundo. Hoy, en cambio, con la distancia, que es el olvido, las cosas se me imponen de forma distinta; ahora, cuando rescato del olvido, y con ello no pretendo profanar ningún bolero, aquella triste melodía, se me ponen los pelos de punta porque sé que ya no me suena como antes: aguantó menos la borrachera, mi gusto por las gabardinas se apagó, siento fobia en los bares y en ninguno de ellos encuentro ese desenfrenado deseo de vivir, pese a las circunstancias, que hallaba en El Rick's, cuando El Rick's era Casablanca y todo Casablanca latía por Rick.

Me muerdo los labios porque, pese a las sabias notas de Sam, caigo en la cuenta, tarde, de que no supe qué hacer con el tiempo. Tú, desconcertante Rick, hubieses optado por otra mueca o gesto, te la hubieras tocado, seguramente: la

parte inferior de la oreja (el lóbulo), entre los dedos, fue una ingeniosa forma tuya de sugerir intuición e inteligencia. Hoy, y aquí, sólo me tocaría la mía para tirarme de ella por lo burro que fui, al creer que en la vida, y eso lo aprendí de ti, se podía ir de francosufridor. Muchas cosas, como ignoras, te debo, pero la que más me cuesta repudiar definitivamente es tu incomprendible, para muchos, forma de ser cínico: parecías recobrar la serenidad, escuchando a Sam tocándotela, pero, en el fondo, algo en tu huidiza mirada nos decía, a nosotros en la sala, que no creías tanto en las conformistas palabras de *El tiempo pasará...* Yo, como ves, sigo reivindicando algo de ti, tampoco creo en ellas; es, probablemente, la razón por la que te estoy escribiendo éstas... Y como sé que ante las palabras quedarás, pase el tiempo o no, siempre indiferente, saco fuerzas de flaqueza y te acuso de haber sembrado la confusión en mis vulnerables sesos de niño, luego de joven y ahora de adulto, según la escala Cronos, que, como ves, se nos impone en todo, incluso al ordenar nuestras palabras.

De tu concepción del amor, no voy a hablar -por algo ha pasado el tiempo-, porque no deseo que me tilden de romántico trasnochado, aunque (una confesión al año nos hace poco daño) la comparto en lo fundamental: la Razón, sin entenderlas, ha de imponerse a las razones del corazón. Sin embargo, inconsolable Rick, compartir no significó para mí seguir tu heroico ejemplo. Ninguna de la Ilsas que conocí tuvo la resignación ni la entrega total de la Ingrid; muchas me abandonaron como un tra... (y no fue por deber), negándome, así, mi inalienable derecho a una borrachera en compañía de Sam tocando la consabida partitura; y una me arrancó de un tren ya en marcha (los imperativos del guión imponen esta versión), cuando estaba ya dispuesto a enganchar mi vago destino a tu invisible

locomotora. No sé a donde hubiese ido a parar; sólo me doy perfecta cuenta de que cuando escucho otra vez aquella música, lo hago, paradójicamente, para expresar lo contento que estoy de haberme quedado: fue preciso que pasara algún tiempo, para que me diera cuenta de que no tenía, como tú, una loca afición por las estaciones de ferrocarril. Entiéndelo, impávido Rick, la Razón, y el amor puede ser una, a veces, se desentiende de las razones de la ficción.

Sé, impasible y cruel Rick, que te he decepcionado, pero no creas por favor que fue por cobardía. Es un problema bastante más complejo que una simple cuestión de tener o no tener huevos; verás, es que cuando tú exhibías, en Casablanca, tus duros cuarenta años, de caballero con una enorme experiencia de la vida, e incluso con cierta filosofía sobre la misma, yo, en una ciudad menos importante que la tuya, deseaba seguir tu huella; pero, ahora que tengo mis propios cuarenta, me cuesta seguirme la pista: me veo cada vez menos en ti, y si vivo casi de espaldas a la pantalla, será

para no tener que creer nunca que en la escena habrá siempre un Ferrari que todo lo vende y lo compra; un Strasser, con o sin barba, que acecha y amenaza; una Ilsa, incluso vestida de preservativo, soñando con tu póster en cada casa; y un capitán Renault que «vete a saber del lado de quién está». De Rick, no habrá nadie, porque ya no estás, ni yo tampoco, puesto que de nuestra percedera complicidad sólo queda el humo de un pitillo que nunca supe, tan bien como tú, colocar entre los labios.

Mientras tanto, inimitable Rick, que estás en el cieluloide, si desde allí ves lo que aquí pasa, dime que Sam sigue teniendo razón, que sólo es cuestión de tiempo y que el tiempo pasará... Sin más, sirva el tono claroscuro de este soliloquio de prueba sobre la innegable afinidad cromática que, salvando las distancias de espacio y de tiempo, une nuestras dos ficciones.

Me despido de ti, y aprieto, entre mis dedos, fuertemente tu premonitorio lóbullo derecho: nunca sabré si me has entendido.



Poemario

Larbi El Harti

I

*Las alas del deseo tiemblan
cuando tu aliento
invade este gran vacío
y surge el frío repentino.*

*Sí, esta oquedad
que yo no sé si es un túnel
que tu ausencia
va royendo en mi alma,
cloaca de la memoria,
o es el tiempo mezclado en ti
que me anuncia el otoño
de la alegría.*

*Me duele tu ausencia, amor,
en la boca,
y no puedo hablarte
y tampoco puedo rehacer
el tacto que te recrea
como una luz oscura y fugaz
en el rostro de la ternura.*

*Conozco el flujo de la ausencia
y en las tardes como ésta
he sentido su roce
en el semen de la dicha.*

*Conozco, pues, la teoría de la vacuidad,
sin embargo, en los agujeros negros
de la memoria del cuerpo
habitan ecos de antiguos ritos,
antiguos ritmos y fuegos
que no conozco religión
que pueda sustituirlos.
Eres el mundo escrito en la armonía,
mas, no entiendo
cómo haces del cuerpo,
tu alimento,
un clamor de alas rotas
que caen en el vértigo
de la duda.*

II

*Cuando intento tocarte
te resbalas
como sonrisa furtiva
entre las piernas del deseo.*

*Las manos no te encuentran,
pero tu humedad negra
como agua de una sonrisa
salta al sueño
y reproduce en mi aliento
el anhelo de leerte.*

*Sí, abismarme en tu lectura
como un libro eterno
que, escrito sobre el pubis
de la mar,
se deshoja en el cuerpo
de la mirada que te inventa.*

III

*La noche extiende sobre tu piel
de piedra un no sé qué que cuece
en la puerta quebrada del deseo.*

*Tú no le miras pero estallas
como un abismo en su mirada.*

*Las voces oscuras asoman
de un pozo pálido
y te dicen las palabras exactas:
Ella es libre
Ella es libre
y sólo ama a los ríos rotos,
los mares oscuros
de un corazón abierto para abajo.*

*Ella es libre
te repiten las palomas quemadas del sueño
te escupen en la memoria
los cauces mordidos por Locura.*

*La noche
derrama sus piedras sobre tu piel
para tocar el útero de tu historia,
sentir la sombra que estructura
el tiempo en fuga.*

IV

*Quiero tocarte
y me crecen en los labios
tus hornos de hielo.*

*Quiero tocarte,
palpar el aliento que te rehace
en cada tacto de aire,
pero en mis manos brotan
los árboles de agua,
sombra de un viento escrito
en suave música de grillos dormidos.*

*Quiero tocarte
silencio
en el dolor de un parto antiguo,
tocarte en el corazón de otro signo,
nacido en el rumor de la arena
que tu silueta abandona,
soledad,
en los puentes hallados tuertos.*

V

*Te toco
y te resbalas en la memoria
como palabras rebeldes
que construyen sus vuelos
sobre el suave sino del turbante,
río en fuga,
alba vestida a destiempo.*

*Te beso
porque rehago en tu existencia
el desarraigo
y el estatismo de los otoños perdidos,
porque revivo en ti la escritura,
la salvaje ansia de escribirme
en tus ojos,
en la arena de tus aguas.*

*Toco la luz de tu beso,
y tu piel se escurre
como una noche fugaz,
como el deseo de ser estallido
de pájaros bastardos
o nido,
golpe de sueños de acero,
voz de terribles manos
en el corazón
de la úlcera de la libertad.*

VI

*Me miras como a un extraño,
me miras
desde ese modo tuyo de jugar
al deseo
sobre la pierna del silencio,
como si la noche fuera a delatar
tus ígneas escaleras,
sombras por donde subes
y no sabes bajar,
rito al que sucumbes
en una entrega sin memoria.*

*Me miras
y tus ojos saltan al periplo
como voces húmedas y cansadas,
saltan a jugar a la maceración
de la carne,
vestigios de alas devoradas
por una utopía que llamabas Ser.*

*Ser en la entrepierna del deseo
es savia en tu mirada de agua,
pero cuando tus lagos se ausentan,
yo sólo quiero estar, aunque tecla rota
en tu salterio.*

VII

*La memoria rompe el rubor
de la soledad
y tú no respondes a su ruptura,
principio del rapto, vuelo vedado
a los ojos inciertos del deseo
que crece en el instinto que me habla,
en el hammam donde me ablucionas,
en la sombra caliente que me recrea.*

*Esta noche,
octubre degüella el gallo de la ausencia,
y me sobrepongo a la pérdida de los signos
que construyes en tus fugas.*



Cuaderno musulmán (fragmentos)

José M^a Torrijos

Justificación

Desde niño tuve en el mundo un escondite para mi fantasía. Aquel universo literario de mercados, mezquitas, minarettes, esclavos, favoritas, visires y sultanes, ejerció sobre mi infancia la fascinación de un tapiz exótico. Posteriormente, al conocerlo de cerca, comprendí que necesitaba otra mirada para comprenderlo y, como consecuencia, amarlo. *Las mil y una noches* no existían o, al menos, no de la forma que yo había presentado. No precisaba tantas vigiliass para aprehender cuanto de diáfano y oscuro el mundo musulmán podía ofrecerme. Fue Marruecos quien primero me enseñó que las grandes ideas y los profundos sentimientos del hombre admiten variadas acepciones. Luego vinieron otros países corroborando esa lección primera. Más aun: me era necesaria una nueva gramática (un diccionario al revés) para gozar, sufrir, amar... En una palabra, vivir de un modo desconocido por mí hasta entonces. Puesto que yo no deseaba ser un «turista», sino un «viajero», debía poner empeño en integrarme en ese ámbito. Poco a poco, Marruecos se convirtió para mí en un hogar, en una escuela, en un morabito, y el mundo musulmán cobró sentido. Entonces me sentí, por vez primera, libre y, como resultado, más yo que nunca. Este *Cuaderno musulmán*, del que aquí se ofrece un fragmento, quiere ser canto solidario con la identidad islámica, arabesco de mí mismo, zoco imprevisto para el lector. En una palabra, un libro medina. Pero es, sobre todo, una expresión de gratitud al nativo que tendió ante mí, como una alfombra, ese Marruecos contradictorio: mi mejor amigo.

Sepultura de Jean Genet (Larache)

... abrir párpados sin ojos para ver que nada fuera de la luz es opaco, para mirar cómo se palpa un suspiro salado de violeta, acaso no flor aunque tampoco diente; sentirse pleno de sí, orgulloso del propio excremento, como si la transformación de la energía cupiera en el iris de un ojo; advertir cómo el brazo sin alzarse sube hasta rozar el pie de un japonés viejo y exangüe sobre las rodillas de una virgen azul *–je vous salue, ma mère, pleine de grâce, le Seigneur et avec vous–*; caminar sin suelo en pos de un cortejo de presidiarios con alas; volar inmóvil sobre una cama pentagonal mientras desfilan imágenes de nylon, de terracota, de cristal, de racimos de uva de parra, efímeras más que el lento rodar del autobús urbano; calcular la furia de amor con que se hieren dos puñales etíopes; averiguar el secreto de la siempreviva; escribir sin funda las palabras que un marinero deletrea en el retrete; escuchar cómo interpreta canciones de Um Keltoum la dentadura postiza del señor arzobispo; leer de noche la frente de fedayines desnudos *–metralleta sin inglés, desierto con ruedas, cigarrillos de agua–*, tras la última duna del sueño; descubrir el gozo inacabable de *madame* Lancelin cuando sus criadas la asesinan; antes y después del ahora en que al dátil le brota cabello; desmorir al arrullo de una nana; desvivir crucificado; desnacer en el testículo de un negro adolescente; estar en nada... ser todo... la nada... nada...

Zoco de Tetuán

Los domingos por la mañana acuden al barrio de recuerdos coloniales: calle de Wad-Ras, calle de Oudrid. El zoco de Tetuán instala sus reales semanalmente en las aceras de la calle Marqués de Viana. El

barrio conserva aún algo de su antigua arquitectura: casas de uno o dos pisos, mujeres que se asoman a sacudir alfombras por la mañana y hablan de balcón a balcón, tiendas que le fían a uno porque lo conocen de toda la vida, patios interiores con emparados y macizos de alhelíes. En las noches de verano, los vecinos toman el fresco sentados en sillas y taburetes a la puerta de las casas. Junto a esos baluartes del ayer, se han alzado edificios sin ton ni son, de aluminio y ladrillo visto, en perfecto equilibrio del quiero y no puedo. Un barrio entre Navalcarnero y Kansas City, con alicatados de Porcelanosa. Tetuán es una amalgama de emigrantes extremeños, andaluces, rifeños, guineanos, sudaneses y, así, hasta el confín de África. Los domingos, grupos magrebíes suben y bajan apretados, en lenta procesión, entre los tenderetes, con mirada impassible, indiferente, desdeñosa, hacia artículos en venta. Se saludan y se besan en ambas mejillas *–Shalam Alikum, Alikum Shalam–*, llevándose la mano derecha al corazón. Circulan entre payos, gitanos, negros, polacos y cobrizos, en esa mezcla humana donde la raza, el pasaporte o la tarjeta azul de residencia, verdadera o falsa, apenas significan nada. Todos son clientes potenciales de la gitana que vende ajos *más baratos que naide*, del baratillo donde libros y revistas de ocasión esperan al coleccionista sin posibles. (un pensionista de la tercera edad hojea con fruición las páginas atrasadas de un *Penthouse*). Ellos caminan entre todos con la certeza de ser, al menos numéricamente, superiores. Vienen aseados al breve descanso dominical, inocuo y gratis, que les permite su trabajo de albañil, la recogida de fruta, la carga y descarga en Mercamadrid. Algunos se acompañan de sus mujeres para la compra de la semana, pues aquí las frutas y verduras son más baratas. Un viejo con *chilaba*, rodeado de tres o cuatro jóvenes, tal vez hijos pero ciertamente estatuas, recorre pausadamente las tiendas. Inquieta el pre-

cio de bolsos y maletas. Seguramente su clan prepara el largo viaje de unas cortas vacaciones en Ksar-el-Kebir. Casi nadie visita el puesto donde un matrimonio de Ceuta (él es bereber y ella, española, hija de legionario) vende cintas musicales de Om Keltum, Fairuz, Chab Hasni, recitaciones de El Corán. Los jóvenes borran las raíces del tedio y la pobreza al ritmo de Bruce Springsteen o de Mecano. Hay que olvidar cuando tomábamos *harira* en escudillas de barro sin conocer el Durallex. Hoy no ha venido Abdelkrim, el chico de Xexaouen superviviente de una patera, que vende rubio americano. El domingo pasado la Policía le requisó el cargamento. Duro golpe al contrabando internacional. Abdelkrim, vigoroso y valeroso como su homónimo antepasado, no se enfrenta a los centuriones de la ordenanza. Frente por frente, dos tiendas rivalizan en plantas, naturales en una, artificiales en la otra. Estas últimas lucen su ostentosa e inverosímil floración de tela. Nourdín, que fue estudiante de Farmacia en Rabat, ahora vende por su cuenta juguetes para niños, mira al posible comprador con un ojo, y con otro, las cabezas de la multitud, por si aparecen repentinamente las gorras blancas de los municipales. Le compro un tractor de plástico para mi inexistente hijo. *Shukram, sahbi. Beslama.* Dos jovencitas filipinas, tímidas y frágiles, manosean llaveros en un puesto de *souvenirs* deportivos: bufandas del Atlético Madrid, insignias del Barcelona, carteles con distintas alineaciones. De pronto ríen ambas y secretean, tal vez, en algún dialecto del tagalo: han descubierto unos *tangas* masculinos con el escudo del Real Madrid, aptos para forofos con poderío y dudas no resueltas. Huele el aire a churros y patatas fritas. El anticuario muestra en su escaparate figuras de Tintín y de Charlot. Un joven rifeño entra al bar, pomposamente llamado *Lord Jim*, tras aparcar su flamante vespino adquirido no se sabe con qué medios. Mejor no averiguar-

lo. La exigua camiseta de tirantes exhibe bíceps de gimnasio. Parece estar orgulloso de su integración europea. Pide con insolencia un pincho de tortilla y una caña, y bebe luego con el meñique estirado.

Al zoco de Tetuán le faltan los dátiles, las aceitunas, los turrone, la hierbabuena y las moscas de las *medinas*. En realidad, no es un zoco. De igual manera que los baños públicos de la cercana Bravo Murillo tampoco son un *hammam*, el mercado de Tetuán es una imitación cutre del Rastro, ya tomado por delincuentes astutos y turistas despistados. Eso dice Yussef en un español del demonio, cursado en los mercadillos ambulantes de Castilla-La Mancha cuando vendía alfombras: *Mira tío, no quiero problemas. Vivo en Tirso de Molina, pero vengo aquí a vender estos plumeros que se anuncian en Antena 3. En el Rastro hay mucha marijuana y no quiero problemas, tío.* Yussef es de Beni-Mellal. Dejó las cascadas y vergeles de su pueblo por el modesto piso que comparte con un dominicano, en la calle del Ave María. Se murió su madre pero no pudo ir al entierro. *La guita me la prestaba el dominicano, pero, tío, me estoy renovando los papeles y no quiero problemas. ¿Me puedes buscar un trabajo fijo? Yo hago de todo.* En la plazoleta final de la calle, melocotones, sandías, ciruelas, albaricoques, cebollas, melones, tomates y lechugas se extienden, como epílogo inevitable de que, tras las pulseras de fantasía, los relojes de imitación y las gafas de sol baratas, el hombre necesita comer.

La última esquina de Marqués de Viana ofrece la sombra coronada de una higuera. El sol es ya pelota enorme de fuego en el mediodía de julio. Sentados al borde de la acera, varios hombres de mediana edad, la mirada sin horizontes, los bigotes mustios, la manos rudas y curtidas, escuchan a un joven *imam*. Su dominio de la retórica es tan perfecto como el alado movimiento de sus manos. Sube su mirada al cielo mientras les habla en susurro, con ojos dulces y

brillantes, más brillantes y dulces por el *Kohol*. Los hombres. Los hombres le observan con la cortés atención de los indiferentes. El joven *imam*, con su turbante de Alí Babá, su rostro de marfil sintético, su larga barba negra y sus varias túnicas escalonadas, parece salido de una estampa de Doré. Tal vez fue alumno brillante en una *medrasa* del país y ahora mantiene prendida la antorcha sacra para la emigración. Dos niños delgados y oscuros le miran con atención mientras mascan chicle. En la acera de enfrente, bajo una enorme lona, se vende lencería de señora y calzoncillos *Abanderado*. Dos por el precio de uno. Braguitas negras de falso encaje para sorprender al marido con picardías de Telecinco. El joven *imam* junta las palmas de sus manos en actitud seráfica: les habla de paciencia y resignación, de confianza en un futuro lejano e inconcreto. El arabesco de sus frases tiene por contrapunto la música de un violín ebrio y una percusión que enerva. Es la canción de El Lebrijano que se escucha desde un altavoz próximo: *Chi-bu-li, chi-bu-li, ha-bi-bi...* Para estos hombres con idea confusa sobre su dignidad de ciudadanos, tiene que ser bálsamo puro la idea de esperar a Godot en Tetuán. De momento, se rascan el tobillo o la entrepierna, bostezan y miran al *imam*.

Ligazón

En la luna cuadrada, negro y cuarto creciente. Así es el ébano de dulce. Así es la nata en su amargura. Suben todavía tertulias del bar próximo y se encaraman las palabras sobre el alféizar. Allí se quedan mudas ante la mágica fusión. De aceite y seda con los peces. La cortina simula un juego de ajedrez, cuadro cubista, blanco, negro y gris de cine antiguo. Es cálido el tambor de África. Geografía de montes que rebosan perfume de colmena. Ofrece el dáttil

su jugo más sabroso. Todo es sombra.

Succión.

Sudor.

Sudario.

Suspiro.

Sueño.

«En el nombre de Allah...», ulula un almuédano.

Insomnio en Rabat

Es más cansado bajar escaleras que subirlas en busca de uno mismo, de la misma forma que no es igual dormir boca arriba que boca abajo en cama prestada. Seguro que, allá abajo, en la acera, el sereno pasea su *chilaba* de orín. ¿Es el viento lo que silba a lo lejos? Qué va. El viento quedó petrificado en la puerta de los *Udaïa*, y la Medina, temerosa, cerró sus mil párpados de seda. Será el quejido de la cantante no calva lo que oyes, llamando *habibi* a un estudiante preso. Bosteza la luna. Maniqués marroquíes respiran unánimes, sobre un simulacro de lechos, el sueño de sus palmeras de plástico. ¿Pesadilla o vigilia? Da igual. Duérmete, vamos. No pretendas leer ahora el árabe al revés. Uno... dos... tres... cuatro... cinco... Cuenta corderos bajo la puerta sagrada o dátiles podridos o dirhams con hepatitis. Hoy llegaron los turistas europeos y bebieron whisky con hierbabuena en la discoteca Amnesia. Pero tú no estás con ellas, sino con el príncipe negro que vendía sardinas en una esquina del zoco. Renuncia inútil la tuya. Es preciso correr al aeropuerto antes de que el bohemio te ofrezca su pipa de kifi *made in France*. Por lo pronto, averigua dónde estás, si en el vértice o después del vértigo. Deja ya de preguntarle a la esfinge: el Islam lo tiene prohibido. Ah, no sé por qué. Aquí nunca se sabe. Es mejor que duermas. O llores. El sueño es el llanto de los débiles. Algo así dijo la madre de Boabdil. Cuatro... tres... dos... uno... cero. Los moros lanzarán al espacio un minarete lleno de astronautas. Lo anuncia el ordenador con voz de Juan

Goytisoló. Amigos todos, hermanos, todos amigos. ¡Cuánta amistad con guantes! Te lo avisó, desde el primer momento, el alfaquí que ahora mismo recita *suras* en la tumba del viejo rey. Y tú quisiste convertirlo en grulla. Maldito seas por creer en la palabra sin piel. De *Las mil y una noches* arrancaron el capítulo de la sota de oros. No vayas a estropearlo todo y dejes en ridículo tanta etiqueta. Sigue adelante. Un escalón más y estarás definitivamente traicionado. Mañana será otra historia.

Minarete de Istanbul

*l
es
ala
luz
ser
islam
sol
ser
corán
paz
ser
mar
sin
fin
istanbul
constantinopla
media cruz-media luna
en el principio era la palabra
solo dios es dios y él es su profeta*

En la noche fezí

*En la noche fezí oscura y silenciosa
el negro palafrén de la sultana
galopa por las calles solitarias*

*de toda la medina
cocea puertas
relincha
bufa
crines y cascotes son remolino procaz
escapó de palacio por su brutal instinto
en un hotel muy próximo
duerme desnuda una turista núbil.*

Essauira, antes Mogador

Mientras el Pachá de Essauira discute con sus asesores si otros puertos nacionales disputan competencia al tráfico de sardinas o si las instalaciones hoteleras locales ofrecen parecida infraestructura y calidad que otras playas del Atlántico, el mar respira hondo en la siesta y una cúpula de etéreo nácar ilumina los colores pastel de la antigua Mogador.

-Todas estas gaviotas que ves en el puerto –me comenta el camarero del café–, son los espíritus de cuantas mujeres fueron amadas por el sultán Sidi Abd el-Malik, que Allah tenga en su gloria. Pero nadie ha logrado averiguar cuál de esas aves es el alma de la misteriosa cautiva portuguesa que, tras la victoria de Alcazarquivir, ocupó su lecho durante más noches. Se supo que era adolescente a su llegada y la había prendido disfrazada de soldado, pero el velo de su rostro, en adelante, sólo dejaría ver unos ojos más verdes que las esmeraldas de su diadema. Ninguna esclava tenía permitido verla desnuda y jamás pudo conceder un hijo al rey.

El mozo se acerca más y susurra a mi oído:

-Yo te juro que he visto un milano blanco con ojos verdes.

Y me guiña un ojo cómplice.

Porque siempre el azar es mejor que una cita

A Faouzi

Tú buscabas un punto luminoso en el mapa,
 el cascabel azul en los grises desiertos,
 donde la vida es un kilómetro de ocasos
 y los ángeles duermen mientras juegan los niños.
 Pero no hallaste sino dádiva y frenesí
 bajo dinteles rojos. Espejos de la noche
 devolvieron elásticas las dunas el amor.
 ¿Quién ha escrito que el hombre se volverá un molusco
 si le dan a beber las manos su paréntesis?
 El destino del hombre se incumple si vulnera
 la condición unánime de las antologías
 y tú permaneciste en apariencia dócil
 a las mil moralejas que ordenan los cartílagos.
 Polizón de un tiovivo eras por la medina
 donde Bab-el Had muestra su infierno presentido.
 Vetustos escribanos como visires pobres
 formaban el retablo de su inutilidad,
 cual náufragos insignes del new world cd-room.
 «Escríbeme una carta, venerable **qatib**,
 para que una legión de palomas la lleve
 hasta el dios ignorado».
 «Escrito está que tú eres **musafir**,
 y sólo Allah merece tus estrellas,
 pero el Profeta te dará la **isara**
 a su debido tiempo. Gota a gota,
 los arganes maceran desde siglos
 tu guía para ser **malik al mulk**»,
 respondió, y una nube opalizó sus ojos.
 Palabras acordadas predicen los hallazgos
 sin que el hombre conserve ni un resto de memoria.
 Pero un día el presagio se convierte en verdad
 imprevista, dogal dulce, cálida piedra
 que afila ese puñal temido y deseado.
 La calavera ríe su alegre disparate
 mientras sufres feliz el mudo terremoto
 de tu desolación. Loado sea Allah.
 Sólo el llanto de un preso conmueve a los relojes
 porque siempre el azar es mejor que una cita.



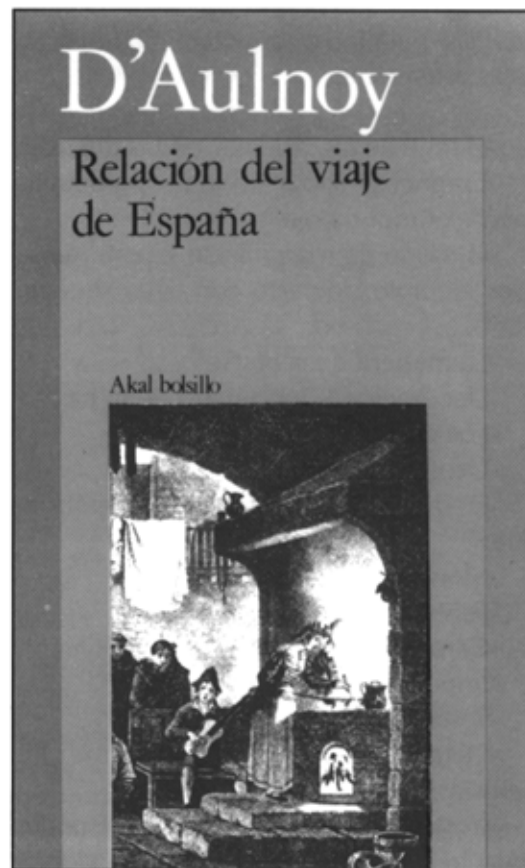
qatib = escribano
 musafir = viajero
 isara = señal
 malik al-mulk = poseedor del reino

Señas islámicas en la *Relación del viaje de España* (Condesa d'Aulnoy)

Miguel A. Moreta Lara

La condesa d'Aulnoy realizó un viaje a la corte de Madrid a finales del siglo XVII (1679-1681), del que dio cuenta en las páginas de su *Relación del viaje de España*¹, una fina y clásica muestra de la literatura de viajes, precursora además de la visión romántica de España que a partir de entonces fraguaron nuestros vecinos europeos.

Si sabemos separar la paja (literatura) del grano (observación), asistiremos maravillados a un cuadro costumbrista de la vida cotidiana de la corte de Carlos II y veremos aparecer, salpicados aquí y allá, la moda de las damiselas de comer barro², el ambiente humoso de las posadas³, el antojo de las embarazadas⁴, las incomodidades del viaje en peligrosísimos carruajes, el paganismo de nuestras antepasadas⁵, las creencias supersticiosas (un viento gallego que estropea la mitad del cuerpo, campanas que suenan solas para anunciar grandes desgracias, poderes mágicos de los nacidos en viernes santo), etc. Junto a todo esto, no faltan opiniones (interesantes las observaciones lingüísticas sobre el aprendizaje de lenguas -de cierto regusto chovinista⁶, o sobre el tuteo⁷), y, como en cualquier visión imaginaria, va deslizándose un contradictorio retrato de los españoles, que son (y sólo cito algunos ingredientes) liberales, pacientes, sufridos, bravos,



orgullosos, sobrios, reservados, bondadosos, sombríos, soñadores, melancólicos, celosos, vivaces e indolentes.

Pero la intención de esta nota es, sobre todo, fijar la atención sobre los cultemas islámicos que han pervivido en la sociedad cristiana, tema largamente debatido por autores tan intelectualmente acrecidos como Américo Castro⁸ y sus

seguidores. Si estas maneras llegaron vivas hasta el siglo XX, nada de peregrino tiene mostrarlas a finales del XVII, si bien el hecho de que sea por ojo ajeno y como de pasada (es el caso del libro de madame d'Aulnoy) nos parece relevante. Hay que dejar claro que las apreciaciones de la condesa d'Aulnoy no son emitidas para ejemplificar ninguna pervivencia islámica, sino que la autora anota una costumbre que considera española sin más, aunque a veces (muy pocas) la vincule a la cultura musulmana. Sin ser exhaustivos, y dejando para otro lugar su análisis detallado, apuntaré algunas de estas referencias:

- El traje de las viudas y de las dueñas⁹.
- Creencias supersticiosas, particularmente el mal de ojo¹⁰.
- El modo de maquillarse y perfumarse (por ejemplo, rociarse con agua de azahar¹¹).
- La manera de sentarse¹².
- Decoración y mobiliario de la casa¹³.
- Los gustos culinarios¹⁴.
- Usos para comer¹⁵.
- Desaprobación social de la embriaguez¹⁶.
- Montar a caballo¹⁷.
- Tenencia de esclavos¹⁸.
- Carácter de los pedigüños¹⁹.
- Importancia de la limosna²⁰.
- Tolerancia de la poligamia²¹.
- Detalles arquitectónicos, como las celosías²².
- Costumbre de ofrecer a los huéspedes todo lo que está en la habitación donde se hallan²³.

Estas huellas, estos usos, estas maneras, de indudable filiación musulmana, son sólo la punta del iceberg de un fenómeno a que dio lugar el acontecer histórico de todos sabido, y que no escapó a la visión de madame d'Aulnoy: «Procede [la Inquisición] contra los herejes, y particularmente contra

los cristianos judaizantes y los marranos o mahometanos secretos, de los que la expulsión de los judíos y los moros por Don Fernando y Doña Isabel *ha llenado a España*»²⁴. En cualquier caso, la francesa era digna hija de su tiempo y su clase (téngase en cuenta que casi siempre la autora se codea con cortesanos -nobles, burgueses o eclesiásticos-), y el fragmento²⁵ que ofrezco como cierre de esta nota, la increíble descripción de la bella y pobre Zaida, lo muestra sobradamente:

He visto una esclava que tenía nueve años y era más negra que el ébano, y debía ser un milagro de belleza en su país, porque era sumamente chata, sus labios prodigiosamente gruesos, lo blanco de sus ojos mezclado de color de fuego y sus dientes admirables, lo mismo en Europa que en África. No sabía ni una palabra de otra lengua más que la suya. Se llama Zaida. La hemos hecho bautizar. Esta nueva cristiana estaba tan acostumbrada cuando la querían vender a quitarse su capa blanca y quedarse completamente desnuda, que me ha costado mucho trabajo el impedir que lo hiciera; y el otro día, que teníamos mucha gente de visita, la señorita Zaida, a la que envié a buscar, se tomó el trabajo de presentarse de repente con su menudo cuerpo negro tan desnuda como cuando vino al mundo. Decidí hacerla azotar para hacerla comprender que esa clase de costumbre no me agrada. No se lo puedo hacer comprender más que por ese medio. Los que me la han vendido dicen que es hija de muy buena familia, y la pobre criatura muchas veces se viene a arrodillar delante de mí, juntas las manos, llora y me señala la dirección por donde se va a su país. Yo la mandaré allí de buena gana, y hasta sería para mí una gran satisfacción si pudiera seguir siendo allí cristiana. Pero esa imposibilidad me obliga a conservarla. Quisiera entenderla

bien, porque creo que posee inteligencia, y todas sus acciones lo indican. Baila a su manera, una manera muy agradable que nos entretiene mucho. Le pongo pecas postizas de tafetán blanco, que la encantan. Lleva un vestido como el que usan en Marruecos. Es una falda corta y casi sin pliegues, con grandes mangas en las camisas, de finísima tela, rayada de diferentes colores, semejantes a las de nuestras gitanas, y un corpiño que no es más que una banda de terciopelo carmesí sobre fondo de oro, sujeto al costado por hebillas de plata y botones de lo mismo, y una capa blanca de tela de lana

finísima, muy amplia y muy larga, en la que se envuelve, y con la que se cubre la cabeza con uno de sus extremos. Ese traje es bastante bonito. Sus cortos cabellos, que parecen lana, están cortados en varios sitios; forman como medias lunas en los lados, un círculo en el centro y como un corazón por delante. Me ha costado veinte doblones. Mi hija le ha dado su mono para que se ocupe de gobernarlo; es ese monito que el arzobispo de Burgos le regaló. Os aseguro que Zaida y el mono están hechos el uno para el otro y que se entienden muy bien.



NOTAS

1 Todas las referencias pertenecen a esta edición: Marie Catherine d'Aulnoy (1986), *Relación del viaje de España*, ed. de G. Mercadal y prólogo de Lorenzo Díaz, Madrid, Akal.

2 *Op. cit.*, pp. 217 y 243-244.

3 *Op. cit.*, p. 98-99.

4 *Op. cit.*, p. 251.

5 *Las mujeres que van a misa fuera de sus casas oyen una docena de ellas, y demuestran tanta distracción, que bien se ve que están ocupadas por cosas distintas a sus oraciones* (p. 250).

6 *Op. cit.*, pp. 223-224.

7 *Op. cit.*, p. 239.

8 Acaba de aparecer en muy asequible edición de bolsillo su magna obra *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.

9 [...] *le envolvía el rostro [...]. No se le veían en absoluto los cabellos, que estaban todos ocultos [...]. Llevaba un gran manto de tafetán negro, que la cubría hasta los pies [...]* (pp. 116-117).

10 *Entre las mujeres ha venido una especie de burguesa bastante bonita; llevaba a su hijo en sus brazos; era de una delgadez horrible; llevaba más de cien manecillas, unas de azabache, otras de barro tallado, atadas a su cuello y colgando de él por todas partes. He preguntado a su madre qué significaba aquello; me ha contestado que eso servía contra el mal de ojo* (pp. 192-193).

11 *Op. cit.*, p. 216.

12 *Todas ellas [las señoras] estaban sentadas en el suelo, con las piernas cruzadas. Es una antigua costumbre que han conservado de los moros* (p. 238).

13 *Las señoras estaban en una galería grande cubierta de riquísimas alfombras. Todo alrededor se veían almohadones de terciopelo carmesí, bordados de oro, más largos que anchos, y grandes mesas de taracea, enriquecidas de pedrerías [...]. No había más que una butaca de tafilete [...]* (p. 238).

14 [...] *comen todo con tanta pimienta y tantas especias [...]* (p. 244).

15 [...] *comen muy poco y apenas si quieren beber vino. Es en ellos costumbre comer siempre solos, y ello contribuye a mantenerlos en su frugalidad. En efecto, ni sus mujeres ni sus hijas comen con ellos. El hombre se sienta a la mesa, la señora está en el suelo sobre una alfombra con sus hijos, a la manera de los turcos y de los moros* (p. 338).

16 Porque ya os he dicho, mi querida prima, y me parece que puedo volver a repetíroslo, que no ha habido jamás gentes tan sobrias como éstas, particularmente sobre el vino [...]. Ocurre también que cuando se le llama a uno borracho, esa injuria se venga con el asesinato (p. 328).

17 Montan a caballo como los turcos y los moros, es decir, a la jineta, siendo los estribos tan cortos, que sus piernas van encogidas y apoyadas sobre el lomo de sus caballos. No puedo acostumbrar mis ojos a esa moda. Dicen que cuando van de esa manera pueden con más fuerza dar un golpe y alzarse y adelantarse sobre aquel a quien atacan (pp. 328-329).

18 Hay aquí [en Madrid] un número considerable de esclavas que se compran y se venden muy caras. Proceden de moros y de turcos (p. 347).

19 Hasta los pordioseros tienen orgullo, y cuando piden la limosna lo hacen con un aire imperioso y dominante. Si se les niega, es preciso hacerlo con amabilidad, diciéndoles: Caballero, usted perdone; no tengo moneda. Si se les rechaza, derrochan razones, y quieren probaros que no merecéis la gracia que Dios os ha hecho al daros bienes, y no os dejan un momento tranquilos; pero al punto que se les habla con alguna amabilidad, parecen satisfechos y se retiran (p. 347).

20 Son muy caritativos, tanto a causa del mérito que adquieren por las limosnas, como por la inclinación natural que tienen a darla, y la pena efectiva que sufren cuando se ven obligados, sea por su pobreza, sea por alguna otra razón, a negar eso que les piden (p. 394).

21 Una cosa que encuentro muy singular y que no conviene, me parece, con un reino católico, es la tolerancia que tienen con los hombres que mantienen públicamente sus queridas en forma absolutamente sin ningún misterio. Verdad es que las leyes lo prohíben; pero desprecian las leyes y no siguen más que su inclinación, y nadie se mezcla para reprenderles por su falta. Estas queridas se llaman amancebadas. Aunque estén casados, no dejan de tenerlas de esa manera, y a menudo los hijos naturales son educados con los legítimos, viéndolo y sabiéndolo la pobre esposa, que sufre todo aquello y que no dice una palabra. Incluso es muy raro ver pendencias entre el marido y la mujer, y mucho más raro el que se separen, como lo hacen en Francia.[...] Me parece extraordinario el que una señora, de la que un caballero está enamorado y es amado, no se sienta celosa de su amancebada. La mira como a una segunda mujer, cree que no puede entrar en comparación con ella. De suerte que un hombre tiene su mujer, su amancebada y su querida (p. 355).

22 Encuentro que esta ciudad parece una gran jaula, en la que ceban a los pollos. Porque, en fin, desde el nivel de la calle hasta el cuarto piso no se ven por todas partes más que celosías, cuyos agujeros son muy pequeños, y en los mismos balcones las hay también. Se descubren siempre detrás de ellas a pobres mujeres que miran a los que pasan [...] (p. 386).

23 *Op. cit.*, p. 419.

24 Las cursivas son mías, *op. cit.*, p. 368.

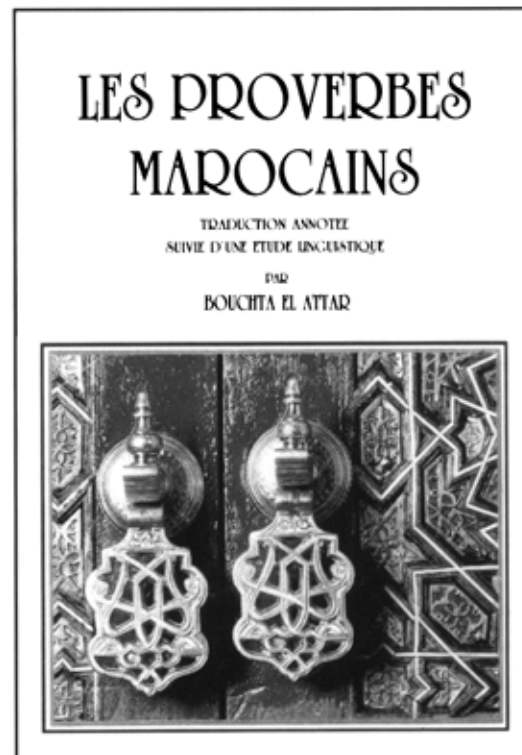
25 *Op. cit.*, pp. 348-349

Paremiología, sociolingüística y antropología en *Les proverbes marocains* de Bouchta el Attar

Francisco J. Álvarez Curiel

En 1965, «Abdelkader Zammama deploraba la inexistencia de un *corpus* general de proverbios marroquíes»¹ en el que se hubiera recogido el rico, y vivo, acervo cultural paremiológico de este país magrebí. Este ensayo del profesor Bouchta El Attar² viene a paliar en parte esta carencia, enfrentándose además, con bastante acierto, a algunos de los problemas que tiene toda investigación acerca de la literatura oral, y más en un país como Marruecos, cuya situación lingüística y sociocultural es especialmente compleja.

El proverbio³ es un producto oral que vive, se usa y se transmite en la lengua hablada por la comunidad. Ahora bien, en Marruecos conviven varias lenguas que -salvo islotes monolingües- se superponen diatópica y diastráticamente: el bereber, lengua autóctona; el árabe clásico, conocido por muy pocos y sólo utilizado como lengua escrita; el árabe dialectal, hablado por la gran



mayoría de los marroquíes. Además, y en función del medio social y de la zona geográfica, muchos marroquíes hablan francés y/o español.

Bouchta ha elaborado su encuesta escogiendo tres puntos claves: Tánger, Fez y Rabat. El método de trabajo -confiesa- ha sido el contacto directo, provocando la situación y el clima adecuados para que los informantes pudieran recordar y reproducir los proverbios:

... nous avons dû parfois entreprendre une discussion amicale afin que les réponses nous offrent une plus sûre garantie. [...] L'interrogatoire a toujours été conduit en arabe dialectal. [...] Nous avons prié nos informateurs de parler lentement pour nous permettre de bien comprendre et enregistrer toutes leurs paroles, afin de saisir ainsi les nuances de la prononciation notée phonétiquement. (p. 15).

Los proverbios han sido y recogidos en árabe dialectal desechando, pues, los que existen en otras lenguas.⁴ Reconoce que el árabe dialectal no es uniforme, si bien *les dialectes qui constituent l'arabe marocain parlé ne diffèrent d'ailleurs pas au point d'être inintelligibles d'une région à une autre.* (pág. 14)

Desde el punto de vista lingüístico, para Bouchta El Attar el estudio de la lengua coloquial -la lengua de los proverbios, en este caso- resulta muy interesante. Señalamos algunos de sus comentarios:

[Les proverbes] conservent une foule de termes et de tournures qui tendent à disparaître de plus en plus du langage courant.(pág. 294)

L'arabe dialectal marocain n'ayant pas de littérature ancienne écrite, doit de toute nécessité, s'il veut survivre à l'usure du temps, veiller à garder la langue parlée des proverbes. (pág. 294)

Dans l'arabe marocain, il y a beaucoup d'emprunts au français ou à l'espagnol, dont la population rurale, en particulier, reprend tous les termes techniques, économiques ou alimentaires. (pág. 307)

Hay otro aspecto en este trabajo sobre paremiología marroquí que nos ha llamado especialmente la atención: la recopilación de proverbios se ha elaborado atendiendo no sólo a la diversidad geográfica sino teniendo en cuenta otros factores relevantes que muestren la diversidad en el conocimiento y uso de las paremias: cultura, sexo, edad, nivel económico y status social de los encuestados.

L'âge et le milieu social des informateurs revêtent une grande importance. Parmi eux, se trouvaient des personnes âgées, ce qui nous a permis de recueillir des matériaux anciens. Des femmes âgées restées sédentaires conservent encore fidèlement les vieilles traditions populaires [...]. Nous avons interrogée des personnes d'un milieu très défavorisé, d'autres de classe moyenne et d'autres de la classe intellectuelle, ce qui nous a permis d'examiner le langage des proverbes employés par des classes sociales différents. [...] Pour pouvoir définir le plus exactement possible la langue des proverbes, nous avons interrogé plusieurs sujets de formation différente: agriculteurs, paysans, enseignants coraniques, commerçants, vieillards inactifs ou retraités âgés... (pág. 15)

Y terminamos esta reseña destacando las numerosas notas que el profesor Bouchta añade a los 1786 proverbios recogidos⁵ con las que aporta datos, comentarios y aclaraciones sobre aspectos de la vida diaria del pueblo marroquí: gastronomía, creencias, supersticiones, ritos nupciales, fiestas, etc., comportamientos y actitudes que, por otro lado, presentan similitudes con las del pueblo español.



NOTAS

1 EL KASRI (1987): «La littérature orale» en *La Grande Encyclopedie du Maroc. Arts et traditions*, pág. 322. Efectivamente, hasta entonces la investigación paremiológica en Marruecos se había limitado a breves repertorios (L. Brunot, M. El Fassi o M. Daoud) publicados en periódicos y revistas, además del millar de refranes de Ben Azzus Hakim recogidos por él mismo en el Norte, y los 820 del propio Zammama. En 1930, Edward Westermarck publica en Londres un voluminoso trabajo: *Wit and Wisdom in Morocco*, y en 1955 aparece la *Chrestomatie marocain* de Colin. Tampoco podemos olvidarnos de la colección de refranes que recopiló durante su estancia en Marruecos entre 1789 y 1803 Fray Patricio José de la Torre, y que ha sido publicada por el profesor Mohammed Amrani. Recientemente han aparecido diversos repertorios de desigual calidad: *Un bouquet de proverbes marocains* de Mohammed Ben Abdellatif y Mohammed Cherradi (1981) y *Proverbes et dictons du Maroc* de Leila Messaoudi.

2 BOUCHTA EL ATTAR (1992): *Les Proverbes Marocains: Traduction annotée, suivie d'une étude linguistique*. Casablanca, Imp. El Jadida. El autor, nacido en Taounate en 1941, es doctor en Lingüística por la Universidad de la Sorbona y profesor en la Facultad de Letras de Rabat. Ha publicado, además, diversos trabajos sobre lexicografía y filosofía árabes.

3 En esta reseña utilizo el término proverbio en vez de refrán ya que, tanto por la forma como por el contenido, sería difícil equipararlos globalmente, si bien en una gran proporción -lo que nos podría llevar a rastrear orígenes comunes entre el refranero español y el marroquí- la identidad formal y temática es patente. Por otro lado, la palabra árabe *matal* (refrán-proverbio-cuento-parábola) es mucho más amplia y da cabida a una rica gama de creaciones populares.

4 *Nous laissons en dehors de notre perspective, d'une part le dialecte (?) berbère, tout à fait différent de l'arabe et relevant d'un autre système linguistique, et d'autre part l'arabe littéraire, langue du Coran et des traditions prophétiques, partout identique à lui-même dans le monde arabe* (pág. 14).

5 Atendiendo al contenido, los proverbios, escritos en árabe y traducidos al francés, aparecen clasificados en cinco grandes bloques: 1. La familia. 2. Las relaciones sociales. 3. Las actividades. 4. El comportamiento ético. 5. La religión y los creyentes.