

75 BIBLIOTECA
BÁSICA
CANARIA

**DE
UN
SABIO
ANTOLÓGICO**

Juan José Delgado

**DE
UN
SABIO
ANTOLÓGICO**

Juan José Delgado

75 BIBLIOTECA
BÁSICA
CANARIA

Presidente del Gobierno de Canarias

Fernando Clavijo Batlle

Consejería de Universidades, Ciencia e Innovación y Cultura

Migdalia María Machín Tavío

Viceconsejero de Cultura y Patrimonio Cultural

Horacio Umpiérrez Sánchez

Dirección General de Cultura y Patrimonio Cultural

Miguel Ángel Clavijo Redondo

Dirección General de Innovación Cultural e Industrias Creativas

Cristóbal de la Rosa Croissier

De un sabio antológico

© de la edición: Viceconsejería
de Cultura y Patrimonio
Cultural del Gobierno de
Canarias, 2025

© Juan José Delgado, 1985-2017

© de la edición literaria, estudio
preliminar y cronología:
Víctor Álamo de la Rosa,
2025

Edición al cuidado de:
Victoriano Santana Sanjurjo

1.ª edición: diciembre de 2025

ISBN: 978-84-7947-901-5

Depósito legal: TF 700-2025

Impresión:
Cuarzo Libros

BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA

Dirección

Victoriano Santana Sanjurjo

Consejo asesor

José Miguel Perera Santana
Paula Fernández Hernández
Katya Vázquez Schröder
Víctor Álamo de la Rosa

Equipo técnico

Instituto Canario de
Desarrollo Cultural

Diseño y maquetación

Sergio Hernández Peña

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos de esta obra.

DE UN SABIO ANTOLÓGICO

Juan José Delgado

Edición literaria, estudio
preliminar y cronología

Víctor Álamo de la Rosa



Gobierno
de Canarias

Índice

Estudio preliminar	13
Semblanza del maestro humanista.....	13
Bibliografía	39
Cronología.....	43
Criterios de edición.....	47

De un sabio antológico

1. Novela.....	51
1.1. De <i>La fiesta de los infiernos</i> (2002).....	51
Capítulo X.....	51
Capítulo XI (fragmento)	55
1.2. De <i>La trama del arquitecto</i> (2011).....	61
Capítulo I. Kilómetro cero	61
Capítulo II. Hacia el búnker	78
2. Relatos.....	95
2.1. De <i>Estantigua</i> (1988)	95
Calle de Miraflores.....	95
2.2. De <i>Cáscaras</i> (2017).....	99
Estimado señor Mann	99

Doble ausencia en La Casa	
Hawthorne	105
Abecedario	116
El cometa del obispo.....	125
<i>Mon coeur</i>	138
Insomnio	143
Una noche en una boda de	
verano (<i>Intermezzo</i>).....	151
La ilusión de la libélula.....	153
El barco.....	160
Crimen y castigo	167
Cuento peregrino	170
La silla de monipodio	179
Esto no es un cuento.....	186
El desahucio.....	188
Las tres últimas líneas.....	191
Una casa en la falda de una colina	199
 3. Ensayo	 201
3.1. De <i>El cuento literario del siglo XX</i>	
<i>en Canarias</i> (1999)	201
3.2. De <i>Por lugares de la modernidad</i>	
<i>literaria</i> (2008).....	279
Tránsitos de la modernidad	279
Por algunos lugares de la moderna	
novela.....	295
En torno al alegorismo narrativo	325
La poesía humanista	352
El lenguaje literario como patria.....	367

4. Poesía	383
4.1. De <i>Tres gritos favorables bajo las</i>	
<i>nubes</i> (1985)	383
«Sobrepoderoso»	383
Mírate en el espejo, necio y soberbio	
siglo (tres paisajes en una guerra)	384
Epílogo de un instante	387
Matemáticamente con estocada	
certera	388
Esta empolvada heroína	389
De una pareja que medía muy bien	
pasos de baile	391
Piropo y pellizco	392
4.2. De <i>Comensales del cuervo</i> (1989)	393
Lázaros de poca ternura	393
Moral de estratosfera	395
Comensales del cuervo	396
Dirá tu nombre	397
Se retiró a un alta ventana	398
Alcoholiris	399
El maestro y Mata-Hari	400
En las lindes de Eros	401
Fueron las noches	402
Los cuerpos fáciles	404
En la oscuridad de la madera	406
En la esquina	407
La isla del cernícalo	409
Al sur	411
El espantapájaros	412

4.3. De <i>Un espacio bajo el día</i> (1996).....	414
Expiación (elegía por un planeta).....	414
Sombras a la intemperie.....	415
Estatuas.....	416
Concierto caníbal.....	417
El señor de las ratas.....	419
Amor o ecología.....	420
La guerra.....	421
Poema a la ciudad sitiada.....	422
El joven soldado.....	425
Una foto para el Pulitzer.....	426
Dos voces.....	428
Lugar de vida y muerte.....	429
Regreso a la semilla.....	430
Los caminos vienen de paraíso.....	431
El joven.....	432
El anciano.....	433
Un valle, el valle.....	434
Veinte versos de amor, aproximadamente.....	437
Poema al hijo.....	438
Nacer.....	439
Un espacio bajo el día.....	440
4.4. De <i>El libro de la intemperie</i> (2005).....	441
Poesía armada.....	441
Soliloquio del terrorista.....	442
«Un ruido de más extravía la mañana».....	444
Mandatario.....	445
Acecho.....	447
De oculto.....	449

El dulce lamentar	451
Esa llama	454
Vejez.....	456
Sueño	458
Especie.....	459
<i>Recherche</i>	460
El valle ya no sabe	461
Si entrara	462
 4.5. De <i>Los cielos que escalamos</i> (2016)	464
Poema de una experiencia	466
Porque habló Zaratustra.....	468
Amor de altura	470
Cuestión de teología	471
«El sol pasa a escribir su sombra»	473
Poema del ciego.....	475
«Buscaban una sombra los ardores».....	478
«Te vas tú yendo en mí»	482

Estudio preliminar

Semblanza del maestro humanista

«Don Servando y doña Asunción llevaban, sin pretenderlo, el olor humilde a profesores. No es necesario describir ese olor. Simplemente se reconoce en cuanto se tiene delante a un maestro de veras. Se le suele llamar también vocación y se huele a distancia. Generaba cada uno de ellos un clima complaciente y estimulante en el aula»¹.

Escribir sobre Juan José Delgado Hernández (Valle de San Lorenzo, 4 de octubre de 1949-La Laguna, 7 de septiembre de 2017) es tarea compleja porque, aunque no tuvo la suerte de una larga vida, construyó una sólida trayectoria cultural que lo sitúa en la estela de los sabios. Ese panteón de los ilustres pensadores canarios del siglo XX, junto con figuras como Domingo Pérez Minik, María Rosa Alonso, Jorge Rodríguez Padrón o Andrés Sánchez Robayna, entre otros. Sabio, pensador, intelectual, son palabras que el siglo XXI ha querido desvirtuar, pero que vienen a cuento ahora con toda su verdadera carga semántica para que, quienes no tuvieron la fortuna de conocerlo, puedan hacerse cabal idea de quién fue Juan José Delgado Hernández.

¹ Juan José Delgado, *Viaje a las tierras perdidas*, Anaya, 2002. Ilustraciones de Claudia Ranucci.

Narrador, poeta, ensayista, profesor en enseñanza secundaria y de la Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna, periodista, silencioso agitador de revistas culturales y suplementos literarios de periódicos, colecciones, proyectos editoriales, maestro de escritores, divulgador, formador de formadores, miembro de la Academia Canaria de la Lengua, prologuista y reseñador, una mente privilegiada y, sobre todo, un humanista, la reencarnación del convencimiento del sabio que sostiene y defiende que la raíz del ser humano es, precisamente, el humanismo. Quienes tuvimos la fortuna de ser sus amigos supimos de su generosidad, su altruismo, su confianza plena en la cultura como resorte de salvación de la humanidad. Así lo expuso en su magnífico discurso de ingreso en 2003 en la Academia Canaria de la Lengua (ACL), titulado, precisamente, *Literatura, humanismo, educación*.

Juan José Delgado, como escritor, era de esos de los que ya casi no hay, un escritor que se sentía tan sinceramente recompensado con la intimidad de la escritura misma que, demasiado a menudo, no se preocupaba siquiera de buscar editor para sus propios libros de creación. Nunca necesitó el aplauso, los premios o los reconocimientos. Escribir, escribir bastó siempre. Publicó cuatro novelas, cinco libros de poesía, dos de cuentos (el último en septiembre de 2017, pocos días antes de su fallecimiento, titulado *Cáscaras*, y editado por Baile del Sol) y también publicó ensayos tan fundamentales como *Por lugares de la modernidad literaria* o las antologías del cuento canario del siglo XX, como la que editó Alfaguara

en 2004 con el título *Los mejores relatos canarios del siglo XX* o la que publicó en 1999 el Ateneo de Laguna, *El cuento literario del siglo XX en Canarias*. Su labor intelectual, crítica, ensayística, siempre alejada de los focos, es, sin embargo, crucial, si se quiere entender el devenir de la literatura canaria del siglo XX y principios del XXI. Por ejemplo, sin sus publicaciones y ensayos no se entendería el fenómeno fetasiano, esa generación de escritores tan singular que cambió para siempre las vueltas de la literatura canaria, con autores como Rafael Arozarena e Isaac de Vega abanderando una literatura distinta que llega hasta nuestros días con varios epígonos y múltiples admiradores.

Las novelas de Juan José Delgado, *Canto de verdugo y ajusticiados*, *Viaje a las tierras perdidas*, *La fiesta de los infiernos* y *La trama del arquitecto*, deben situarse dentro del alegorismo narrativo que tanto le interesó desde la vertiente ensayística, como atestiguan sus trabajos sobre obras clásicas de la narrativa contemporánea como *La caverna*, de José Saramago, o *La carretera*, de Cormac McCarthy. La alegoría como mecanismo literario para exponer un mundo del revés. De ahí su interés por el esperpento valleinclanesco, como demuestra su novela ambientada en el Carnaval, el rebumbio de la máscara, el disfraz y la alegoría, *La fiesta de los infiernos*, que plantea una situación controvertida: si no sabemos dónde está la locura y la cordura, ¿qué mide esa delgada línea cuando una panda de locos de manicomio y nazis se mezclan en un Carnaval cuyo tema alegórico es en realidad el fascismo?

Son cinco sus poemarios, con una escritura y estilo trabajados hasta la extenuación: *Tres gritos favorables bajo las nubes*, *Comensales del cuervo*, *Un espacio bajo el día*, *El libro de la intemperie* y *Los cielos que escalamos*. El sello de las vanguardias (creacionismo, surrealismo) está presente, en particular, en la original adjetivación y en las imágenes, en una abrupta versificación. Sobre todo en sus últimos poemas, a partir de *El libro de la intemperie*, se percibe además una preocupación social que se hace más que evidente en los textos que dedica, por ejemplo, al fenómeno del terrorismo, el miedo, la injusticia, la ecología, la pobreza o la exclusión social.

Ya dije que Juan José Delgado era un sabio. Porque la sabiduría no es solo tener los conocimientos, sino, sobre todo, saber transmitirlos con magia para que fecunden una tradición. Saber ir más allá. La faceta didáctica de Delgado no es baladí. Su generosidad lo llevó a impartir clases, talleres literarios, fundar tertulias y comités de redacción de revistas y periódicos. También organizó y pensó actos y foros que, a lo largo del tiempo, han venido propiciando el caldo de cultivo del que han ido emergiendo vocaciones literarias, estudiosos, lectores, nuevos escritores. Delgado llevaba, sin pretenderlo, el olor humilde a profesor: fue maestro, profesor, catedrático, doctor en Filología, académico. Pasó por todos los estadios de la enseñanza. Muchos alumnos disfrutaron de sus clases en Bachillerato (en particular en el IES La Laboral, donde nos conocimos mientras impartía el extinto BUP), en la Universidad de La Laguna, en la Escuela Canaria de Creación Literaria y en otros

foros y congresos, y todos celebraban su magisterio, el lujo real de poder escuchar sus enseñanzas. Su labor pedagógica, enorme, es imposible de ponderar aquí, incluyendo su faceta como formador de formadores (impartiendo cursos al futuro profesorado). Sin duda, de sus retos y de sus ocurrentes malabarismos intelectuales han salido muchos de quienes hoy en día son los escritores que protagonizan las letras canarias contemporáneas.

Otra labor casi secreta de Juan José Delgado, también fundamental, es su vocación para crear revistas culturales y suplementos literarios en medios de comunicación, publicaciones que contribuían a agitar el panorama cultural. Recordemos aquí que fue fundador de la revista *La teja de Bogotá* y director e impulsor de dos de las publicaciones literarias más relevantes de la historia contemporánea de Canarias: *Fetasa, revista de arte y literatura* (1988-1993) y *Cuadernos del Ateneo de La Laguna* (1996-2016), entre otras, como la revista digital de la Academia Canaria de la Lengua. También fue el impulsor y responsable del suplemento cultural del extinto rotativo *La Gaceta de Canarias*, unas páginas que se incluían dentro de aquel periódico y que, haciéndose en Canarias, fueron tan prestigiosas que muchas firmas de escritores e intelectuales de fama nacional e internacional quisieron colaborar. Es un buen ejemplo de su generosidad, como lo es la ristra de autores que tuvieron la suerte de recibir su atención crítica, una reseña, un prólogo: Rafael Arozarena, Isaac de Vega, Félix Casanova de Ayala, Cecilia Domínguez Luis, Alberto Pizarro, Sabas Martín, entre muchos otros. Me pon-

dré de ejemplo, pues siendo yo su pupilo, presentó mis primeros relatos, agavillados en un libro titulado *Las mareas brujas*, a Rafael Arozarena, quien ejerció de padrino para su publicación y presentación, junto con el propio Juan José Delgado. Estábamos en 1991. Por entonces yo era un imberbe proyecto de escritor con apenas veinte años de edad. Sin embargo, me cogió de la mano. Siempre trataba de ayudar a quienes tuvieran vocación por la lectura y la escritura, guiado por el maestro que llevaba dentro, pero también por su confianza en la educación y la cultura como salvación del hombre contemporáneo. Otra vez el humanismo, de nuevo su humanismo.

Tanto desde la revista *Cuadernos del Ateneo de La Laguna* (que se publicó semestralmente entre 1996 y 2016) como desde la revista de la Academia Canaria de la Lengua, que dirigió hasta su muerte, Juan José Delgado trazó su vocación de unir culturas, estableciendo una red de relaciones con otros territorios insulares atlánticos, como Madeira, Azores o Cabo Verde, en busca de divulgar esas singularidades de las literaturas insulares atlánticas. Tender puentes. Porque Juan José Delgado creía firme en el poder de redención de la cultura. Sabía que es imperioso rehumanizar el mundo para que el mundo sea un mundo habitable. Sabía que el ser humano, si no quiere pasarse la vida desnortado, necesita educación, sentido de la cultura, más y más humanismo. Sobre todo si se piensa en la sociedad actual, donde, a menudo, el ser humano parece aplastado por las nuevas tecnologías, internet, redes sociales, *apepés* e inteligencia artificial.

El Valle de San Lorenzo, municipio del sur de Tenerife, donde nació, y la ciudad de La Laguna, en el norte de la isla, donde estudió y se desarrolló la mayor parte de su vida laboral e intelectual, son las dos localidades que marcaron su singladura vital.

En el Valle, Juan José Delgado estuvo vinculado al deporte, en particular al fútbol, aunque llegó a ser cronometrador de *rallys* de coches. Sin embargo, sería fiel al baloncesto: religioso abonado del Canarias cuando su vida se desarrolló en La Laguna.

El Valle de San Lorenzo, su paisaje, las sensaciones de infancia y juventud, se colarán en su literatura como ese lugar donde quedan a salvo los vestigios del pasado, la oralidad, los cuentos de los ancianos, lo que hay que preservar de los arañazos de los vértigos modernos. Sin ir más lejos, en su novela *Viaje a las tierras perdidas*, el espacio mítico del desarrollo de la trama se llama *Alballe*. Lo mismo ocurre en varios de sus poemas, como el titulado «Un valle, el valle», de *Un espacio bajo el día*, cuando escribe: «En el Valle, los primeros nombres se aprenden cogiéndolos con la mano».

Juan José Delgado escribió hasta que le fallaron las fuerzas por culpa de la enfermedad, ese violento cáncer alojado en su estómago. Dejó inconclusa parte de la que sería su nueva novela y algunos ensayos. Todos le debemos mucho. Aunque él sería el primero en deplorar cualquier aplauso o distinción, creo que sería síntoma de madurez que la sociedad canaria sepa de esas personas que, a menudo desde el silencio y casi desde el secreto, contribuyen a que seamos mejores y crezcamos en la fundación de la

cultura. Confiamos en el talento de los hombres que, como Juan José Delgado, saben que la educación nos cambia la vida.

La poesía

La poesía vino primero, al menos a título editorial. Juan José Delgado se estrena en la publicación con su primer poemario en 1985, titulado *Tres gritos favorables bajo las nubes*. Tenía 36 años de edad cuando decide por fin publicar. Esto no tendría mayor importancia si no fuera porque a Juan José Delgado le preocupó la escritura literaria en primera instancia; pero, curiosamente, publicar su propia obra no estaba entre sus prioridades. Este primer poemario deja ver de inmediato esa obsesión del orfebre que trabaja el lenguaje y que, incluso, cede a la creación de neologismos, como «primoamanecer». Los juegos de palabras (maté/máticamente), las imágenes del simbolismo (citas de Rimbaud y Baudelaire incluidas) y la impronta de las vanguardias en medio de una versificación dispersa, sincopada, nos regalan unos poemas originales, sorprendentes. Varias composiciones recurren a las mayúsculas, a las onomatopeyas, a las irónicas «necesidades filológicas» porque interesa la poesía que emerge de la preocupación por la palabra.

Cuatro años después, la editorial madrileña Libertarias publica *Comensales del cuervo*, poemario que ya desde su título nos remite a la esfera del simbolismo. Prosiguen en este libro los mismos intensos intereses lingüísticos (como la creación de neologis-

mos; un ejemplo es «alcoholiris»), pero se abre ese espacio hacia una poesía de temática más social: «parece habernos tocado / confiar nuestro camino a lázaros / de poca ternura. Son señores de la guerra»; apelar hacia la moral, porque los comensales del cuervo «no saben que el hombre es buena planta a pesar de crecer en tierra pobre».

Hay en este libro de Juan José Delgado, me parece, un poema singularmente significativo desde su propio título, «La Isla del Cernícalo», porque aborda ese tema tan recurrente de la literatura canaria que es la insularidad, así como «El espantapájaros», un homenaje a su admirado Rafael Arozarena.

Siete años después, aparece *Un espacio bajo el día*, que se abre con un contundente poema titulado «Expiación (elegía por un planeta)», donde expone esas preocupaciones en torno a la deriva medioambiental del universo: «por fuera del asfalto se pierden los paisajes». Reclama que el hombre vuelva a ser medida de todas las cosas y vuelva a alinearse con la Naturaleza. En el poema «El otro mar», en la misma línea, Delgado escribe: «Cuando el mar abra los libros de cuentas / y sus almanaques deshojen años y números / los muertos saldrán a flote en alguna de las $\frac{3}{4}$ partes del planeta».

La poesía se hace más protestona, sin caer en lo panfletario, pero resaltando la evidencia. Así aparecen composiciones tituladas «Épica o ecología» y «Amor o ecología», pero también «El señor de las ratas», «La guerra», «Poema a la ciudad sitiada», donde escribe que hasta el aire «se vuelve mala frontera». Impresiona, en este poemario, el texto «Una foto para

el Pulitzer», donde denuncia abiertamente el expolio del continente africano y las hambrunas, la conocida foto de la niña en un secarral tan en los huesos que ya la vigila un buitre dispuesto a zampársela. Tan cruda como es la imagen es el poema de Delgado. En este libro, sin embargo, hay espacio también para poemas más íntimos, como el dedicado a su esposa, Celia, y a su hijo, Daniel. En «Veinte versos de amor, aproximadamente», escribe: «Cuando te vi... cuando te vi me eché en brazos del punto suspensivo. Una de tus manos salió a recibirme para enseñar las letras de tu nombre. Desde entonces, si lo pronuncio, se elevan las vocales hacia un cielo femenino».

El libro de la intemperie, de 2005, es su siguiente poemario. Incluye una poética, rescatada además por Cecilia Domínguez Luis para su edición póstuma de la poesía completa del autor, donde Juan José Delgado nos instruye sobre su concepción poética:

Mi poesía es la idea de mi mundo. Y mi mundo qué es. A lo largo y ancho de tan ajena y a la vez íntima realidad, a la que llamamos mundo, he ido poniendo, como un cazador furtivo, cepos, espejos, telescopios y otras abundantes metáforas con las que busco expresar ese ratito de deliciosa tensión en el que la presa (ese trocito de mundo, todavía electrizante y vivo) pasa a ser botín de la palabra.

Este libro se abre con el poema «Poesía armada», donde el poeta insiste en la idea de una poesía ejército compacto, «un solo cuerpo que avanzaba aniquilante

bajo el designio de una mente hipnotizada». Enseguida ese armamento del verso disparará con inteligencia, reeditando esa poesía social que recupera la voluntad del humanista, del poeta que baja de su torre de marfil para asomar su verso a toda una galería de problemas sociales que pueden incluir el terrorismo, por ejemplo. Magnífico es el poema «Soliloquio del terrorista», o las composiciones que remiten a los atentados terroristas ocurridos en Madrid el 11 de marzo de 2004: «Un ruido de más extravía la mañana / se detienen los trenes / nuestros ojos tiran del dolor». Es la *poesía humanista*, por decirlo en la misma terminología que la acuñada por el propio Juan José Delgado en sus ensayos.

Once años después, 2016, se publica el último poemario de Delgado, *Los cielos que escalamos*. Hay un mayor recogimiento, poemas y versos más cortos, menos alardes en busca de neologismos, mayor concentración expresiva, porque el poema se reconcentra en sí mismo, en su propia esencia. Afloran las mismas preocupaciones, porque la vida nos propone escalar cielos, en una especie de atisbo místico. En eso consiste vivir, en sortear esas metas cotidianas, *los cielos que escalamos*. «Déjales a los dedos ser alas», «¿Quién descifrá el signo que viaja contigo?», «De lejos llegaba para alcanzarme su desnudo. Los ojos desnudan. Tu blusa y mi voz pronuncian tus pechos», «Porque en mí estabas, vienes redundante para hacer definitiva mi noche de sábado. Queda en paz la ropa de los cuerpos que se alejan. Nada cuelga ya de la tristeza. Se abren las colchas y después los labios. Por las cuatro esquinas rojas cabalgan las excitaciones. Y

las sábanas desbocadas caen por uno de los bordes del silencio. Y todos los poros cantan gemidos en aquel tramado paraíso».

Todos estos versos nos recuerdan a ese san Juan de la Cruz y su lenguaje poético transitando la delgada línea de lo erótico y sensual y lo místico, y estos ecos se respiran en los últimos poemas de este libro, los últimos que escribiera el maestro Juan José Delgado. No es casual que la palabra «paraíso» se invoque una y otra vez: «No es posible tentar los silencios de tu intacto paraíso». Ese paraíso está dentro y puede ser cotidiano; son los *cielos que escalamos* en el día a día, en nuestro transitar por la existencia. Los versos con los que se cierra el libro ilustran la evidencia: «Miro en la cumbre, y aquel árbol que fue, saca de nuestro pecho / el espejo de una verdad / que empuja a más altas vías. / Las ganas de alcanzarlo / son mayores / que esa distancia que me ha puesto el cielo. / Un paso más, y alcanzaré el alma».

Invita el poeta a llegar a las «más altas vías», con ganas mayores que el cielo, para «alcanzar el alma». Queda, pues, registrado ese trasiego místico, pero apenas en las resonancias literarias, porque no podríamos contextualizar a Juan José Delgado como un poeta en esa órbita. Estos cielos, estas almas, son más cotidianas y, en el fondo, insisten en esa idea general que fecunda toda su obra y su vida, ese reiterado convencimiento de la necesidad de rehumanizar el mundo.

La prosa

La editorial Baile del Sol publica *Cáscaras*, el último libro de Juan José Delgado, poco antes de su óbito. Estamos ante un volumen donde el autor agavilla veintidós relatos, de variable extensión, pues incluye también un microcuento. Las novelas de Juan José Delgado, *Canto de verdugo y ajusticiados*, *Viaje a las tierras perdidas*, *La fiesta de los infiernos* y *La trama del arquitecto*, deben situarse, se dijo, dentro del alegorismo narrativo. Sus relatos, sin embargo, que solo reunió en *Estantigua y Cáscaras*, el primero de 1988 y el segundo de 2017, son, a mi modo de ver, una perfecta simbiosis a escala reducida de sus intereses literarios y, en cierto sentido, un campo de experimentación de su propia escritura.

Encontramos en sus cuentos unos relatos mucho más cercanos a lo poético, pero también otros que se erigen a partir de alegorías y distopías; y, finalmente, otros cuentos donde su propio conocimiento de la literatura le sirve como detonante para la anécdota narrativa. El ejemplo perfecto es *Cáscaras*, un libro extraordinario, donde saltamos de relato en relato hallando precisamente esta variedad de intereses literarios que fecundó la obra de Juan José Delgado.

De su profundo conocimiento de la literatura, surgen relatos como los titulados «Estimado Sr. Mann», «Doble ausencia en la casa Hawthorne», «*Moncoeur*» o «Crimen y castigo», unos títulos que ya desvelan ese otro nivel de lectura, más metaliterario, pues el relato no solo cuenta, sino que indaga en aristas de las obras totémicas de escritores como Thomas

Mann, Dostoyevsky, Paul Verlaine o Hawthorne. No exagero ni un ápice —y de ahí que invite a su lectura urgente— si escribo que «Estimado Sr. Mann» y «Doble ausencia en la casa Hawthorne» son dos obras maestras del género. Delgado elige la forma de una carta para construir el primero de los relatos apuntados. Conforme nos adentramos en su lectura, descubriremos que la voz narrativa que suplanta al escritor canario es la del propio Hans Castorp, principal personaje de *La montaña mágica*, la fascinante novela del nombrado escritor alemán del título.

Estos juegos metaliterarios, aunque alimentan varios relatos, no demandan la figura de un lector que, sin esos conocimientos previos, se perdería en el ovillo del interés del cuento. Para nada. Son mecanismos narrativos tan bien contruidos que es fácil disfrutar de la lectura, incluso sin ese bagaje literario previo². Hablamos de relatos donde el autor, aunque engañe con sucesivos espejos, nunca olvida la construcción de un personaje o el relato de una anécdota con suficiente fundamento narrativo, aunque el personaje sea invento de otro y Juan José Delgado lo haga suyo, caso del mismísimo Hans Castorp.

En otros cuentos, como «Abecedario», «Las oposiciones», «La cometa del obispo», el lector descubrirá un tono de ácida ironía del que no saldrá ileso, pues bajo ese disfraz bromista Juan José Delgado se adentra en temas más —presuntamente— serios,

2 En esto, el caso es similar al del *Quijote*, como señalaba Martín de Riquer: una obra que atrae a quienes nunca han leído una novela de caballería o tienen una noción muy superficial del género.

como el amor y la muerte. El escritor, que durante las últimas décadas de su vida sufrió los extraños padecimientos del insomnio, dedica, como no puede ser de otro modo, uno de sus relatos a desentrañar su naturaleza, convirtiendo al insomnio en personaje, narrándonos esa travesía loca que va desde que la noche se cierne, globo oscuro, a las primeras hebras de la claridad mañanera. En el relato, el personaje urdirá un plan para salir a cazar al monstruo Insomnio.

Temas de corte más social, como las drogas, los okupas o los desahucios, centran otros relatos del libro. Con una mirada que acribilla, el escritor se adentra inmisericorde en la denuncia social. Estos textos también son, a mi juicio, muy valiosos, pues parece que, cuanto más violenta, perturba, altera el tema que aborda, más poética, literaria, intensa se hace la escritura, el estilo. Ese contraste entre la cotidianidad del tema denunciado —drogas, desahucios, etc.— con ese estilo sorprendente de Juan José Delgado, impregnado de imágenes ocurrentes y nuevas, dota al cuento de una gran fuerza literaria. Es el caso de «Una casa en la falda de una colina», donde asistimos al peregrinar de un anciano que por fin ocupa la casa de sus sueños al mismo tiempo que descubrimos que, desde joven, hacerse con esa mansión al pie de una montaña había sido el motor de su vida. Los sueños nos sirven para vivir sería la moraleja del relato.

El estilo del escritor es original. Leerlo es un continuo aprendizaje por su atención a la forma. En un mismo párrafo, puede mezclar cultismos con expresiones jergales, como «salió echando leches». Siem-

pre encuentra otros modos y maneras de reescribir los temas más trillados, como el amor, la belleza de la mujer, el sexo. Un ejemplo, extraído del cuento «Abecedario», donde una novia le pide al novio que sea capaz de regalarle todas las letras de su nombre, Beatriz. El novio aguarda en una terraza mientras fuma y toma café. Beatriz llega. El narrador escribe:

Ella sobre su alto tacón; ella con largas piernas enfundadas en seda negra hasta los muslos; ella con las caderas prietas en una falda cortiverde, muy muy cortiverde; ella y sus dos pechos, su cuello para besarlo; ella hechicera y sabedora de su poder absorbente, pues consigue siempre llevarse con ella todas mis moléculas y levantarme la fluida cafeína de la mañana.

La creación de neologismos, como «cortiverde» en este caso, las aliteraciones, la adjetivación, pero, sobre todo, la sintaxis diferente del escritor, revelan un estilo muy atento a la búsqueda de otros caminos formales. Los libros de Juan José Delgado son literarios en todos los sentidos de la palabra. Creo no equivocarme si afirmo que en ello estriba una secreta reivindicación de la necesidad de que la literatura vuelva a hablar alto y claro, y recupere lectores menos perezosos, de nuevo dispuestos a dejarse sacudir por el susto amable, feliz y reconfortante del arte. Toca leer, volver a sentar a la literatura en su trono humanista y, con ello, frenar en todo lo posible esa invasión de publicaciones «de corta y pega» que parecen escritas por la inteligencia artificial siguiendo

las pautas de seres clonados que solo tienen como horizonte adquirir cierta notoriedad, cierta fama, cierto renombre que les permita vivir de una labor creativa para la que carecen de talento. Ya nos advirtió sobre esto Cervantes en el prólogo de la segunda parte del *Quijote*, cuando nos habló de una de las tentaciones del demonio:

Ponerle a un hombre en el entendimiento de que puede componer e imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama.

El otro libro de cuentos del escritor es *Estantigua*, arcaísmo que, según la RAE, significa ‘figura fantasmal o esperpéntica’. Y es que el esperpento valleinclanesco y la alegoría definen toda la producción narrativa de Juan José Delgado. *Estantigua* fue publicado por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en 1988, en su serie de narrativa, hoy extinta, que por aquellos años gozaba de cierto prestigio, pues dicha colección incluía entre sus números libros de escritores como Carlos Pinto Grote, Luis Alemany, Antonio Bermejo, José H. Chela, entre otros.

Estantigua reúne doce relatos cortos, divididos en tres partes. Llama la atención el titulado «Calle de Miraflores», puesto que no es habitual hallar en la obra de Juan José Delgado referencias tan realistas, como es el caso de esta popular calle de Santa Cruz de Tenerife, conocida hasta principios del siglo XXI por ser el lugar donde se localizaban los prostíbulos de la ciudad.

El título es el primero de narrativa que publica Delgado y ya se aprecian en sus páginas esas constantes que hemos venido repitiendo, como la atención extrema al estilo, a la sintaxis y a la palabra nueva. Este es el comienzo del relato señalado:

La calzada es de ciudad vieja. Una mala calle de piedras negras que la rasante luz de una luna, encarada monstruosa al fondo, le había robado el color. Bajaba, pasada la medianoche, caminando por ese suelo empalidecido. [...] La primera casa con vida está bañada por un cartel de luz blanca en el que parpadean las letras rojas de BAR.

La adjetivación en la obra de Delgado siempre es original, sorpresiva y demuestra esa atención exquisita hacia un estilo novedoso, no trillado, en busca de la fundación de la palabra nueva. También aparece la alegoría, otra constante de su prosa, como ocurre en los relatos «La fábrica» o «Eran otros tiempos».

Este mismo año, 1988, Juan José Delgado gana con su novela corta *Canto de verdugo y ajusticiados* el premio de novela Ciudad de La Laguna, pero la obra no se publicó hasta 1992, en Madrid, a cargo de Ediciones Libertarias. De apenas un centenar de páginas, mantiene una estrecha relación con *Estantigua*, porque incluye el recurso del relato dentro del relato, colgando de la trama general, y porque repite estilo y preocupaciones e intereses. Los personajes, como el de Don Ramón, parecen salidos del ruedo ibérico

valleinclanesco, tal y como ocurrirá en la última novela de Delgado, *La trama del arquitecto*.

Su mejor novela es, a mi juicio, *La fiesta de los infiernos*, editada en 2002. Ordenada en doce capítulos que llevan en su título la palabra «Infierno», asistimos, perplejos, a una recreación alegórica del Carnaval tinerfeño y todos sus rituales. La mascarada nocturna, la gala de elección de la reina de las fiestas, las verbenas multitudinarias en busca de alcanzar récords que poner en el libro Guinness, etc., son irónicamente retratados en esta obra, que representa un descenso a los sótanos del Carnaval, ese festejo capaz de transformar toda la ciudad durante un mes. Todas las esquinas del Carnaval tienen su reflejo en esta obra. El Carnaval, invocado aquí como el gran teatro del mundo. De nuevo recurriendo a la alegoría.

Durante ese tiempo entre paréntesis que dura la fiesta, locura y cordura desdibujan sus líneas de separación, como la realidad y la ficción. Locos escapados del manicomio, nazis, soldados, generales, pelotones de fusilamiento, todo el rebumbio colapsador del Carnaval desfila por las páginas de esta novela para denunciar las arbitrariedades del fascismo. Que viva la loca fiesta.

Las murgas descargan sobre la multitud su música folladora. A la ruidosa retreta suman sus colores los danzarines de una de las comparsas que garabatean pasos sobre el asfalto. Las máscaras buscan en todas direcciones el mejor lugar en donde puedan recoger un trozo de alegría para dar rienda suelta a la diversión.

Los civiles deben incivilizarse. No importa el disfraz.

El Carnaval, la fiesta de la carne, es «esperpentizado» a través de varios personajes, masculinos y femeninos, porque esta celebración se entiende también como ese rito para desabrochar los instintos. No hay moralidad; y para consolidar esta carencia colectiva, la novela se vuelve coral, es decir, entre principales y secundarios, el número de personajes es elevado. Uno de ellos es Claramunda, la mujer que sale al Carnaval a «satisfacer su deseo bruto». Elige macho y se lo come cual mantis religiosa, devorándolo. Alejandro, por su parte, otro participante de la trama, sufre priapismo. Su miembro siempre está erecto y no tiene más remedio que amarrárselo al muslo para salir a la calle.

A pesar de que *La fiesta de los infiernos* es, así me lo parece, la mejor novela que se ha compuesto sobre el Carnaval en nuestra tierra, un evento relevante en la vida de los isleños, su eco en la tradición narrativa canaria ha sido escaso.

Con *La trama del arquitecto*, publicada por la extinta editorial zaragozana Tropo Editores en 2011, Delgado nos entregó su última novela. Su obsesión por la alegoría narrativa alcanza aquí su máxima expresión. Todo es simbólico. De entrada, el escritor funda un espacio mítico, Onora, en el kilómetro cero de la nación de Nubada. Se añade así a esa larga tradición de fundación de espacios imaginarios que viene de la Santa María, de Onetti; la Comala, de Rulfo; el célebre Macondo garciamarquiano; la Celama, de Luis Mateo Díez; o Salbago, de Armas Marcelo,

y Nacaria, de Sabas Martín, por solo citar a algunos seguidores de esta tradición literaria.

El personaje principal de *La trama del arquitecto* es Gedeón Bramante, presidente de la nación de Nubada, personaje tipo inspirado en el Tirano Banderas de Valle Inclán y en la ya larga tradición de la novela de dictador, tan habitual en la literatura hispanoamericana. Este ordena la construcción de un búnker en plena Caldera de Cavernaria, cometido que acatará el arquitecto.

Las alegorías, como se dijo, son constantes. Se edifica un mundo podrido, asfixiante, dictatorial. «Nubada» y la «Caldera de Cavernaria» son trasuntos literarios de la isla de Tenerife y su Caldera de las Cañadas del Teide. Estamos ante una novela que denuncia los mecanismos del poder omnipresente y abusador.

Los doce capítulos de esta obra presentan igualmente títulos alegóricos e incluso un guiño a la propia literatura, porque el cuarto lleva el mismo título que la novela *Canto de verdugo y ajusticiados* del propio autor. Otros títulos son *La montaña mágica*, guiño homenaje a Thomas Mann, una de las principales influencias de Delgado y de los escritores fetasianos; o *La caverna*, la alegoría de Platón que también recreará José Saramago en su novela homónima y a la que, precisamente, Delgado dedica uno de sus ensayos.

Toda la literatura de Juan José Delgado es, en fin, también metaliteraria. En las páginas finales de *La trama del arquitecto*, además, se cita *Tubalcáin setenta veces siete*, la extraordinaria novela del pensador fetasiano José Antonio Padrón.

El ensayo

En 2008 ve la luz *Por lugares de la modernidad literaria*, en Ediciones Idea, en Santa Cruz de Tenerife, dentro de la colección Ínsula de Ensayo, dirigida por el profesor de la Universidad de La Laguna Rafael Fernández Hernández. Este extraordinario volumen reúne un prefacio y diez ensayos, titulados: «Tránsitos de la modernidad», «Literatura y humanismo», «El cuadro en el marco de la novela», «Por algunos lugares de la moderna novela», «En torno al alegorismo narrativo», «La poesía humanista», «Sombras en la ciudad lírica», «El lenguaje literario como patria», «Almendros en la aldea global (sobre regionalismo, cosmopolitismo, universalismo, globalización)» y «Cronotopos de la insularidad».

Si tomamos como fecha de inicio de la tradición literaria canaria el año 1447, con las *Endechas a Guillén Peraza*, la literatura insular puede presumir de presentar una historia cercana a los seis siglos de existencia. Con sus luces y sus sombras, sus periodos de esplendor y decadencia, como todas las literaturas, la tradición generada en Canarias adolece, sin embargo, de una mayor atención al ensayo, al pensamiento. Quizás esta disfunción o debilidad haya venido lastrando hasta cierto punto la difusión y el conocimiento *real* de las singularidades de la propia literatura canaria; incluso, la normalización en un presunto canon literario español de escritores tan centrales y originales como José de Viera y Clavijo, Alonso Quesada, Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa, Luis Ferial o Isaac de Vega, entre otros, y

por solo citar algunos casos emblemáticos. Viene esto a colación porque, sin duda, entre los intereses de Juan José Delgado estaban el ensayo y el pensamiento, que son indispensables para dar sustento e hilo conductor a la propia literatura. El ensayo pone orden, impulsa nuevos retos, asienta una tradición.

Los interesantes ensayos de Delgado parten de una idea o planteamiento, de un centro de interés, para desplegarse en un sentido universal. Si se habla de lo anecdótico insular, será para trascender con el pensamiento lo accesorio. Si el tema es la modernidad o la alegoría narrativa, el ensayo dibujará su hipótesis, larvándose en citas, libros, pensadores, escritores de aquí y de acullá, es decir, nunca exclusivamente canarios. El lenguaje literario como patria. En sus ensayos, dado su enorme caudal de conocimiento libresco y aparato filosófico, Delgado es capaz de aunar en un mismo párrafo, a favor de defender su argumento, a Aristóteles, Unamuno, Viera y Cormac McCarthy, como cuando, por ejemplo, traza una pequeña historia de la novela alegórica universal en *En torno al alegorismo narrativo*.

Aunque durante sus últimos años albergaba la intención de reunir ensayos desperdigados, bien en otras publicaciones, bien parcialmente editados en revistas literarias, la muerte cercenó esa intención, por lo que en este volumen hemos incluido, por ejemplo, el texto que modestamente incorpora como prefacio a su *Antología del cuento canario del siglo XX*, cuando, en realidad, no deja de ser todo un ensayo, casi una microhistoria de la narrativa canaria desde Galdós a principios del siglo XXI.

Hay que destacar en los ensayos críticos de Juan José Delgado segundas intenciones. Nunca fija dardosamente su atención crítica en escritores que puedan parecerle menores, sino que, a través de sus selecciones para antologías, siembra la semilla de un canon, cuando no, radicalmente y desde la ironía, montar una asociación, como la Asociación Cultural Cabrera y Galdós, y publicar un libro de ensayos con un título que ya lo dice casi todo: *Doce novelas que se pueden leer*. En ese libro, en colaboración con los escritores Juan Pedro Castañeda y Sabas Martín, eligen doce novelas del siglo XX canario que les parecen imprescindibles. Doce. Pero hace lo mismo en su antología del cuento literario del siglo XX en Canarias, seleccionando doce escritores. Llamo de nuevo la atención con este apunte sobre la necesidad de esclarecer a través de la crítica y el pensamiento el grano de la paja, lo fundamental de lo accesorio. Esto es especialmente importante en un panorama editorial donde solo en las Islas Canarias se publica un libro al día. A esto se suma esa devastadora acción de la autoedición más mercenaria. Nunca ha sido tan vital la necesidad de filtros críticos, comités de lectura, revistas literarias. Casi nada de lo que se publica es, en verdad, literario.

Relato corto, novelas, poesía, ensayo, es decir, salvo el teatro, Delgado tocó todos los géneros literarios, una prueba más de su enorme capacidad creativa e intelectual. Con este volumen, me he propuesto seleccionar una parte de su obra literaria, con el deseo de ofrecer al lector lo sustancial de una aportación

creativa que ha sido muy poco leída, quizás por temor a su dificultad, pero cuya lectura recompensa. Facilitar al lector del siglo XXI el acceso a unas páginas de calidad y reivindicar la figura de un maestro como Juan José Delgado ha sido la inspiración de este trabajo. Ojalá sirva para que otros más jóvenes agarren el testigo, naden sobre estas aguas, se atrevan a completar unas necesarias futuras obras completas del autor. Uno de los más memorables sabios antológicos que ha dado Canarias y, por extensión, el hispanismo.

Bibliografía

De Juan José Delgado³

Poesía

1985: *Tres gritos favorables bajo las nubes*, HA/EDITOR, Tenerife.

1989: *Comensales del cuervo*, Ediciones Librerías-Prodhufi, Madrid.

1996: *Un espacio bajo el día*, Ediciones La Palma-CajaCanarias, Tenerife-Madrid.

2005: *El libro de la intemperie*, Ediciones Idea, Tenerife.

2016: *Los cielos que escalamos*, Edición KA, Tenerife.

2018: *Poesía completa*. Edición e introducción de Cecilia Domínguez Luis, Consejería de Turismo, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Tenerife.

3 Se excluye de esta relación toda la producción académica de este autor, que puede consultarse en el portal de la Fundación Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=159213> [Recuperado el 20 de septiembre de 2025].

Relato

- 1988: *Estantigua*, edición del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
2017: *Cáscaras*, Editorial Baile del Sol, Tenerife.

Novela

- 1992: *Canto de verdugo y ajusticiados*, Premio de Novela Ciudad de La Laguna 1988, Ediciones Libertarias, Madrid.
2002: *La fiesta de los infiernos*, Editorial El toro de barro, Cuenca.
2011: *La trama del arquitecto*, Tropo Editores, Zaragoza.

Literatura infantil y juvenil

- 2002: *Viaje a las tierras perdidas*, Editorial Anaya, Madrid.

Ensayo

- 1999: *El cuento literario del siglo XX en Canarias (Estudio y antología)*, Ateneo de La Laguna, Tenerife.
2004: *Los mejores relatos canarios del siglo XX*, Editorial Alfaguara, Madrid.
2006: *Fetasianos*, introducción y coordinación, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Colección aislados n.º 4, Tenerife.
2008: *Por lugares de la modernidad literaria*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife.

Sobre Juan José Delgado

Álamo de la Rosa, Víctor (2017). «Juan José Delgado, el sabio discreto», *El Cultural de Canarias*.

Álamo de la Rosa, Víctor (2017). «Juan José Delgado, un escritor de vocación atlántica», *El País*.

Álamo de la Rosa, Víctor (2023). Ficha del autor Juan José Delgado en *Archipiélago de las Letras*, sección de literatura de la Academia Canaria de la Lengua [<https://portal.academiacanarialengua.org/archipiélago-de-las-letras/>]. Recuperado el 20 de septiembre de 2025]

Barreto, Luis León (1997). «El Ateneo de La Laguna y su revista», *La Provincia*. Edición del 20 de marzo.

Domínguez Luis, Cecilia (2011). «La trama del arquitecto. Un aviso a navegantes», *Diario de Avisos*. Edición del 15 de octubre.

Domínguez Luis, Cecilia (2018). «Invitación a la lectura de la poesía completa de Juan José Delgado», *Poesía completa*. Consejería de Turismo, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Islas Canarias.

Castañeda, Juan Pedro (2006). «La fiesta de los infernos, de Juan José Delgado», *Doce novelas que se pueden leer*. Asociación Cultural Cabrera y Galdós, Ediciones Idea.

Lutzardo, Rafael (2012). «Juan José Delgado: merecedor de todo reconocimiento», *La Opinión de Tenerife*. Edición del 22 de febrero.

Martín, Sabas (1997). «Un espacio bajo el día, de Juan José Delgado», *Diario de Avisos*. Edición del 23 de marzo.

Martín, Sabas (2002). «*La fiesta de los infiernos*», *La Gaceta de Canarias*. Edición del 15 de octubre.

Vega, Isaac de (2002). «*La fiesta de los infiernos*», *El Día*. Edición del 8 de octubre.

Cronología⁴

1949. Octubre, 4. Nace en Valle de San Lorenzo (Tenerife).

1965-1968. Comienza sus estudios de Maestro de Primera Enseñanza en la Escuela Normal de La Laguna, sección masculina.

1968. Comienza sus estudios de Filosofía y Letras, que compaginó con la docencia en EGB.

1979. Da el salto a la enseñanza en Secundaria, primero como docente del Ministerio de Educación y Ciencia, y más adelante, a partir de 1982, como profesor de la Consejería de Educación y Ciencia del Gobierno de Canarias.

1985. Publica su primer libro, el poemario *Tres gritos favorables bajo las nubes*. Se casa con Celia Montesdeoca Betancor.

⁴ Se agradecen los detalles aportados a esta breve cronología por Celia Montesdeoca y Jesús Luis-Ravelo.

1986. Nace su único hijo, Daniel Delgado Montedeoca.

1988. Lanza y dirige *Fetasa, revista de arte y literatura*. Realiza el curso del Proyecto de Reforma de las Enseñanzas. Máster de Experto Universitario en Literatura en la Universidad Complutense de Madrid. Publica su primer libro de relatos, *Estantigua*.

1989. Publica su segundo poemario, *Comensales del cuervo*. Nace el periódico *La Gaceta de Canarias*, cuyo suplemento cultural será dirigido por el escritor.

1990. Profesor de Literatura de la Universidad de La Laguna. Se jubilará como catedrático de la institución.

1992. Publica su primera novela, *Canto de verdugo y ajusticiados*, que fue Premio de Novela Ciudad de La Laguna en 1988.

1996. Fue presidente del Ateneo de La Laguna, institución que dirige hasta 1998. Lanza la revista *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*. Publica su tercer poemario, *Un espacio bajo el día*.

1999. Publica la antología y estudio *El cuento literario del s. XX en Canarias*.

- 2002.** Publica su segunda novela, *La fiesta de los infiernos*.
- 2003.** Ingresa en la Academia Canaria de la Lengua.
- 2004.** Publica *Los mejores relatos canarios del s. XX* en Alfaguara.
- 2005.** Publica su cuarto poemario *El libro de la intemperie*.
- 2008.** Publica el ensayo *Por lugares de la modernidad literaria*.
- 2011.** Publica su última novela, *La trama del arquitecto*.
- 2012.** La Asociación Canaria Elio Antonio de Nebrija de profesores de Lengua y Literatura lo nombra socio de honor.
- 2014.** Desde la Academia Canaria de la Lengua, impulsó el nacimiento de *ACL. Revista Literaria*, de la que fue director hasta sus últimos días.
- 2016.** Publica su último poemario, *Los cielos que escalamos*.
- 2017. Septiembre, 7.** Fallece pocas semanas después de publicar *Cáscaras*, su segundo libro de relatos.

Criterios de edición

He tomado los textos de Juan José Delgado para esta edición a partir de sus libros publicados. Tuve la suerte de ayudar al autor en la corrección del original de su novela *La trama del arquitecto* y de sus últimos relatos, reunidos en *Cáscaras*, pues fui quien se encargó en su día de que se publicaran, en Tropo Editores y en Baile del Sol, respectivamente, editoriales con las que yo había publicado mis propios libros y mantenía una relación estrecha.

Ya apunté en la introducción que Juan José Delgado era un escritor preocupado por escribir, pero no por publicar su obra. Publicar para él era una lata. Como discípulo suyo, traté siempre de dar a conocer su producción literaria, de ahí que, para esta edición, haya podido rescatar los originales ya corregidos por ambos.

Para hacer la selección de su poesía, conté con la ayuda de Cecilia Domínguez Luis, quien, en su día, tras el fallecimiento de Juan José Delgado, se había encargado de editar su poesía completa. Me cedió el archivo. Seleccioné algunos poemas que fui cotejando con los originales publicados en libro.

Como criterio general de edición de los poemas, decidí escoger mis preferidos, pero también aquellos poemas susceptibles de publicarse en solitario, minimizando el hecho de que se rompiera el hilo y/o el tono construido en el poemario completo. En cuanto a los ensayos, debido a su extensión, he decidido recortarlos, sin menoscabo de la comprensión global. Mi idea, con esta edición, es lograr que el lector interesado acuda a la fuente original, a los libros completos. ¿No es este el verdadero sentido de una antología?

**DE
UN
SABIO
ANTOLÓGICO**

1. Novela

1.1. De *La fiesta de los infiernos* (2002)

Capítulo X

Claramunda ha salido al Carnaval. Su perfume navega como por manantiales o por ríos de limas y limones tropicales, de bergamotas mediterráneas. Los andares de su cuerpo cortan el aire, trastornan el ánimo, dejan estela de turbulencias en los ojos, atrás, que la persiguen hasta el apuro, apresados por las caderas danzantes de Claramunda, movientes al son de un merengue lejano. Ya en las cercanías del mar, le arranca a aquel mar notas y olores marinos, reflejos de sirenas, un rostro de ámbar que solo desaparecía cuando pasaba bajo las sombras de las grandes copas de los laureles. Las máscaras vecinas, si no borrachas, quedan ebrias y deseosas de tomar a Claramunda. Claramunda era la alteración de los sentidos. Claramunda rechazó muchedumbres de hombres que la invitaban. Los rostros que se volvían a mirarla quedaban tocados, heridos por aquella fragancia que ni vientos ni horas conseguían sacar de la cabeza. Las narices se ataban a su perfumante y cautivador influjo.

En el rostro de Claramunda coloreaba la rosa, quedaba sutilizado el violeta, brillando tecnicolores los labios carnosos, húmedos, invitadores. Vestía blu-

sa ceñida, malva, evasiva, casi inmaterial, con escote importante dejando enseñar los senos. Su falda, de lila cianótica, aireaba la belleza de los muslos, pronunciaba poderosas caderas que cantaban insinuaciones de final de luto y celebraciones de viuda. Movimientos cadenciosos con poderes para desactivar el cerebro de un hombre. Sus zapatos, de alto tacón y de visión delicada de tarta de cumpleaños, pisaban con garbo por donde pisaban.

La sonrisa pánfila en lo alto de su cuerpo era de fácil asimilación. Una vez entraba por los ojos, generaba en el incubo una morbosa reacción química. Cualquier publicista la hubiese elegido con los ojos cerrados para que prosperasen las ventas de perfumes de navidades, o para prestigiar las multiválvulas de un automóvil de superpoderosa lubricidad, o para invitar a la lengua a que penetrara en gustos de espumas de refrescantes bebidas afrodisíacas, o como estímulo del placer genial, sensual, de un cigarrillo sobre sus carmines que incitan a saltarse el aviso de que el tabaco perjudica en serio la salud.

Pero la mujer más hermosa se había propuesto salir a la caza de un macho bien fchado. Durante tres días y tres noches ese pensamiento le había exprimido la carne hasta sacar fantasías de una piel con otra piel acariciándose. Nubosas quimeras de un cuerpo a solas con la ensoñación. Salió, pues, a conseguir sólidas encarnaciones con las que satisfacer su deseo bruto.

Y se quedó quieta. Guarnecida por la penumbra que le procuraban las grandes ramas y la abovedada copa de un laurel. Claramunda orientaba su frente al mar que descansaba cercano. Parecía como si

aguardase un acontecimiento inevitable mientras se mantenía abstraída, recogida en una silenciosa quietud. Similar al insecto cuya estampa de delicada apostura invita a pensar en asuntos de alto espíritu. El insecto de finas alas, alas semejantes a purísimos velos verdes; y con brazos que se levantan al cielo igual que en una plegaria. En fin, la imagen de un insecto que sabe cómo resaltar su figura de notable esbeltez. Se mantiene erguida. Pasa largo tiempo bajo la copa del árbol con una vaga compostura de devoción cristiana. Quien así la vea, pensará que ese cuerpo sensible abandonó ya las cargas de este mundo tan pesado. Parece que fuera una santa Teresa mística, ese insecto, la mantis religiosa que viene al caso.

Quien vea a la mantis la reconocerá. No tiene en su cara grandes mandíbulas, sino boquita pequeña y graciosa. Es atractiva, ¡cómo no!, siendo como es una trampa. Un sensual lunar la adorna y atrae la vista y el deseo hacia sus caderas. Más abajo llaman los monumentales muslos.

Cuidado. Esa hembra que, en apariencia, es una rezadora, se aproxima, en el fondo, a un tigre, a un devorador de carne fresca. Es falso el éxtasis con que simula embriagarse. Es una auténtica caníbal recogida en una falsa espiritualidad. Infinitamente encantadora, inimaginablemente engañosa, insaciable.

Los naturalistas han novelado detalladamente el proceso amoroso de una pareja de mantis. A tenor de las situaciones y fases pasionales en que se sumen, y atendiendo sobre todo al desenlace del amorío, le conviene al relato un título que lo ilustre apropiadamente: Amor más fuerte que la muerte.

Se entiende que la historia vaya teñida de tragedia. Por lo menos para uno de sus protagonistas, cuya fatalidad se ha trazado de antemano. Y he aquí cómo aparece esa víctima malaventurada. Ya viene. Es un varón. Ve a la bella e, instantáneamente, se transforma en varón enamorado. Mucho más frágil que la hermosa; un varón vacilante, aunque se aproxime a ella vehemente y procurando sacar pecho. Su cara de apasionado se pasma en cuanto la contempla. Ojos febriles. Ella parece responder positivamente a su ardoroso sentimiento. Se comen con los ojos. Se acercan deseosos uno al otro. Se abrazan ciegos los dos, se estremecen locos en los momentos previos a la gozosa unión. Ella pone los besos después de musitarle al oído, igual que lo dijo un poeta: «Este beso en tus labios como una lenta espina».

Pero de inmediato comienza a comerle los sesos. Porque ya no es solo amante, sino animal devorador. Él, mientras, tampoco es solo amante, sino la presa con la carne a punto. Ella continúa complacidamente royendo con sus afilados dientes; prosigue comiéndoselo, con el cráneo del infeliz atenazado por las manos de ella, consumiendo hora tras hora aquel cuerpo que se ha puesto a merced de su voraz apetito. Un mutilado cuerpo cuyos restos continúan sirviendo de manjar conyugal. Eros y Tánatos. Deseo y muerte. La destrucción o el amor. El tálamo nupcial es tumba. O el tálamo es festín nupcial. Depende de por dónde se mire.

Y así, entre mordidas y susurros, bocadito a bocadito, del sabroso amante, la religiosa solo ha dejado unas pobres y mondas y solas alas.

Capítulo XI (fragmento)

El Carnaval no tiene tiempo. Cuando llega, los relojes se paran y los cuerpos acuden al lugar más caliente de la mascarada. Y se canta. Y se corre. Y se ríe. Se revolotea como mariposas, mariposas que suben, caen, se arrojan ardientes sobre el fuego.

Obligado llevar disfraz. La gente con un disfraz llega a creer que se ha alejado de sí misma. Qué distinto se ve el mundo cuando los ojos se emboscan detrás de la máscara. Existe un pequeño vacío, una penumbra, y un aire raro y seco entre la piel y la careta que consigue transformar los tonos y los paisajes, los sonidos, las palabras y las figuras de afuera.

Con el disfraz se sienten dueños de un mundo que ellos mismos trastornan. Por eso rebuscan en la habitación de los trastos cualquier cosa vieja o acabada, que oculte por unas horas a la persona que es hoy. La careta del cerdo, un violín sin cuerdas, el paraguas en los huesos o cualquier otro desperdicio.

Luego, con el disfraz puesto, se suman a la gran corriente que los conduce hasta el mogollón, hasta el precipitado corazón de la ciudad que suena con ritmos de tambores, acompasando merengues y sambas en una salsa en donde todos se adentran para volverse masa gozosa y bailona.

Las dimensiones de este fenómeno bailón las registró Guinness el pasado año en el libro de los récords. Y las autoridades municipales desean mantenerlo en propiedad en el año actual y en los venideros. Plusmarcas incesantes. Para ello han buscado restringir la superficie dedicada al baile y concentrar a

los juguistas en una sola área que facilite su recuento. Las fuerzas policiales colaboran en el empeño. Los uniformados convierten el perímetro en línea fronteriza inexpugnable. Tienen órdenes precisas de no dejar salir del cerco hasta que se anuncie haber alcanzado el nuevo récord.

Y se obtuvo. Se consiguió la cifra. El éxito fue pregonado por los altavoces. Celebrado por cientos de millares de manos que aplauden, de gargantas que gritan. Cantan cientos de millares de campeones, con sus cuerpos de bote en bote, felicitándose con riquirracas, silbando, volando, explotan una vistosa exhibición pirotécnica, como una potencia, elevada al aire, con rayas de fuego transformadas al poco en ardientes flores de trueno.

El área alcanza una densidad de bailones por metro cuadrado altamente preocupante. El alcohol, las reyertas o cualquier tonto imponderable podría ser causa de un movimiento de masas capaz de generar una funesta estampida. En cuanto se hubo alcanzado el objetivo de aportar una mejor cifra al libro, el cordón policial recibe una contraorden igualmente rigurosa. Se ordena, por tanto, y a la mayor brevedad, que quien no habite en el interior del perímetro sea considerado extranjero, sin visado y sin derecho alguno a traspasar la línea de frontera en dirección al Carnaval.

Algunas máscaras, dentro y próximas a la divisoria, animan a los demorados, a los excluidos, a los exiliados. Les hacen gestos para que salten, que no importan los guardias (parecen decirles); pero los guar-

días atentos se mantienen ahí, disciplinados, hieráticos seres con sombreado rostro tras las viseras de los cascos. Algunos centinelas parecen distraer la mirada en el color de los disfraces y escuchar la música que hierve en la distancia. Sin embargo, su vista de guardianes entrenados vigila la libertad de adentro y prohíbe cualquier introducción novedosa en el meollo caótico de la fiesta.

Un borracho del interior bordea peligrosamente la línea divisoria, busca un lugar donde apoyarse y así descansar un poco. No repara en que, tras el porte de fría desatención, los guardianes se abalanzarán súbitos contra quien cometa una infracción en los límites. El borracho da un traspié y cae al otro lado. El policía aprovecha la oportunidad, lo agarra por el cuello del disfraz, lo levanta como un guiñapo y se le encara. Ordena:

—¡La documentación! ¡Documentación!

Sumido en los vapores de la borrachera, confuso y aterrado, rebusca torpe su identidad bajo las telas que le modelan el disfraz. Se mueven mórbidas las sedas a causa de las manos nerviosas que cachean los sitios posibles donde aguarda su nombre. Se arrepiente de haberse vestido con indumentaria tan absurda, arrepentimiento de hallarse borracho, lejos de su mujer y de su casa. Se siente desamparado en este punto, ni dentro ni fuera, atado a la voluntad de este agente de la ley, seco, emotivo como el esparto. Se apena por no sentir la libertad que unos pocos metros más adentro disfruta la apretujada muchedumbre, que continúa

bailando y ríe y que ignora el actual estado de agobio en que él se encuentra [...].⁵

Claramunda se suelta el cabello. Entran juntos a la cama. Prueban las suavidades del tacto antes de buscar los besos. Llegan musitados los ayes de un placer, tanto tiempo reprimido, que lo delata la impaciencia convulsiva. En los estertores ya del arrebató llamearon aguamarinas. Y las sábanas, tibias olas espumosas, se fueron retirando como las mareas.

Ella lo veía como un gran árbol, turgente, empalmado. Codiciaba todos los atributos rebosantes. Ella era la tierra, extensa, hermosa y exigente hasta la última gota. Se abrazaba a su tronco, se abrazaba con los muslos al gran leño. Subía después, desnuda, a montar las ramas. Iban pasando las horas exigidas; las exprimía con el ansia de exprimir hasta el fondo los cuerpos.

No existe otro animal en el mundo que se quiera ver delgado, si acaso el perro. Nada más bello que un esqueleto. Miró al exhausto amante que tenía debajo. Triste tronco. Se había consumido. Quedaba la carcasa. Se fijó en su rostro. El músculo de la pena actuaba a pleno rendimiento. Tiraba hacia arriba el labio superior y dilataba y subía las agitadas aletas de la nariz. Pero Claramunda vio también que, exangüe y aun con el alma en la boca, mantenía intacta

5 Esta novela retrata a la perfección todas las esquinas del Carnaval de Tenerife. Con estos fragmentos busco dar una idea de la gran caricatura de la fiesta de la carne que levanta la prodigiosa novela de Delgado.

la nobleza. Era un milagro aquel expresivo éxtasis sacrificial del macho durmiente.

Alejandro entendió que soñaba. Lo vivido es un sueño donde todo se confunde. Había un cuerpo inmenso de mujer tendida, gigante llanura color de carne. Tierra y piel iguales. Eran lo mismo. Y labios que parecen hablarle. Lo turban. Le dicen que es imposible que recojas las ternuras de mis pechos llenos. De amar no soy capaz, le dicen. Soy yo quien roe y tú el que me nutres. Si te atravesaron mis caricias fue para mejor devorarte. Eres la presa y, tal como el cazador la ama, yo te amo.

Cuánto penetra y duele la melancolía en la hora final, amansados ya los estremecimientos carnales, alcanzado el sopor. Al lado, como una piedra, el amante inconsciente. Un dedo de ella baja por el canal de la costilla macha. Poco después dejaba aquel cuerpo pereciente y ocupaba las manos en exprimir el placer de su propia carne en un desenfreno solitario. Mira con inquietud en la esfera del reloj la amenaza de sus flechas entre los números fluorescentes. Turbada, sentía próximas las horas del amanecer. Su reloj biológico acusaba la alarma. No cabe la demora. Debía expulsar de la cama aquel bulto corvado. Pero Claramunda entraba en momentos de conciencia suspendida, ya casi se sumía en el sueño, y el sueño era un deseo: subir una dorada escalera en espiral. Mira hacia arriba, hacia los presentidos espacios superiores. Sensación de indolencia, sedante, de peso que la tiraba hacia abajo por la fuerza de la tierra. Abrumado peso corporal. Carecía de fuerzas. Lo fácil era bajar, escalón a escalón. Y, débil y espantada,

descendía a la llamada de la tierra autoritaria, dominante, indemorale.

Oyó el canto del gallo. Soñó con los ojos abiertos la llegada del sol; era un sol raro, como una rueda erizada de puntas, de rastrillos afiladísimos que cursaba toda la llanura de su cuerpo. La araba, la destripaba. Y luego vio también el despertar del hombre. Vio cómo él en la penumbra la miraba confuso. Ella vivía todo sin poder intervenir, aletargada, fijada al lecho sin ninguna posibilidad de movimiento. Vio cómo él se levantaba. Se ponía de pie. Se alejaba. Oyó, sin poder impedirlo, el correr de las cortinas. Vio la claridad que entraba por las ventanas abiertas y cómo las cuchillas temibles del sol enfilaban furiosas sobre su carne. Alejandro, que contemplaba la luz del día, quedó estremecido por el último grito desgarrador y mortal de Claramunda.

1.2. De *La trama del arquitecto* (2011)

Capítulo I. Kilómetro cero

Onora es ciudad de corta historia. Ocupa un lugar que fue calculado al milímetro y con el propósito de que su espacio urbano se levantara en el centro geográfico de la nación de Nubada. Onora fue llevada por compases, reglas, cartabones y escuadras hacia el punto central que ahora ocupa en el mapa. Sobre ese punto se trazó una cruz que fue oficialmente registrado como el Kilómetro Cero de la nación de Nubada. Es sobre la cruz donde se levantó el Palacio de Gobierno, fácilmente reconocible por su planta en redondel, en realidad una isla en una circulante rotonda de donde parece que parten todos los caminos de ida y que, en caso de vuelta, reconducirían a Onora. No importó que el punto cero geográfico coincidiera sobre una casi colina contra la que los vientos invernales lanzan los fríos que la invaden desde el sudeste; o que, cuando la estación de los calores arrecia, se propague una fiebre de altas temperaturas que llegan arrastradas por los calimosos vientos de levante.

Onora es ciudad a la que le faltan o le sobran dos estaciones. Calores y fríos extremos se ponen a un lado y al otro en la balanza del año. No hay otro clima que intermedie. Lo prueban el sinfín de palomas caídas por las inclemencias de la pedrada invernal, o por los plumajes que se resecan fallecidos bajo el carácter fogoso del sol. Se muestra invariable en una u otra época un cúmulo de pájaros yertos, fríos y mojados;

o pájaros secos y polvorientos, en el suelo, al pie del árbol de donde cayeron fulminados. Pájaros muertos de invierno y de estío.

Onora está hoy de calles frías y, en sus fríos, una mujer anda y desanda de arriba abajo, de abajo arriba, el mínimo trecho que le ha correspondido entre dos esquinas. La noche la congela, aunque la mujer bien que simula que disfruta del buen tiempo. Ella anda y desanda como quien va de paseo, sobre los pocos metros asignados, bajo el pobre radio de luz de la farola en una calle larga y estrecha, casi a oscuras, vacía y helada. Por la acera relucen la fina estampa de su desabrochado pecho, el contoneo de sus caderas que se estremecen hasta los muslos y el andar andar sobre el alto tacón tacón. Sabe que el éxito de cada noche depende del relucir de su fina estampa, del toque universal con que alcance a llamar la atención de la clientela, a golpe del timbrado andar andar de su paso. Y por eso se anuncia en la noche, como tentando con las caderas que se estremecen con su andar andar, atrayendo a una sombra todavía lejos, como cantándole: «Soy fina estampa, caballero». Y el caballero, que la oye, acerca su sombra hacia el andar andar de la fina estampa que, ahora, se ha detenido fuera del radio de luz de una farola. Se ocupan unos pocos minutos en la comercial lujuria de una conversación que va y viene en un tira y afloja de los precios amorosos que cotizan hoy en el mercado. Se tantea la obsequiosa tentación de la mercancía sicalíptica. Hay un aura, como una magia visual que, desprendida de la mujer de la acera, le lanza al caballero uno de esos latigazos sensuales. El caballero recibe

el impacto, le comienza a correr más veloz la sangre por las cañerías de las venas hasta que se le acaban encendiendo los fuegos ocultos que le alarman tersa la bragueta. La fina estampa lo advierte y aprovecha para cotizarse alta. Tal vez excesiva. Se detecta una duda en el caballero, un amago de lucha en torno al precio...

—¡Yo no admito el regateo, caballero!

Al caballero lascivo le agrada la dignidad de la fina estampa.

—¿Dónde, pues?

—Plazuela de las Letras o Parque de Arreboles.

—¿Cuál recomiendas?

—El parque. Arrebol de los geranios.

—¿Por qué geranios?

—Saldremos perfumados de magnolia.

—¿Tu nombre?

—Pongamos que me llaman Dama.

Más al fondo, en un zaguán de casa destartalada, un viejo ha encontrado techo. El viejo tiene dos valles de lágrimas por donde se hunden borrosos los ojos. Le toca ahora recordar el tiempo de clima florido frente a esta inclemencia de fríos que, a duras penas, soporta en un zaguán de una casa destartalada. Tarda poco la complacencia. Ha cortado el hilo de su memoria aquella estampa de mujer que, en la acera de enfrente, mastica arriba y abajo la mala vida. Pero ahora toca entrar en el repaso de cuestiones que vienen a preguntarle todas las noches. ¿Para qué la mugre si el helor continúa entrándole? Le entra a pesar de

la grasa que a diario se unta. Se la unta por todo el cuerpo, haga frío o asfixie el calor. Se la unta porque le entró una idea en la cabeza. Se le metió que era el dueño de una piel de sobresalientes sonoridades. Su piel era una buena conductora de los ruidos intestinales. Era una delicia escuchar la retumbante batería de tambores que llevaba dentro. Ni los de Calanda en su mejor temporada santa igualarían a los suyos. Su piel era lo único valioso que podría donar. Excluidos estaban los ojos a oscuras, el corazón infartado y los riñones de piedra. Órganos indonables, indomables en su terca determinación de no levantar cabeza. Su piel, el único don posible, la piel que tapaba de maravilla su caja de resonancia. Qué sonido no sacaría el cuerpo cuando, llegada la hora, se extendiera tensa como superficie de buen tambor. Tiene testado en papel timbrado y con firma de notario que la piel de tambor se donará a la Orquesta Sinfónica de Onora.

Sigue su lenta marcha de frío la madrugada. Ha bastado un manto grueso de niebla para que la calle se apague. Desaparece como de un trago. El que tiembla de frío en su refugio de papeles y cartones entra en la duda. En la duda de si él habrá entrado también en la calle, o si por un acaso la niebla se la ha llevado a otra parte. El chorrito de ginebra que lo recorre por dentro le advierte que tú sigues todavía aquí. En ocasiones se agradece la amenaza de la naturaleza que viene con forma de gran bruma. Se viven instantes de vértigo en medio de este vacío espeso. Suena rotundo con tambores el corazón. Blanda visión megafónica. Se va disipando la bruma y nace

la silueta lejana de alguien que se está acercando cansinamente con su andar andar.

Es ella, la mujer de la esquina, la fina estampa que, acabado el trasiego de carnes y fluidos de cuerpos, va de regreso a su lugar de descanso. Cuelga por el hombro izquierdo un bolso con baño de reluciente encarnado, en el hueco del derecho sobaco afianza una bolsa burda de papel marrón, la mano siniestra agarra un contundente hueso que casi arrastra por el suelo. Asoma la fina estampa en la boca del cubil donde el viejo y un perro se guarecen. Fina estampa le ganó una vez más unas cuantas monedas a la noche y les echa unas migajas a las bocas del hambre.

«Su chocolate con churros, viejo; ándese que se le enfrían. Y tú, chucho flaco, a ver qué te parece este hueso mondo de jamón serrano. ¡Qué dos! ¿Qué hacen aquí, igualmente arrestados, un hombre y un perro?».

Es dura, hosca la mirada del viejo con la que recuenta a los allí presentes: chucho, mujer, mujer, chucho. Se pregunta el viejo: «¿Para qué demonios este perro flaco y sin amo que me sigue, y me mira así de triste y de confiado? ¿Para qué despertarme cuando tan duramente se ha ganado el sueño?». Se mira precipitadamente a sí mismo, mira compadecido al perro. ¡Qué triste el cuadro! *Perro royendo hueso*. Mira inquisitivo a Fina Estampa. Nosotros repelemos y, en este círculo oscuro, yo muerdo, le dice; él ladra [le da una patada, y efectivamente nace de la oscuridad el ladrido], y tú, Fina Estampa, ¿quieres decirme qué haces tú por aquí?

Fina Estampa no responde y se va yendo por la acera que se va, con ella, perfumando de magnolia. Ya no reluce su contoneo de cintura. La fina estampa desanda en el amanecer un tristón andar andar. Regresa peregrina con el tacón tacón sostenidos en una mano. Fina Estampa se vuelve mujer con hastío en el camino que la llevará a su casa. Pero se detiene bajo la luz del farol de cada noche. Saca bajo aquel frío alumbrado su bolsa de cosméticos y su espejo. Duda. Esta noche no quiere mirarse. Toma una borla rosácea y la unta en un raro colorete. Lo extiende por todo el rostro. Cierra los párpados; y los sombrea. Ahora sí; ahora puede mirarse en el espejo. Se mira. No se ve sino mancha negra, como un borrón, en el cristal. Satisfecha, reemprende el camino hacia la casa. Es la estampa de una dama sin cabeza.

Hay calles, y calles. Una calle como esta es de las de verano y a la fresca, de para cuando el sol hace rato que se ha perdido. Entonces la calle está en su sitio, y se prepara. Sabrá cumplir con sus funciones. Va encontrando el modo de recibir sin estridencias a un número destacado de personas. Primero, la calle les ha dado entrada a unos cuantos individuos que portan un palo con un retazo de tela de colores enrollada. Se van agrupando, conversan y se ofrecen y encienden cigarrillos al principio para luego, no se sabe bien el porqué ni por orden de quién, dispersarse y ocupar, ya con las banderas desplegadas, todos los puntos cardinales. Ahora es la calle una masa ingente de personas. La masa dispone de un servicio de orden. Ha tomado un cruce de calles. Los vehícu-

los que por allí pasan deben desviarse hacia las otras bocas de las calles transversales. Va aumentando el gentío. La cabeza de la masa ha desplegado, por todo lo ancho de la vía, una larga pancarta donde se inscribe un maquinado mensaje. Ya se ven los portavoces de la muchedumbre, cada cual con su altavoz en mano. Ya la calle se va volviendo serpiente. Ya se mueve. Ya los unísonos altavoces lanzan sus letanías, prueban pareados. Ningún texto, sin embargo, tan eficaz, tan coral, como el que para hoy se ideó: «Paz en la guerra». Los portavoces lo hacen lema de esta manifestación que ya se halla en tránsito. Se percibe un deslizamiento que arranca de su cabeza y alcanza, por lo pronto, hasta la mitad del cuerpo de la manifestación. «Paz en la guerra» en retahíla incansable: universo pentasílabo que descarga los acentos en los primeros y penúltimos pies. Tres palmadas rápidas y consecutivas de la muchedumbre permiten una brevísima tregua para que los altavoces y el coro aspiren el aire, pase a los pulmones, lo espiren luego para frotar las cuerdas vocales, articular determinados puntos, bilabial, nasal, palatal, velarmente, y de todos los modos, sordo, sonoro, vibrantemente, hasta conseguir el unánime pronunciamiento: «Paz en la guerra». Ya la masa discurre tutelada por una consigna que a veces ni precisa de altavoces, sale ya con vida propia de la masa, se expande de cabo a rabo de la masa, se siente incontenible y busca, olfatea la gran plaza que clausure la grandiosa manifestación, ya se siente, ya se ve la plaza, allá, próxima; pero no. No. Ocluida está por una siniestra barrera de turbias figuras blindadas, de oscuros centuriones antidis-

turbios, emboscados en sus tremebundos cascos de viseras renegridas y reflectantes; turbias figuras con aparatoso escudo en una mano y amenazante instrumento de percusión en la otra, allí aguardan de negro e indiferentes y en silencio a la multitud que se ha detenido y vomita un último estertor: «Paz en la guerra». Los centuriones, con ritmo sincronizado, chocan su palo de sacudir contra su escudo. Las voces de la masa se van poco a poco deshilachando. La mano capitana de un centurión se alza. Cesa el endemoniado tambor de los escudos para dejar paso a una cascada voz en altavoz:

—¡Disuélvanse! ¡Diez segundos para disolverse!

De un altavoz de la otra parte sale en pobre vuelo y malherido «Paz en la guerra». La masa, impresionada por la fuerza que se levanta en frente, deja caer su lema al suelo.

—¡Disuélvanse! ¡Cinco segundos!

La masa que llena la calle quiere disolverse, salir de la calle, pero no sabe por dónde, cómo disolverse, desconoce el modo de salir, de huir. Delante de ella, «¡Disuélvanse! ¡Tres segundos!». Corrió el rumor en la masa de que a su espalda y por las bocas laterales de las otras calles se hallan igualmente trincados, emboscados, sin posibilidad de disolverse. ¿Cómo disolver masa tan ingente en tan poco tiempo? ¡Den tiempo, por Dios! Esta calle no es sustancialmente diluyente de por sí, ya lo quisiéramos; ya quisiéramos una negociación, ¡qué menos! —piensa la masa—. «Capitán —piensa suplicante la masa—, dé usted un

poco de tiempo por lo menos y, así, convertirnos otra vez en individuos».

Los ya escasos ánimos de la masa se pierden y se ahogan en una desanimada calle que se estrecha, una calle condenada a una incontenible reducción porque las enormes figuras de los antidisturbios se mueven por ambos lados, vienen de ambos lados en la misma dirección, pero en distinto sentido, como cuando se buscan las dos láminas del acordeón, y van estrechando y dejando sin fuelle las tripas de tan airoso instrumento. Abatimiento en las banderas ya medias alzadas, abatimiento en las pancartas a las que todavía unas manos se agarran como a clavos ardientes.

—¡Serenidad! —pide la voz rasgada de un altavoz de la masa.

Se sobresastra la calle en un bestial exceso demográfico. Se juntan los contrarios. Los golpes del palo, antes percutiendo sobre los cerrados escudos, suenan ahora a hueco y repercuten sobre blando.

Mientras tanto, sale sigilosamente echando leches la caravana presidencial. Se ha pasado al estado de alerta dos. El código, a propuesta del ministro de Seguridad Interior, responde en esta ocasión a Operación Crepúsculo de Tarde. La caravana presidencial dispone de unidades lanzaderas. La componen tres sombríos motoristas que van abriendo brecha y advirtiendo sobre cualquier particular sombra o novedad que amenace peligro. Tras las tres motos se destaca un camión con pala, con las distinguidas

letras de Obras Públicas y que, en estos momentos y kilómetros adelante, se hace pasar por un simple y despistado quitanieves. Le siguen cinco automóviles negros que corren con uniforme velocidad y planta negruzca, semejantes a una fila de tiburones en manada. Tras el quinto y último de los tiburones, un camión con un pelotón de soldados que empuñan fusiles ametralladores y que vigilan flancos y retaguardia.

¿Cuál de esos automóviles blindados guarda el cuerpo del presidente de Nubada? Los vehículos se van adelantando unos a otros. Desde el cielo, las estrellas bizquean ante el movimiento cambiante de trilerio.

La comitiva va a penetrar en el kilómetro diez; se aminora la velocidad hasta que llega la contraseña: «He aquí la noche encantadora, amiga del criminal. Cambio».

Desde el control de seguridad se le replica de inmediato: «Y viene como un cómplice, a paso de lobo, el cielo. Cambio y corto».

Retoma velocidad la cautelosa caravana. Los motoristas llevan sirenas de cabellos azules que voltean en la oscuridad de la noche. Cantan las sirenas. Y todo se detiene. Todo detenido, menos el quitanieves que se adelanta y entra como toro a encornar una dudosa forma aparcada en el camino.

¿Vehículo averiado?

Probablemente.

Se esperan órdenes.

Embarranquen el puto coche.

Se espera contraseña para continuar.

«Se cierra lentamente como una gran alcoba. Cambio».

Y se le responde: «El hombre impaciente se cambia en fiera. Cambio y corto».

Se reanuda el viaje al fin de la noche.

Los soldados del camión posterior mantienen su paciencia a duras penas. Cada curva de la carretera mueve los hombros de los unos contra los otros. Larga es la noche no sobada. Los soldados dormilones se agarran al fino y frío vertical cañón del fusil. El oficial ordenó bayoneta calada. Ordenó que la bayoneta se inclinara cuello arriba hasta apoyarse en el inferior de la quijada.

Una cabeza soñarrera soñaría sangre de cabeza ensartada en bayoneta calada. Los soldados buena cuenta tienen de no caer en la tentación de caer en una mala cabezada, porque no ha sido la primera ni será la última que un indisciplinado pierda la cabeza por un mal sueño⁶.

Pero los pensamientos de los soldados llegan variopintos. Hay quienes pintan espadas, y si la patria le pide que derrame sangre, toma la espada, se hace un corte y derramará buena sangre. Hay también quienes gustan pintar copas, y piensan que antes que se les acerque la guerra, se van a coger una buena juerga

6 He aquí un buen ejemplo de lo que indico en la introducción, es decir, la obsesiva atención a la forma: en el lenguaje, en la creación de neologismos, en las aliteraciones, en los juegos de palabras, en la ausencia de guiones de diálogo, en el uso de los tiempos verbales. Delgado, no lo olvidemos, era filólogo y académico.

y a enterrarse en un barril lleno de cerveza fresquita y en donde nadie los encuentre. Y hay quien, ahora, pinta una cabeza de oro de cabellos rubios que le espera, y entonces el soldado se deja ir y toma por el camino del ensueño. Ella lo aguarda, allá, con un buen vaso de leche tibia en la mano; cuidado, cielito, que del ensueño al soñar dormido no hay más que un paso; no hay cuidado, entresueña él; pero él se deja ir hacia la negra leche del amanecer [se empieza a dormir el cuitado, ayayayay, que la cabeza a punto está de atravesar bayoneta; pero de milagro se resistió y se recompuso para de seguido descomponerse y continuar su sueño]; sigue soñando que es un hombre que vive en casa y sueña con las serpientes. ¿Sueña?! Se resiste y recompone el cuerpo, pero ya la frente deja abierta una puertita afilada de sangre que no aprecia nadie, ni siquiera él, él a lo suyo, a su cabello dorado Margarita, a su negra leche de amanecer que te bebemos de noche [¡qué carajo ni leche muerta, so capullo! Que te bebes sangre resbalada de tu sueño de cuchillo, mamón]; pero él a su pesadilla en donde ve beberse de mañana y a mediodía y... «te bebemos de tarde», ha creído oír, despavorido, «te bebemos de tarde»... Se descompone y recompone el soldado preso en un sueño que le ofrece dulces líquidos seminales, tibios hacia abajo, hacia los almohadones rojos que tiñen ya los suelos. Margarita, ¿dónde pusiste tu cabello dorado, Margarita? Solo veo ya tu cabello cinerario, Sulamita [se clava más hondo la bayoneta que traspone la órbita].

Se para la comitiva con escandalera de pelotón en la carrocería.

El cuerpo definitivamente se descompuso, se desarticuló el soldado soñador. Ahora es un bulto yerto y oscuro en el paisaje de la noche. No hay luz para ver cómo entró el acero hasta dentro mismo de la cóncava calavera, no hay luz para ver cómo manan chorros encarnados; no hay para ver y no pisar el chiquero de sangre.

Rebumbio en la carrocería. Salto de todos los soldados al camino.

—Permiso para excavar una fosa, mi capitán.

El capitán se halla serio y arrimado a la puerta delantera del camión. No se perturba. Son cosas que pasan.

—No hay tiempo que perder. Excave si quiere una fosa en el aire —sonríe irónico el capitán mientras le echa una rápida vista al cielo.

Y allí dejan al muerto, al aire, sepultado bajo la bruma donde no hay estrechez ni tiempo para ponerle a su muerte unas últimas palabras.

«Oh muerte, vieja capitana, ya es hora. Levemos el ancla».

Rugen los motores, levan y emprenden la carrera por el camino que tienen delante. La delicada masa fúnebre del cuerpo del soldado que soñó queda atrás y a la intemperie. De la cabeza del pelotón cuelga un mismo pensamiento. Un pensamiento colgante que les niega a los ojos ser avizores. El sargento es tipo duro y se las sabe todas. Algo trama.

Enciende un cigarro. Permiso —dice a la banda— para pasarse una catada. Él es el primero que aspira, traga, echa el humo y pasa el cigarrillo al de su lado.

Van comulgando todos con avidez el cuerpo del cigarro. Lo apuran hasta quedar un mínimo de cigarro entre los labios y la punta de los dedos. El sargento está prendiendo otro cigarro. El pelotón sigue exprimiendo el fuego de las briznas del tabaco. Sube el humo en el aire encerrado de la carrocería. Todo vuelve a su orden habitual. La caravana va devorando kilómetros y acercándose y sobrepasando las enésimas estaciones de las contraseñas: «Por todos los sitios se abre un oculto camino. Cambio».

Breve intervalo de basura fónica. Luego emerge una voz que concede el paso: «Como un hormiguero abre sus salidas. Cambio y corto».

Rodeado de gente de su confianza, el ministro de Seguridad Interior controla en silencio la previsible carrera de la comitiva presidencial. Tres monitores gigantes han dividido la continuidad de la caravana presidencial, de modo que la pantalla del centro se fija en el adelantamiento continuado de los negros tiburones, la pantalla diestra va devorando los kilómetros que se suceden por delante del motorista que abre camino; desde la moto se filma no más de un hectómetro de cinta de asfalto; la pantalla de la izquierda toma vistas de la recién pasada retaguardia.

—¿Tiempo estimado de llegada al castillo del Negro?

Las preguntas son órdenes. Un servidor del Estado teclea, calcula y responde: «Veintidós minutos, señor ministro».

No muestra signos de alivio la cara del gobernante. La fiesta va por dentro. Cuando comience el ascenso a la colina, la seguridad se sitúa al cien por cien. Ya en la cima, la motorizada escolta dará la vuelta. Y proseguirá, salido de la manada y triunfante, el auténtico tiburón de Su Excelencia.

El ministro pide el sobre cerrado en donde se guarda la última contraseña. Él mismo responderá. Lee la contraseña que emitirá el capitán desde la caravana. Resulta irónico el asunto; es para mondarle si no se tuviera en cuenta y consideración la presagiosa coincidencia. Está al tanto de la trágica suerte que viviera el soldado dormido en el pelotón de escolta. Se ven luces en la carretera que están subiendo la colina hasta el Castillo del Negro. Irrumpe una voz: «Me puse a soñar junto a este cuerpo vendido. Cambio».

—«Una voz retumba en el puente: ¡Abre el ojo!»
—replica el ministro—. Capitán, dé la vuelta y regrese de inmediato a sus cuarteles. Cambio y corto...

Al ministro se le ve patidifuso. Ha puesto toda su atención y un desmedido número de agentes de la Seguridad Interior para cumplir con un plan meticulosamente labrado. Tiene la sensación, sin embargo, de que algo falla, algo no funciona... Aquellas... las contraseñas esas se han metido como perros en misa...

El ministro se ha desconcertado. De lo sucedido en la ruta del viaje presidencial solo encuentra sentido en unos vagos murmullos que presagiosos se le vienen encima. Y vienen de allí, de las malditas contraseñas. No le huelen nada bien las expresiones

de aquellas ocurrencias. ¿Es que nacieron por pura arbitrariedad? ¿A quién se le ocurriría tanta sandez? Todos mis fieles estaban al tanto de que yo clausuraría como siempre el control. Me han obligado a decir que *una voz retumba en el puente, abre el ojo*. ¿Qué significado encierra? Qué autor se atrevió a ingeniar ese y los otros insinuantes mensajes.

El ministro ordena rebobinar, y el tiempo se repite en las pantallas. Vuelven a su debido tiempo las voces cifradas de la operación Crepúsculo de Tarde. Oídas en su conjunto, resultaban un tanto intrigantes:

«He aquí la noche encantadora, amiga del criminal. Cambio».

«Y viene como un cómplice, a paso de lobo; el cielo. Cambio y corto».

«Por todos los sitios se abre un oculto camino. Cambio».

«Como un hormiguero abre sus salidas. Cambio y corto».

Una voz retumba en el puente, abre el ojo. ¿Acaso figura como una advertencia? ¿Se me está advirtiendo de algo que viene contra mí? He de averiguar la magnitud real del presagio. No puedo dormirme con este fardo de mal presentimiento que me embarga. Hoy el enemigo tiene plantada su tienda en casa. Convocaré al grupo psiquiátrico. Que estudien, analicen y me interpreten el sentido y la verdad de las fragmentarias contraseñas que se idearon para la operación Crepúsculo de Tarde. Pero antes hay que solucionar lo que toca. Hay que dar con el causante y averiguar el punto de origen.

—¿Comisario!

—Sí, señor ministro.

—¿Nombre del sujeto que propuso las contraseñas? Quiero su expediente sobre la mesa. Llévelo a la sala de interrogatorio. Inquiérale el porqué de las frases que se han sucedido en la ruta de la caravana presidencial. ¿Cómo las consiguió? ¿Quién se las proporciona? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Dónde? Entrégue-me lo que solicito en el plazo de rigor. Prioridad máxima al asunto.

—Señor ministro, aquí no disponemos de nadie que pertenezca al plantel de inquisidores.

—Pues encuentre usted uno para el caso y, con el primero que se cruce, cámbiemelo de naturaleza y aspecto y nómbrémelo inquisidor. ¿Necesito recordarle que cualquier agente de Seguridad Interior debe probar su eficacia en cualquier rama? En estas horas de turbulencia no nos podemos permitir desmadejamientos. El descanso corrompe. El dinamismo se impone. ¿Es acaso usted un novato en estos menesteres? Póngase al día desde ya. Aquí no se dan puntadas sin hilo. Los de la rama de la represión han de sentirse aptos para el servicio de información reservada, así como los de información reservada deben meterse como Dios les dé a entender en el embolado de la administración; y, sobre todo, sobre todo, los de la administración no pueden andarse con chiquitas cuando llegan las horas de operar en un duro y efectivo interrogatorio.

Capítulo II. Hacia el búnker

Entre las medianas mesetas del norte y la alta cordillera del sur, entre un racimo de roques tapando el lado oriental y unas cuantas colinas, allá, por el poniente, entre ese perímetro circular se extendía inmenso el desierto de la Caldera de Cavernaria. En uno de los roques de la banda oriental, un castillo dejaba ver el perfil de unas grandes muelas sucias y melladas. El edificio caía bajo sospecha. Era una engañifa aquel escaparate de ruina. Tras la fachada de muros derribados, como almendra encuevada en su cáscara, se ocultaba un edificio central que abundaba en todo tipo de minuciosidades tecnológicas. Aquel castillo se había pensado como palacio de invierno y lugar de retiro para su Excelencia el Jefe del Estado Gedeón Campo de Bramante: Gedeón C. de Bramante: Gedeón Bramante, tal como acabó nombrado por todos los habitantes de todos los rincones de Nubada.

Pero Gedeón Bramante rara vez se detenía en el Castillo del Negro. Pasaba acelerado y como furtivo en el interior de un vehículo oscuro al que la gente puso nombre de El Tiburón. Y cuando por allí cruzaba, aceleraba El Tiburón. No miraba siquiera los muros castellanos que a su diestra simulaban demolerse. En el justo punto, frente a la silueta del castillo, acababa la cómoda cinta de asfalto. El vehículo blindado debía entrar a partir de aquí en camino de tierra. Después encararía el descenso hacia lo infinito del llano que se extendía al fondo.

Corrían los caballos de la máquina camino abajo para entrar en la descomunal caldera que se abrasaba

a fuego lento y bajo el tórrido sol de agosto. Comenzaba a divisarse en la lejanía a los extraños cabreros que, con ojos avizores, recorrían sin señas de fatiga el sinfín de sus imprevisibles rutas. Flanqueaban a los cabreros un par de perros que, atentos a las secretas señales de sus amos, nunca dejaban sin vigilancia un reducido rebaño de cabras, una corta manada caprina que caminaba renqueante a causa de unas ubres tan enormes que parecían ir rodando por los suelos.

El gesto de Gedeón Bramante desprende confianza en el asiento extremo de la derecha y mira por su ventana hacia el paisaje al que sus ojos, poco a poco, van devorando. Los cristales ahumados del coche y las antiparras negras de las que Bramante nunca se desprende le dan al desierto de Cavernaria fisonomía de falsa frescura de acuarela. «Si los ojos son los espejos de mi alma —tuvo en cuenta un día Su Excelencia el Jefe del Estado y del Gobierno—, rodearé de ancho hueso negrísimo y de cristal oscuro y antirreflectante a mis visantes. Viva en umbría mi vista».

—¡Viva! —se le escapó una voz mascullada de arenga.

La limusina surca como una gran bestia transatlántica la terrosa ardentía de aquel cerrado desierto en la fecha de la Virgen de la Candela. Con alta velocidad de crucero, marcha hacia el refugio secreto de una caverna profunda en el valle. En la cabina del coche no está solo Gedeón Bramante. Ira Delaserna, frente a él y en el extremo siniestro, hace rato que aplica su atención a un libro. Los ojos de Su Excelencia, bajo las antifaces negruras de sus gafas, se permiten

con disimulo extraviar los ojos hacia las piernas de la mujer.

Cogida por cuatro de los dedos de Ira Delaserna, el libro con la cubierta pintada de cerezas centra una ilustración en donde las tres máscaras del teatro componen un arco convexo. Las máscaras púrpuras apenas destacan sobre el fondo y quedaban coronadas por un título con letras de color aceituno: *Voces intrusas*. Por la base de la tríada de máscaras, en un cuerpo menor y de un extremo al otro, se marcaba el subtítulo: *Funciones y mensajes del coro*.

Ira Delaserna, en una de las pausas de la lectura, se queda absorta, abstraída, con gesto de meditación y trance; como si hubiese llegado al punto en el que ella misma consigue hablar sinceramente consigo misma. Y efectivamente: «Manos de santa Clima-teria, ¿harás por fin un ramo con la flor de este desierto?», se decía.

Le gusta el resultado de las palabras. Ni zorra idea de hacia dónde descarga la oscura nube del enunciado, aunque intuye que en lo dicho algo habrá que le incumba. Ira Delaserna tiene cerrado en su mano derecha el libro rojo. Los ejemplos leídos quedan bajo su consideración. Examina atentamente los movimientos de su conciencia. «No sé —dice—... No sé. ¿Cómo es posible que salgan de mí esas frases que aparentan venir de cuerpos ajenos, pero que ni yo misma sé a qué demonios responden? Que yo oiga la voz, lo entendería... Sin embargo, que tomen forma de cuerpos humanos supera mi entendimiento y me deja en zona irrazonable».

—Se podría decir que alucinas...

—¿Que yo alucino?

—¿Te extraña? Los alucinados se creen en contacto con seres superiores; pero no. Despreocúpate. Tú no alucinas. Sucede que cada persona carga dentro un espíritu; ¿qué de raro hay en que emerja en forma de verbo? Y en cuanto a la posesión corpórea, considera que el cuerpo resulta ser la manifestación de un espíritu espectacular...

—¿Espíritu espectacular?

—En efecto: todo espectáculo acaba creando un lugar y formas propios. Hay además un tiempo particular, como este tiempo en el que ahora te encuentras; estás en el lugar adecuado para el momento más oportuno en donde ocurra una manifestación cronotópica.

—¿Cronotópica?

Así es; tal como lo oyes: manifestación cronotópica. Acontece allí donde el tiempo busca su espacio, y el espacio tiene su tiempo. Pero no me disperses con tu pregunta, que me pierdes. Te interesa saber que tú eres la espectadora sensible que, olvidando el tiempo real, entra provisionalmente a ocupar un papel en algunos de los cuadros que tú mismamente creas y en donde mismamente te emplazas. Tú eres la madre de las criaturas que están echándose al mundo. No entiendes su lenguaje, dices; y dices bien. No lo entiendes porque no escuchas de manera adecuada la conciencia que lo parió. De ahí que te sientas extrañada y distraída ante los fenómenos espectaculares que de ti misma provienen. ¡Anímate y lánzate otra!

—No sé...

—Sin falsos pudores ni modestia... ¡Ándate, mujer!

—«El estado que engendra la regla es diferente de aquel que la regla engendra».

—¡Jesús! ¡Qué cosas se dicen en un trance de conciencia...!

Ira Delaserna está comprendiendo la naturaleza ambigua de la voz intrusa. Una ambigüedad con la que se consigue tanto el quebrantamiento como el afianzamiento del orden normal de las cosas. Va cogiendo al vuelo que la voz puede ser tanto el haz como el envés, la restauración y la hecatombe, la disciplina o la relajación; una voz que anima y apacigua, previene y exhorta, juzga y enreda, tensa tirante la cuerda o revienta de risa.

Tenía la impresión Ira Delaserna de haber vivido hasta el momento con maneras y pensamientos equivocados. ¿Para qué tanto empeño y fatiga en manejar los cuantiosos hilos que mueven a los títeres humanos a la acción cuando bastaba solo una voz para poner cada pensamiento y a cada uno en su sitio?

—«Pensar para obrar, ese es el lema» —se dijo Ira Delaserna.

Enterró *Voces intrusas* en el bolso. Y con las manos ya dentro, maneja cosas por aquí y maneja por allá, tiente una cajita y la desentierra del fondo del bolso. Es una cajita dorada que se coloca en la palma de la mano izquierda, al nivel y a tres palmos de su barbilla. Abre la cajita y, entonces, ve cómo salta su rostro hasta el breve encuadre de un espejo. Le presta atención a la imagen. Mira después en los diversos nichos de su cajita: un pincel de labios, lápiz y cepillo

de máscara de pestañas, varias pastas de polvos para uso de mejillas y sombras de ojos.

La semana pasada Ira Delaserna, para matar el tiempo lento de la travesía hacia el búnker de la Cavernaria, se encontró ante un dilema. La duración excesiva del viaje le permitiría el regodeo de hacerse un cambio de cara. ¿Se decidiría por ser María Antonieta? Estimó que no habría tiempo suficiente para lograr un buen cardado de pelo; ni mantener tampoco los bucles en una estratificada montaña noblemente encanecida. La esencia de María Antonieta no se hallaba en la tez de porcelana, ni en el gran sol negro sobre blanca mejilla como lunar de contrapunto. No. Ni en el encarnadísimo color de los pómulos que luchaban en el campo pálido de la cara; ni María Antonieta estaba en los labios de roja sensualidad. Ni siquiera en el alto cuello, como tampoco en los desnudos hombros. No estaba en las profundidades del escote barrido por la brisa de perfumes que en un vuelo embriagador llegaban desde lo hondo de sus pechos. No. María Antonieta quedaba definida como peluca esencial en el tiempo. E Ira Delaserna no tenía tiempo para labrar mercedamente una peluca de tal calibre.

Así que se iba decididamente a la caza de Madame Butterfly. La tomaría prisionera en el diminuto espejo. Comenzó a retener su rostro; por partes; a experimentar los colores que muestran los semblantes exóticos del teatro kabuki. Que fuera la única ocupante en el tiburón de Su Excelencia le permitió arrebatarse horas al tiempo y descargarlas sobre unas mejillas

que recibieron el peso blanco del polvo de arroz. Poco a poco, Madame Butterfly reencarnaba su colorido suntuoso. Veía cómo la cara iba apareciendo, centímetro a centímetro, en la tapa que laminaba el breve espejo. Consiguió perder las cejas en el polvo blanco; y simuló, con un trazo curvo, a mano alzada, unas cejas de líneas gruesas y rojas hacia arriba; ensayó varios potingues por las zonas oculares hasta conseguir una irrepetible máscara; para el final dejó la inevitable barra de labios. Hizo y deshizo labios todas las veces que consideró necesarias. Cuando estimó acabada Madame Butterfly, la puso bajo una observación severa. Y la encerró en la cajita dorada.

Pero hoy no. Ira Delaserna abrió hoy su cajita con espejo y ha emprendido la tarea cosmética de atrapar a Audrey Hepburn en horas de desayuno y de diamantes. Cruza ahora el tiburón de Su Excelencia por las escarpaduras de la extensa Caldera de la Cavernaria. El piloto sabe por dónde debe tomar en cada cruce de caminos que encuentra. Apenas toca el pedal del freno. Somete al vehículo a una marcha regular de acuerdo con una velocidad constante pese a las curvas que parecen abalanzarse y como queriendo entrar por el parabrisas. Ricio, el chófer de Su Excelencia, está en su elemento y baraja con notable habilidad las curvas, asenderea sin pálpitos innecesarios cualquier estrechez que se tercia en la carrera. Ricio es hombre ducho en peligros, al igual que Nezo, quien lo acompaña en el asiento vecino. Ricio y Nezo vienen a ser los dos más eficientes y silenciosos guardaespaldas en los viajes motoriza-

dos de Su Excelencia. Nezo, el copiloto, calla ante la suicida velocidad del carro y mastica su miedo agarrando con su mano izquierda un pedazo de su asiento, en tanto la mano derecha no ha dejado que sus dedos suelten, ni por un segundo, el agarramanos situado más arriba de la puerta. Importaba poco que, a cada paso, se multiplicaran los cruces. Ricio tomaba como por instinto el camino correcto. En esta caldera se siente en su salsa y con la adrenalina en el justo punto. Un cristal los separa de la cabina trasera donde se halla sentado Gedeón Bramante. Un cristal ciego para ellos y transparente para los ocupantes que van detrás.

Hay sincronía en la cabina posterior del tiburón. Ira Delaserna ha mirado el reloj de pulsera en el instante en que Su Excelencia se ha removido de manera inusual en su asiento. Es el momento de la medicación. Ira Delaserna abre y extrae de su maletín negro una cajetilla lacada de rosa. Manipula sobre ella unas briznas de yerba. De modo delicado y con precisión las va extendiendo sobre un gran papelillo de fina textura sedosa. Deja que operen un momento los dedos y, al poco, nace de sus manos un cigarro casi puro. Se lo tiende a Su Excelencia. Con parsimonia, el viejo lo lleva a los labios y espera a que un encendedor lo unte de fuego. Le nace la llama en la punta, se oye un profundo sonido de inhalación que ya debe estar alcanzando el pecho. Cata, traga avaricioso hacia su interior el humo. Del cigarro se desprende hacia fuera una voluta azulenca y acre que se dispersa en fumarada por el mínimo recinto. Una segunda jalada y otra y otra. Y otra. Ira Delaserna

es una voluntariosa fumadora pasiva. No rehúye el tufo. Busca el sahumerio con un gesto disimulado de bienvenida. Participa de la gracia del invitado. Aspira hasta el fondo el acre olor de la fumosa marihuana.

El tiburón sigue lanzado por la trocha de piedra, maleza y polvo de aquel desierto. Gedeón Bramante mantiene el ritmo de las chupadas hasta que se enturbia al completo la zona de los asientos traseros. Ira Delaserna se va paulatinamente relajando, va entrando en un viaje que la lleva por otros cursos, hacia otros escenarios, otras compañías, otros rascacielos. A Nueva York. Está apostada en un café sito en la Quinta Avenida, como un gusano que se asienta en uno de los tantos puntos bichados de la gran manzana.

Más acá y al frente, en la otra acera, la joyería Tiffany's espera que se le acerque una mujer a la que llaman Holly Golighthy. Viste hoy también el repetido y glamoroso vestido negro. Llega Holly Golightly por fin a su lugar de siempre, con el profundo escote en la espalda, con su collar de diamantes, con sus largos guantes negros sobrepasándole los codos y con su cigarro emboquillado en una fina cerbatana de marfil. Ahí mismo, frente a las vitrinas de Tiffany's, Holly se mira y, como habitualmente hace, se pone a mirar las joyas que se hallan presas en el escaparate.

Ira Delaserna espía y espera paciente en el café de la Quinta Avenida. Aguarda a que Holly le regale de nuevo la escena de sacar, de la carísima piel de su bolso negro, una bolsa burda de papel marrón. Ya está la bolsa en la mano. Ya desentraña lo que estaba dentro. Ya lo exhibe ante la finura de sus labios pintados, ante las humedades de su lengua purísima, ante

la muralla abierta de sus dientes blancos, ya se encoge sobre sí misma como si quisiese guardar la vianda frente al apetito de la gente que pasa la envidia por su lado; ya le hinca tremendo mordisco al bocadillo aquel de pan negro, pan con su masa untada del color pimentón de un grasiento chorizo perrero.

Ira Delaserna se empapa de la escena, aunque sabe que debe prestar más atención al entorno y tomar las necesarias precauciones. Ira Delaserna ha percibido el paso sigiloso de un camuflado enemigo al que no le valieron las gafas negras con el prefijo cero cero impreso en los dos cristales negros que le tapaban los ojos. La aparente turista Ira Delaserna ha detectado en Nueva York a quien tiene concedida la licencia 007 para matar. Sabe que en poco tiempo lo tendrá a su lado. Así que, cuanto antes, procederá a dar la señal de peligro a sus agentes y guardaespaldas que se mantienen en situación de alerta. Con disimulo, saca de su bolso una cajetita redondamente dorada, y de la cajita una borla rosa. Se la aplica en la cara y aprovecha también para pasarla por el cuello y por las pronunciadas semilunas de sus pechos. Sus agentes interpretan las señales, imperceptibles para la gente común que pasa por la Quinta Avenida. Ira Delaserna introduce la cajetita en su bolso. Saca luego otra, reducida también, pero esta vez cuadrangular, con un espejo interior por tapa en el que pareciera que se está mirando; toma del estuche una elegante barra de labios; frota la punta de coral en un pómulo y luego en el otro. Los deja pintados de un rubor labial intenso que recuerda la luz roja del semáforo. Se vive en código de máxima alerta.

No hay tiempo para una mínima reflexión. Se sobrepone el ruido de bronca en el interior de aquel sereno café de Manhattan. Sus guardaespaldas logran arrastrar al intruso y ponerle la cabeza sobre la mesa y a poco de los codos con que Ira Delaserna se apoya para aguantar la fina y larga boquilla que, como una cerbatana, lanza displicentes volutas de humo sobre el recién apresado agente enemigo.

Semiabre los ojos Ira Delaserna. Humo acre amarillado. Tiene la sensación de que el viejo Bramante la está mirando ansioso. No importa que la mire así, porque no hay voluntad ya en ella. Se le semicierren perezosos los ojos. Ve vidrioso cómo Bramante se desprende de las gafas; le ve las arrugas viejas en el ángulo externo de los ojos y en la zona de los párpados de abajo. Entrevé que Su Excelencia abalanza los ojos sobre ella. Percibe una cierta ansiedad en los labios babosos del viejo. Advierte la insatisfacción en que se halla Bramante en cuanto Ira Delaserna percibe el profundo surco que contornea las alas de la nariz del viejo. Pero sobre todo se le quedan para siempre las grandísimas patas de gallo que salen de los ángulos externos y cercanos a los ojos de Su Excelencia. Y se deja ir Ira Delaserna; Ira Delaserna vuela de nuevo a Manhattan.

Allí, la cabeza del espía de matón licenciado se revira. Remueve la mesa entre enérgicos sacudimientos. Pero los dos fornidos guardaespaldas bien que lo tienen apresado por el cogote. Ira Delaserna ha logrado salvar de la catástrofe su botella de Dom Pérignon. Aprovecha que la tiene agarrada por el gollete; la alza al aire con energía. Le ha rondado la

idea de romperla contra el rostro que, ladeado, la está mirando. Aquel fulano se permite una última gracia. Le dice:

—Es un reserva del 53. Yo no lo desperdiciaría, hermosura —le guiña seductor uno de los ojos.

—Personalmente, prefiero la del 55 —replica Ira Delaserna, y estrella el 53 contra la cabeza de Bond... James Bond.

Tremendo terremoto mental con estruendosa babel de cristal.

Poco a poco, se va disolviendo la atmósfera neo-yorkina; desaparece Tiffany's y su escaparate; Holly va yéndose hacia otra parte; de manera incomprensible, se va yendo como absorbida por una fuerza que tirase de ella y la rebobinara hacia atrás. Holly se aleja, pero aún se ve cómo continúa trincando con feroces dientes aquel bocadillo perrero.

Los humos de yerba han relajado su cuerpo. No está normalmente sentada, apenas un punto de contacto en el punto final del sillón. Así recostada, Ira Delaserna ha estirado la pierna que se apoya en el tacón, la ha orientado abiertamente hacia la derecha, de manera que deja al desnudo la mitad del muslo. La otra pierna se ha doblado hacia atrás, sostenida apenas por la punta de aguja de su fino zapato. La seda de su traje no sobrepasa el tronco del muslo. Hay promesas de un frescor de sombra guardado un poco más adentro. Los ojos falderos de Gedeón Bramante se deslizan hacia arriba, hacia el ancho escote de la blusa; allí asoman las insinuaciones de un sujetador rojo, la redondez de los pechos; se adivinan

los escondidos pezones cercanos. A Su Excelencia le viene la sed; piensa en una fuente; y la fuente se halla delante de él; huele a manantial el pecho de Ira Delaserna: pecho bebible no, pecho a punto de helado de caramelo. Deseaba comerla, se la podría comer, aunque ahora se la esté bebiendo con los ojos.

Ira Delaserna ha virado su rostro dormido hacia él. Le ofrece, todavía inconsciente, una boca de labios llenos. El viejo posa libre su mirada en las mejillas de la hermosa mujer que, con el tono blanco, le dan la lividez perfecta para que contraste con la raya gruesa y negra que bordean en órbita felina los ojos. Los párpados, cerrados, son dos sombras negras; las pestañas, como largas alas gruesas, pestañas postizas y negras, están abatidas y no dejan ver el color de los ojos. Vuelve el viejo a la boca de Ira Delaserna, a encantarse con los labios jugosos y tomados por el color encendido de las fresas. En este punto de la inspección, Su Excelencia percibe en la mujer el remeneo propio de quien empieza a salir del sueño y va entrando en los momentos previos del despertar. Gedeón Bramante se repone las gafas y vuelve a mirar los parajes desérticos que siguen corriendo más allá de la ventanilla derecha del Tiburón. Ira Delaserna moja, con la lengua, las comisuras de los labios, con la lengua los labios, arriba, abajo... Siente resecos garganta y paladar.

Una de las manos de Ira Delaserna sujeta por el fondo la recia botella mientras que, con la otra, los dedos apresan y hacen girar suavemente el tapón de corcho. Sale sin ruido la tapa de la boca. Un taponazo alteraría el bienestar del vino y despavoriría sus

burbujas de oro. Ira Delaserna ofrece una copa de tulipa a Su Excelencia y después deja caer el chorro de *champagne* entre las paredes de cristal bohemio. La burbujeante espuma alcanza el máximo nivel de la transparencia sin desbordarse. Se expande el aroma.

—¿Rosas?

—Puede que sí: aroma de rosas.

—Puede también servirse la dama.

E Ira Delaserna deja caer en su copa otro tanto de la seductora bebida. Lleva la botella a la fría cubitera. El líquido escanciado ha despedido un aroma que recuerda a pétalos que el tiempo ha ido melancólicamente marchitando; hay exhalaciones de rosas rojas, también de otras imprecisas hierbas finas. A Gedeón Bramante le traen sabores de dos cuerpos tendidos desnudos sobre el lecho oloroso del heno. Distingue, a través del cristal de su copa, la eyaculación infinita de burbujas. Y se le enciende y atropella incontenible el sexo.

No debería confiar en sus ojos quien, desde lo alto de la meseta, o de un punto de la cordillera, o de alguna de las colinas, viese aquel desierto en el fondo de la caldera. Parecería abajo un suelo plano cuando, en verdad, la superficie se abastecía de barranquillos y quebradas, lejanas masas de roca, algún morro que pronto muere en suave ladera, riscos como centinelas al borde de un camino, pedregoso y de tierra, por donde ahora pasa el tiburón de Su Excelencia. Y todo en silencio. Ni el ruido de las ruedas escuchándose en la insonorizada cabina.

De vez en cuando, algún cabrero que aparece como nacido de la nada. Algún cabrero próximo a la línea blancuzca del camino por donde levanta polvaradas el tiburón de Su Excelencia. De vez en cuando asoma y queda atrás uno de aquellos individuos de los que se sabe poco. Nada. A lo más, leyendas. Que si vinieron a la Caldera de Cavernaria desde la Gran Torre de Babel; que la plaga bíblica los dispersó por el planeta a causa de una tremebunda confusión de lenguas; que si en hordas vinieron a caer en la caldera y a encerrarse de por vida en este reducto; que si se hallan condenados literalmente a no entenderse. Que se aislaron, que cada cual vive, ocupa y defiende su nicho; que si todos configuran una anómala comunidad invertibrada.

O se prueban otros linajes: que si era una hermandad de sangre que procedía por línea directa de la estirpe de Caín; que de ahí la razón de que se repeliesen unos a otros; que les resultara insoportable una mínima aproximación; que en cuanto uno huele la presencia de otro, de la sanguinaria lucha solo cabe un sobreviviente... o ninguno..., que se cuenta, pues más de un caso ha habido en que han perecido los dos contendientes. En fin, que constituían un anormal agrupamiento de bárbaros individuos.

Se pensó en la colonización de la Caldera. A Gedeón Bramante se le encaprichó la idea de construir un búnker. Enviaron al ejército. Y fue como si a ese ejército se lo hubiese tragado la tierra. Repitieron la operación, esta vez con todas las prevenciones y con más potente acción de fuego. Ni humo ni pelo. De ninguno de los militares nunca más se supo. Intervi-

nieron los antropólogos. Se suministró algún detalle. Se avanzaba a paso lento. Poco a poco se fue entendiendo el receloso, huidizo y mortal comportamiento de aquellos intratables cabreros. La intervención de una multinacional, la Corporación de los Halictus, consiguió poner fin a las hostilidades. Quedó establecido entre el Gobierno de Gedeón Bramante y la tribu de zarrapastrosos cabreros el Tratado Dendrita. A partir de entonces, la salvaje casta fue reconocida con ese nombre: dendritas.

Los puntos del tratado referían el espacio de seguridad que se les garantizaba a aquellos seres atravesados de la Caldera. Nada habría que temer mientras todo transeúnte se mantuviera dentro de la carretera que asendereaba hasta la mismísima puerta del búnker. Asimismo, el búnker y todo su perímetro se incluían en ese espacio de franca inmunidad. Con el tiempo se consiguió añadir otra línea radial de seguridad que, partiendo del búnker, se prolongaba hasta la falda opuesta de la cordillera. El itinerario en cuestión fue sembrado de postes con hélices eólicas junto a numerosos artefactos de placas solares. Se procuraba que los inclementes vientos invernales o los rayos solajeros del estío llenaran de potencia eléctrica las baterías que, desde entonces, abastecen de energía al búnker.

Se llega a un punto en que, desde el tiburón, se divisa un largo muro al frente, a poco más de dos centenares de metros, y el conductor Ricio, sin bajar la velocidad de marcha, pega un golpe de volante a la izquierda y se coloca paralelo a la muralla infranqueable, y en-

tonces orienta de inmediato el carro hacia la derecha y aparece, más allá, una especie de anchurosa boca de caverna situada a poca altura del camino; el coche asciende, toma por una pista muy estrecha y enfila hacia la cortada de la roca. Una vez transpuesta la abertura de la roca, el cristal del parabrisas les deja ver a Ricio y a Nezo la panorámica convexidad en donde se suponía enraizado y subterráneo el lugar secreto de Gedeón Bramante.

Con los últimos rastros de la polvareda, el coche entra en un búnker maquinado por una mente desconfiada. Una vez sintiéndose ya seguro y a cubierto bajo la sombra de aquella arquitectura faraónica y sepultada a muchos metros bajo tierra, Gedeón Bramante saca de su pecho el alivante suspiro de hallarse por fin como rey en su casa. Le ha ido tomando tanta querencia a la disimulada catacumba que cada vez viene con más frecuencia a enterrarse aquí. Debe ya faltar poco para que aquel laberinto soterrado se proclame como el órgano vital del Estado, su núcleo capital, corazón y cerebro de la Nación. Cuando recorre nuevamente los espacios cubiertos de la fortificada caverna, Gedeón Bramante se jura que va a ser la definitiva estancia; ese, el último pasillo; aquella, la postrera gran sala que se añada a su castillo interior. Juramento inútil. El arquitecto aconseja que se continúe proyectando y reformando. Estima que el búnker necesita sin demora más remodelaciones, más seguros portones y contrapuertas, una serie más de otros nuevos y amplios compartimentos.

2. Relatos

2.1. De *Estantigua* (1988)

Calle de Miraflores

La calzada es de ciudad vieja. Una mala calle de piedras negras que la rasante luz de una luna, encaramonstruosa al fondo, le había robado el color. Bajaba, pasada la medianoche, caminando por ese suelo empalidecido. Al lado izquierdo, casas bajas y quietas, sin ruido, como no queriendo participar en la vida ruidosa de más abajo. Se miraba a la derecha y veíase la sombra negra de un barranco. Podía sospecharse un puente, con su guarnición de faroles, rompiendo la línea negra lanzada hacia el cercano mar. Del fondo de la calle, luces. Viene también un sonido que a veces deja de oírse, pero que renace de improviso. La primera casa con vida está bañada por un cartel de luz blanca en el que parpadean las letras rojas de BAR.

Ganó la sala y pasa a tientas por la penumbra. Cuando los ojos se acostumbraron, se maravillan de la inútil riqueza de los muebles, de la belleza dura de las cortesanas, del hastío de unos pocos clientes. Pidió una copa y la paga en el acto. La mujer que lo atendía se fija en él con insistencia, va a la caja, y le devuelve el cambio: una gran cantidad excesiva de

billetes. Él no entiende. La mujer le sonríe, cómplice. Él da muestras de que revise la cuenta: sabe que tiene en las manos una enorme fortuna. Pero ella, enérgica, le aprieta los billetes y le cierra el puño. Él comprendió al punto la artimaña de la madama. En aquel lujoso cabaret, los hombres regateaban precios y se resistían a invitar al puterío.

La mujer se retira y lo deja con un vaso bien servido de ginebra. No pasó mucho tiempo cuando se acerca una hembra a su taburete. Fue prontamente invitada. La vieja dueña, encimada en su observatorio, queda satisfecha. Había invertido bien su dinero. Inmediatamente guiña el ojo a la más soberbia cocota y a otras desmirladas bostezantes que se aburrían en tristes corros. Se vio él, en segundos, hecho un potente árbol de espléndidos racimos. Se encontraba alegre; la ginebra se le derramaba delicadamente amarga por dentro de su cuerpo, la atmósfera era tibia y entrañable y, con el dinero, podía disponer de mujeres pecadoras que le durarían el resto de la noche.

Caló la envidia en los otros clientes, y entonces se mudaron a ser más desprendidos, quisieron entrar en bella compañía y trabar conversación con las gracias boquirrepintas del lupanar. Aquel hombre, al fin, pudo estar a solas con la más fresca. Le preguntó su nombre. Ella, alta y soberbia, lo dice. Los ojos de él la repasan. Entiende la mundaria al punto la segura petición de sus servicios. Le entró a él ansia de carne, y la imaginación lo levantaba por lugares en donde las prostitutas son sagradas y piden a los hombres que se les suban a su cuerpo con alargada flauta de lapislázuli. Susurra: «Eres la puerta por la que penetran

los ladrones». Ella por esta noche no podrá negociar su tiempo, y no contesta. Él, en situaciones así, se cala hondo el sombrero, fija un cigarrillo con indolencia en la izquierda de los labios, y mascullará esta frase, el mejor simulacro del que dispone para echárselo en la cara de esta mujer de vapuleo: «Quiéreme bien o por las malas. A labio limpio o partiéndote los huesos. Tú decides, mi vida».

La actitud chula del macho la coge por sorpresa. Hay un desconcierto, un largo momento que no termina. Pero un estruendo, como la furia de mil látigos juntos buscando el golpe, sacude aquella ventruda sala de lujuria. Todos callan y quedan mudos y con los oídos y los ojos alerta. El hombre mira por última vez el rostro de la mujer, que escapa a refugiar su miedo en el grupo de mujeres nerviosas y arremolinadas en el fondo. «¡Esto se inunda!», gritan en la sala. «¡Es una inundación!».

Sobre el techo caía la tempestad, tan salvaje y constante que se hizo clara la idea de un gran diluvio. Caía el agua a chaparrones y contaban que estaba corriendo alto el barranco. Se oyó su bramido cercano, que silenciaban las palabras y los gritos de dentro. Arrecian las aguas queriendo tumbar el techo. Oyen truenos. Y el hombre, por precaución, sale de aquel recinto caldeado y de apariencia tan segura. Presintió un desastre para los que permanecieran dentro de sus paredes. Salió a pesar de la gran lluvia, de una lluvia granizada y fría como no se había visto en ningún invierno. Cosa del diablo —pensó— que ocurra por la quincena de agosto.

Una vez pasase la riada, procuraría allegarse de nuevo al burdel. Cruzaba ahora por el tramo del puente. Se le fue fijando, sobre el ruido del agua, la idea de volver atrás; pero las aguas lodosas lamieron prontamente aquella zona de donde había venido, y parecía a lo lejos desterronarse. Allá se vieron a dos viejos, quedando conformes con irse, puente y ellos, abajo. El hombre siguió, desde la posición firme de la otra orilla en que se encontraba, sus semblantes estoicos.

2.2. De *Cáscaras* (2017)

Estimado señor Mann

Sanatorio de Davos
Suiza

Estimado señor Mann:

Tras muchos años y después de haber dudado sobre la conveniencia o no de enviarle esta carta, me he decidido por fin a comunicarle que me reconocí en uno de los personajes de la denominada por usted «montaña mágica». Espero que los tiempos de trastornos y confusión que padecemos no impidan que los pocos pliegos que le confío lleguen a sus manos. Le ruego que mi determinación no se entienda como una petición que dé principio a una mantenida correspondencia. Lejos de mí ese pensamiento, por lo que le relevo, señor Mann, de todo compromiso. Los lazos epistolares de un «personaje» con su autor son muy contados y, por mi parte, no espero excepciones ni gracia alguna sobre ese punto.

Debo expresarle que me incomodé cuando leí y encontré mi nombre en las excelentes páginas de su libro. Yo me llamo, en efecto, Hans Castorp, señor Mann. Si su Castorp fue ingeniero; yo también lo soy. Lo fui por no ser otra cosa, o porque una cosa tenía que ser. Algo así esperaban mis padres y la familia. Se es ingeniero como se es escritor; en cualquier caso, hay que apuntalar las débiles estructuras de la vida. Por lo que a mí atañe, sé que cada cual tiene un modo, una especie de salvoconducto para andar por la casa

del mundo. Pero permítame salir de las divagaciones y llevar un poco de orden a esta declaración mía.

A su llegada, todos los que habitábamos en este sanatorio ya sabíamos que un joven escritor venía a visitar a un pariente que aquí vivía internado. Lo vimos llegar a usted, y se adivinó enseguida que su pensamiento no esperaba prolongar la estancia más allá de siete días. Sonreímos cuando en la séptima semana se hallaba ya usted en natural mezcla con nosotros. Luego vinieron los siete meses. Y pronto pasaron los siete años.

Ya se sabe que a veces el mundo pierde energía y se ablanda. Sé que usted conoce bien ese cansancio que viene de fuera y que nos sube por dentro. Un desaliento que, paradójicamente, se torna en fuerza que sale a buscar el calor en un establo de la montaña. Porque así éramos aquí todos: cansancio de ganado; así que, usted mismo, señor Mann, sumaba una cabeza más dentro del fatigado rebaño que se abandonaba en una fiebre común. Tal nos sentíamos. Día a día, y uno a uno, fuimos a habitar al interior de la fiebre que habíamos ido acumulando todos. Sepa que en ese enfermizo calor general quedó usted también alojado.

Su compasión por nosotros era equivalente a la compasión que, por usted, todos llegamos a sentir. Sabíamos que era cosa de tiempo el que las cargas del alma pasaran a sus pulmones. Habíamos ya advertido, en carne propia, que las manchadas fisiologías del cuerpo alcanzaban sin remedio los altos asuntos del espíritu.

Y bien que lo compadecí cuando aceptó nuestra comida, y cuando reposó en nuestras *chaises longues*;

y que mucho me apené cuando se abrigó meticulosamente, y a nuestra manera, con nuestras mantas de pelo de camello. Lo di por ya perdido cuando aspiró nuestro aire; pero, sobre todo, cuando se dio a escuchar a diario la romanza de Schubert. Quedó manso y bien dispuesto ante la cotidiana y rigurosa disciplina de este aletargado lugar. Su nombre, señor Mann, se escribió firme en la lista de durmientes de la montaña.

Aquí dentro, el tiempo se estira, parece elástico y en buena relación con nuestra conciencia. A nuestro tiempo de aquí le damos una duración que no se calcula con los números cardinales; son propiamente números nuestros, unas cifras secretas, aunque familiares. Aquí, en el calendario abolido, pasan por intrusos los relojes, las campanas o los almanaques. Hasta el paisaje se ha vuelto nuestro cómplice; porque cómplices son la bruma y la niebla en el gris total que nos rodea y que se empeña en marear y borrar las horas.

Todos hemos venido caminando hasta este callejón sin salida. Aquí no entra la historia o, si entrara, tenga la seguridad, señor Mann, de que ninguno de sus acontecimientos llegaría a desanudarse. Los sucesos pasan embalados, sin tiempo... Se embalsaman... Es tan dulce el abandono aquí... En esta montaña, los rostros y el andar de los cuerpos nos dicen, en efecto, que envejecemos; pero en este lugar todo ocurre en silencio y como dentro de uno mismo. Sí, señor Mann, en nuestro interior hay un paso por donde el alma llega al cuerpo. Como si de los conflictos del espíritu nacieran los padecimientos de nuestra miserable fisiología. Las ideas que cada mañana nos

levantan se adentran en los enfermos pulmones que, implacables, nos obligan a acostarnos. Parece imposible que una sola noche logre contener tantos temores y tantos deseos de tantos desesperados.

¿Recuerda cómo llegó usted? Era un joven sano visitante que quiso aprovechar unas cortas vacaciones. ¿Qué ocurrió para que el sanatorio se volviera el único mundo posible? Al igual que habíamos hecho todos, al poco tiempo se hizo un vigilante atentísimo y tan escrupuloso de su fiebre como del supuesto ruido que cada vez más próximo oía llegar de sus pulmones. ¿Fueron las señales de un acabamiento que se iniciaba? ¿Era acabamiento y fiebre de enfermo, o era la impúdica fiebre del cuerpo y su lujuria? ¿Qué lo retuvo? ¿Lo retuvieron los ojos, la sonrisa, el cuerpo sensual de aquella mujer?

Le da usted la razón a *madame* Chauchat cuando ella nos recriminaba que solo sabíamos vivir en los espejos. En tanto nosotros éramos meras imágenes, ella, sin embargo, nos mostraba cómo se debía verdaderamente vivir para descubrir cómo enterrar la vida muerta que se reflejaba en cada uno de nosotros. Usted también sucumbió a los perversos caprichos de aquella excepcional seductora. Qué exquisitamente supo ella administrar la enfermedad. Por su rostro de tísica trepaba la melancolía, trepaba por las mejillas, se bañaba en las aguas que parecían azulejos en sus ojos. Es el modo que algunos cuerpos tienen de superar su fisiología minada y de aprovechar al límite los placeres que tientan con la morbidez de la carne. Son como milagros que suceden insólitamente en los organismos moribundos.

Recuerde usted cómo aparecía. La aparente des-
preocupación de sí misma. Tan impasible siempre
ante nosotros. Qué belleza sin alardes la de esa mu-
jer; pero, a la vez, qué sublime y peligrosa; tanto...
tanto como la mágica y amenazadora montaña en
la que malvivíamos. Usted debe aún recordar cómo
la montaña, en invierno, daba la sensación de ser un
mar completo de nieve. Igual se mostraba *madame*
Chauchat. Tampoco olvidará cuántos de aquí desa-
parecieron entre las nieblas de la cumbre, aunque bien
advertidos estábamos de que no convenía adentrarse
en ella. Aun así, muchos aprovecharon las tempesta-
des para perderse. Estaban al tanto de que al fin del
camino se hallaba la soledad, y que tras la fría soledad
estaba la muerte. Nadie podía comprender esa huida
vana hacia la nada.

Se había acordado de modo tácito que nunca se
mencionaría la muerte; pero la muerte entraba ca-
llando. La juventud se quemaba en la fiebre de un
fuego lento y vigilado por una vejez que se mantenía
al acecho. Los cálculos del ecónomo del sanatorio
eran muy fiables. Las facturas mensuales del hospede-
daje registraban rigurosamente la edad. Pero más
crédito le dábamos a los ojos de lince de aquel finí-
simo contable. La vista del ecónomo no engañaba.
Sabíamos a ciencia cierta cuándo y a quién le estaba
haciendo las cuentas de la factura mensual o la de
su liquidación final.

Un día el estallido de la guerra, que siempre se
había oído muy lejos, llegó como un bombazo hasta
usted. Y sacudió los cimientos y destrozó los muros
de contención que todos habíamos cuidadosamen-

te levantado contra el miedo que venía de fuera. Su marcha nos dejó a todos con las conversaciones suspendidas. Acaso fuera esa la razón de no haber llegado, usted y yo, realmente a conocernos. Los que aquí seguimos, quedamos trastornados. No encontrábamos a dónde ir ni en dónde hospedar nuestros pobres cuerpos de humanos.

Éramos hijos de patricios que habían ido a varar en lo alto de una montaña. Cada cual, en su arca, había traído hasta aquí unos cuantos valores de una cultura y de un mundo ya envejecidos. Ya nada de eso sobreviviría. Éramos el anuncio de una edad en retirada. Fue por eso que usted vio en nosotros el material apropiado para una novela. Pero también los de aquí, poco a poco, lo fuimos modelando a usted.

Hoy no sé ya quién hizo a quién; ni consigo averiguar siquiera asunto tan sencillo como quién salió realmente de Davos. En el vaivén por el que se arrastra mi ya anciana memoria, me parece que mi vista sigue condenada a recorrer el mismo paisaje que nunca se mueve y del que nunca me he movido. Sin embargo, desde que leí su novela, me agobia en todo instante la misma duda. Créame si le digo que no sé si soy yo, o es usted, señor Mann, quien todavía se halla recluido en aquel lugar de la montaña.

Si estos fuesen mis últimos pensamientos puestos en estas póstumas palabras, sepa que ellos y mi vida van cordialmente hacia usted.

Suyo:

Hans Castorp

Doble ausencia en La Casa Hawthorne

Se la conocía por La Casa Hawthorne. Había pasado la prueba de los siglos; como si aquella casa se hubiera levantado, rancia y señorial, desde que el mundo es mundo. El nombre Hawthorne venía de lejos, aunque otros apellidos casi lo habían enterrado. Siempre ha sido así: «Pasa una generación y otra la sigue; la tierra, por el contrario, se mantiene inmutable».

La familia de la casa Hawthorne, los Solórzanos, residía en la casa de sus ancestros. Marido y mujer establecieron, entre otras capitulaciones matrimoniales, avecindar a la madre de Nataniel, viuda de Solórzanos, a unas pocas cuadras de distancia, en una regalada casa que le habían comprado en el Paseo de Los Cipreses. Tras la bonita fachada de su nueva vivienda, la anciana contaba las horas de soledad hasta que llegaba por fin el acordado encuentro de la semana.

En esos días, a marido y mujer se les veía salir por la puerta principal de La Casa Hawthorne; andar los pocos pasos del porche que daban a la escalera; buscar ella, con la palma de su mano, el espacioso hueco que el marido le dejaba bajo el sobaco. La mujer iba metiendo su brazo derecho entre el brazo y el costado izquierdo del marido; enlazados ya los dos, bajaban cinco escalones, traspasaban la puerta de hierro y empataban con la acera y giraban a la derecha, en paralelo a la vieja avenida que pasa cercana.

Como día festivo que era, la madre de él, doña María Cristina de los Solórzanos y Solórzanos, esperaba a su hijo, Nataniel, quien ya viene con su esposa. En los

días festivos podía presentirse a la vieja madre entre los visillos de la ventana. En esos días, a la anciana de los Solórzanos, le gustaba salir por su puerta y aparecer puntual y religiosamente en la calle. Se ha acostumbrado la vieja señora a acoplarse, en plena marcha, al lateral derecho de su hijo. Los tres, familiarmente articulados ya, proseguían el paseo hasta dar con la plaza de la catedral. Doce campanadas tocan en el punto y preciso momento en que la callada familia se adentraba en el templo. Cuarenta minutos después salían y, con paso ligero, llegaban para probar un dulce en una nombrada dulcería. Saboreaba un mimo de blancura infinita la viuda de Solórzanos. A su lado, Sara manchaba sus labios en el dulce calor del color del chocolate. Controlaba el episodio, billetera en mano, el inapetente Nataniel: expectante y atento al precio que pronunciará la camarera.

Alguien contó que Nataniel había abandonado la casa a las nueve en punto de la noche.

Huyó: dejaba madre y mujer, se fugaba siniestro. Fue repentino el acto del abandono.

Ni tomó la llave que colgaba del gancho dorado a un lado de la puerta,⁵ / ni volvió la vista atrás.

Solo la oscuridad fría de la noche, / solo las gotas de llovizna / lo siguieron durante el trecho y horas que tardó en alcanzar un hospedaje.

5 En este relato, el autor rompe la fluidez de la prosa incorporando saltos de línea. En esta edición, reemplazaremos estas rupturas de renglón con barras.

Fue una travesía semejante a la del viaje de ciertos animales / que salen de su territorio / en circunstancias extremadamente / desfavorables.

Animales de hibernación como las marmotas, los lirones, / los murciélagos. Pero, para esta ocasión, Nataniel era un oso / en fuga hacia otra parte. Y como un oso / había estado acumulando una larga reserva de no se sabe qué.

Esa provisión lo mantuvo alejado y viviendo / lejos de su hogar durante veinte años.

Durante veinte años / a unos veinte minutos de distancia de su casa.

Veinte años de oscuro animal hibernante / en el letargo de su gruta.⁶

Poco después se supo que, a las doce menos cuarto, solo unos cuantos minutos después, / Sara había también salido.

Que Sara también huyó de aquella casa.

Huyó sin conocer la previa fuga de su esposo. Quien lo contó añadía cosas de propia cosecha: la escapada de la mujer coincidía / con el vuelo súbito de un ave que, de un paraje cercano, / casi le salta al pecho al que lo estaba contando.

Entre el desconcierto producido por el revoloteo de plumas, / aquel testigo, temblándole las carnes —según él mismo relataba—, / no sabría decir si lo que había escuchado procedía del canto propio / de

6 Este excelente relato presenta esas alteraciones entre prosa y verso, muestra del ingenio de Delgado y de esa atención a la forma nueva, una refundación para la literatura.

un ave agorera o de las tensas cuerdas vocálicas de Sara, / la cual traspuso calle arriba a no se sabe dónde.

Aquel alboroto trajo al sobrecogido testigo hasta el bar de la esquina / en donde acabó el cuento, casi una botella y completamente borracho. Los pocos que lo escuchábamos, achacábamos aquella atrabiliaria historia a las indiscreciones / y travesuras de la mala bebida.

No dimos al principio ningún crédito a sus palabras. Pero a la mañana siguiente, día festivo, se advirtió la doble ausencia.

El reloj iba marcando minuto a minuto cuánto se demoraba la aparición / del matrimonio. A unos centenares de metros más allá, los visillos / de la casa de doña María Cristina de los Solórzanos se revolvían / tal como se revuelven los muertos cuando una mortificación les llega / hasta su tumba.

Pasa una generación y otra la sigue;

La tierra, por el contrario, se mantiene inmutable.

A partir de entonces me interesé por aquellos dos seres que se habían distanciado y perdido el uno al otro. A él lo descubrí un día y por casualidad: Nataniel entraba en un hotel con un periódico doblado en la mano. Según comprobé, no cambió de nombre. El recepcionista confirmaba la identidad.

Que descubriera el paradero de Sara me llevó más tiempo. Sabía lo de su marcha y que andaba por el camino norte de la ciudad. Confiaba en que en algún punto de la línea recta había situado su residencia. Y me hice un habitual paseante de la misma larga calle.

Con el tiempo, comencé a viajar en el autobús que aseguraba esa línea. Ora bien por la ventana derecha, ora bien por la de la izquierda, miraba hacia fuera con la esperanza de que Sara entrase un día por los ojos. Y apareció. Un carrito de compra delante de ella; sí, ella, asemejada a un pájaro entretenido en su canto, canto dentro, y ajeno al mundo que afuera pasaba por los lados.

Después de todos los años en que los sometí a vigilancia, puedo hacer constar que nunca hubo una sola ocasión ni oportunidad en que los dos se vieran o coincidiesen. Sus vidas eran demasiado rectas y el radio de acción no alcanzaba nunca a su antigua casa.

Rogaban a sus amistades y personas piadosas / una oración por el eterno descanso.

También rogaban servirse asistir / a la conducción de su cadáver desde el tanatorio / a la parroquia donde se le dirá misa *corpore insepulto*.

Seguidamente, al cementerio. / Los nombres de Nataniel y de Sara / no quedaron escritos en la es-
quela de la difunta. / 91 años. / Descanse en paz la señora de los Solórzanos y Solórzanos.

«No hay recuerdo de los antiguos / —me dije—, ¿habrá memoria cerca de aquellos que existirán en el futuro?».

Me dije: «Esta es una buena razón para redoblar la vigilancia». Y me aposté en una esquina desde donde mi vista dominaba el acceso a la puerta del tanatorio. No olvidaba otras posibilidades. Estimé que la más

razonable podía ser el merodeo de Nataniel por los alrededores. Demasiadas veces lo llegué a ver con el periódico doblado en ruta a su guarida. Estaba claro que su existencia de fiero encierro lo llevaría a devorar hasta los anuncios por palabras. Cómo no iba a fijarse, morbosamente, en las esquelas con que diariamente se anuncian las pérdidas irremediables. Por lo que yo sé, solo en una ocasión, cuando se cumplían dos semanas de su imprevista escapada, logré localizarlo en las inmediaciones de la casa que había abandonado. Desde su esquina observaba el apacible escenario donde él se figuraba que estaría habitando aún su mujer. Hay maneras de comportarse en la gente por las que se intuyen ciertos pensamientos y sentimientos que agobian a la persona. Yo percibí que aquella alma en pena tenía por cierto que Sara, en cuanto se supo abandonada, lloró y maldijo al esposo que la había abandonado. Nataniel, por su parte, tampoco nunca se enteró de la huida furtiva de su esposa. Así que también él se mantuvo ignorante de su propio abandono.

Exactamente igual que ella.

Es imposible asegurar qué ocurrió, veinte años atrás, en esas dos horas y cuarenta y cinco minutos. En ese tiempo, aquellas dos vidas se dieron definitivamente la espalda y habían cerrado uno a otro, sin saberlo y mutuamente, la puerta. Se habían repudiado sin que el otro acusara la ausencia. Se habían alejado, extrañados, ignorando que a partir de las doce en punto de aquella noche, la casa común quedó despoblada. Porque él todavía la imaginaba allí, en su casa, como

a una Penélope, con el esposo fuera, sin hijo ni pretendientes. Y, asimismo, ella lo entrevía entre aquellas sordas paredes, con esa forma suya, con esa manera con que Nataniel sabe mostrar el rostro imperturbable. Él se marchó. Ella se fue. En dos horas y cuarenta y cinco minutos se consumó la doble ausencia.

Pero Nataniel no ha ido al tanatorio.

Su madre muerta resiste en cuerpo presente las últimas horas / que todavía se pegan a su soledad.

Se sabe que la soledad de un muerto no tiene medida.

No puede medirse.

Simplemente crece, / y se hace tanto más evidente cuanto más se halla rodeado del ritual al uso / con el que se les avisa a los muertos / que ya están definitivamente muertos.

Hay cuatro cirios que marcan el territorio del ataúd.

Está la madera abierta, como la de una ventana, por la que se asoma / entre visillos la cara muerta / de la señora de Solórzanos.

Y entonces llega uno solo. Llego yo. Me pongo allí. Al lado. Asentando, / asegurando sin saberlo, la soledad aquella.

Llegué a creer que, sin mi presencia, la muerta se sentiría mejor acompañada.

Me parecía que estaba yo solo allí para certificar su vergüenza.

Por eso me fui.

La dejaba sola.

Ni tanatorio, ni parroquia ni misa; ni flores; ni acompañamiento de coche fúnebre; ni cementerio. Ni Nataniel ni Sara.

Durante muchos años, cada cual habitó en su madriguera, instalados en la soledad.

Una vez completamente aislados, Nataniel, Sara y también la señora de los Solórzanos cerraron el hueco de luz que venía desde la puerta de la entrada. A partir de entonces sintieron más lenta la vida y padecieron los efectos de la hibernación. Simplemente continuarían manteniendo las actividades biológicas primordiales: se cuidarían del frío, comerían a sus horas, digerirán alimentos, excretarán, dormirán.⁷

La de los Solórzanos fue una vida más que hacía mucho tiempo / se había salido del camino.

El ancla del reloj la había detenido entre los visillos de la casa.

Dejó caer las velas de su nave.

Se dijo que ella era ya solo una piedra y que ahora le tocaba ganar / al viento.

No haría más rumbos.

Solo quedaba tirar por fin la bitadura: / cada día miraba el cable del ancla que quedaba en la cubierta.

Pronto fondearía en el agua muerta.

7 *Especialistas en esta rama de la biología animal han demostrado que no es continuo el sueño en la mayoría de los seres hibernantes. Puede verse interrumpido por periodos de vigilia. No obstante, la percepción del mundo y de sí mismo queda notablemente trastornada.* (Esta nota pertenece al propio relato de Juan José Delgado).

Nataniel y Sara eran especímenes de edades y costumbres semejantes, por lo que no extrañará en los dos que obedecieran la llamada del regreso el mismo día, a la misma hora y hacia el mismo punto de donde migraron. Su instinto animal les facultaba para volver exitosamente a su lugar de origen. Y como si ambos respondieran a una fuerza proveniente de la casa, empezaron a virar hacia ella, como si presintieran que las puntas de las agujas del reloj también habían dado la vuelta y giraran hacia abajo. Ahora —nueve en punto o doce menos cuarto de la noche— Sara y Nataniel bajaban segundo a segundo en dirección a su centro.

*Nace el sol, muere el sol,
y se apresura hacia el lugar
donde renace.*

O un salmón, Nataniel, que busca su río para ir al encuentro del remanso / que le sirvió de cuna; un viaje contracorriente, contratiempo, contrasímismo, / contra Sara. No hubo especiales dificultades.

El oso había desaparecido de las orillas, no estaba emboscando, / en los vados no había zarpas que aguardaran el regreso instintivo del animal.

Y el salmón remonta memorias río arriba.

Confía en las pulsiones que salen de las grietas de la carne y lo orientan hacia un punto, / hacia una ceremonia que los reunirá y tras la cual llegaría fatalmente la muerte. Nataniel mantenía en todos sus pasos el mismo instinto rívido.

Había nubes y la lluvia cerraba la noche. Y, sin embargo, Sara, mariposa migratoria resistía las inclemencias.

Algún misterioso órgano, / con invisibles agujas de magnetita, / apuntaba con precisión a la casa.

No era pájaro que ahora regresaba acompañado de un canto propio.

Pero era mariposa / grande como un pájaro.

No se orientaba por la posición de las estrellas / (las nubes y la lluvia cerraban la noche).

Acaso la memoria de un fuego encendido en la casa la atrajera.

Y hacia la esperada llama avanza Sara, / como una peregrina sin ruido que mansamente huye del aire tempestuoso / y procura despedirse mansamente / del oscuro.

A las doce en punto coincidieron Sara y Nataniel en la puerta de la cancela de hierro de la Casa Hawthorne. Mi casa, al otro lado de la avenida, aunque frente por frente a la suya, me permitió atender detenidamente aquel silencioso reencuentro.

Se veía cómo traspasaban el menudo jardín; cómo subían uno a uno los cinco escalones. No se cruzaron las miradas. Aunque por mera costumbre acompasaron los pasos, la distancia entre uno y otro era ancha: no iban de brazo partido. Y quedaron los dos igualmente fijos e inamovibles ante la puerta.

Veinte años atrás habían salido. Ninguno probablemente pensó en regresar. Cada uno había vivido con el pensamiento de que el otro esperaba en la casa. Ahora los dos estaban fuera, a la intemperie,

clavados a pie firme. Las dos llaves continuaban en el mismo sitio. En donde las habían dejado. Dentro. Dos llaves herrumbrosas en un viejo llavero cubierto de polvo que colgaba en la desolada pared a un lado de la puerta.

Abecedario

Día B

Tomo el café de las nueve y cuarto en la barra del bar de todos los días. Pruebo el primer amargor, ese amargor inaugural que llega y me va anegando con su negro matutino. Lo pruebo mientras miro cómo el tipo de al lado me mira con ojos de vinagre, de menosprecio sin duda, mientras sus manos arrastran lentas hacia mi sitio las hojas de papel del periódico mañanero. Me lo ha dejado como si dijera: ¿No lo querías? ¿Pues ahí lo tienes! Yo simulo que ignoro el mal gesto con un gesto de cabrona indiferencia. Aquel malencarado individuo me dulcifica con su marcha el momento. El periódico, ahora sí, me tienta desde su portada. El presidente del Gobierno lanza las vanas esperanzas de siempre y promete tropecientos mil empleos en el próximo año. ¡Maldito gobierno de abollados! ¡Ojalá te desempleen, lumbrera! La voz bronca me ha salido sin reparar en las consecuencias. Desde el extremo de la barra alguien me responde: ¡Y usted que lo diga, compañero! El bar, con su penumbra al fondo, no permite que se le vea la jeta del metomentodo. Paso las páginas del periódico con indisimulado hastío. Miro por arriba y con desgana los renglones, pero sigo pasando con asco las necesidades y los chismes consuetudinarios que acontecen en el mundo de mierda. Me detengo, ya casi al final de la carrera de papeles. Entro en la página de los pasatiempos, espectáculos y noticias curiosas. Noticia curiosa, por ejemplo, es la onomástica de hoy. Voy hacia su revelación. A ver a quién debo felicitar.

¡Rediós! ¡Es su onomástica! Me aturde el descubrimiento. Me pone nervioso el hallazgo. Termino de beber el café. Le pido una segunda taza al camarero y le señalo con el dedo el lugar en que me lo deben servir. Voy sacando por el camino el paquete de cigarros. ¡Maldito gobierno de desastrados! Por ley me imponen que mi tercer cigarrillo del día lo fume en el viento fresco del exilio de una gélida terraza. No bien me he sentado en la silla, veo que por allí llega. Ella sobre su alto tacón; ella con largas piernas enfundadas en seda negra hasta los muslos; ella con las caderas prietas en una falda cortiverde, muy muy cortiverde; ella y sus dos pechos, su cuello para besarlo; ella hechicera y sabedora de su poder adsorbente, pues consigue siempre llevarse con ella todas mis moléculas y levantarme la fluida cafeína de la mañana.

—Hola, mi amorrrrr —dice—.

Vibran en mí la amorosa y vibrante voz de ella; apenas puedo con: «Hola... Cumpleaños feliz».

—No. Así no me lo digas, abrojo mío: ¡cántamelo!

No está de broma. Quiere que se lo cante y no habrá nada que se cruce en el camino para conseguirlo.

—Anda, can-ta-me-looo, porfa.

Pero le cruzo en su camino que le tengo un regalo.

—¿Un regalo? ¿Dónde, tuerto mío?

Al ver las manos vacías, mira hacia mis bolsillos, mete sus manos y encuentra... un desierto.

—¿Dónde lo tienes, cacho culón?

—Lo llevo dentro, muy dentro de mí —apenas siento mi voz.

Le sabe a cuerno lo que he dicho. Hay una cierta ambigüedad en la frase, una vaga y anacrónica insinuación sentimental. Yo, que no quiero defraudarla, lo reafirmo:

—De verdad. El regalo lo tengo dentro de mí.

—Pues sácatelo de una vez, viejo tortugón.

Esperaba una amable conversación. Un tira y afloja, un ir y venir de corte estúpido y romanticoide, tan al uso en las embelesadas charlas de los enamorados. Pero ella admite cero instantes de dulzona tontería. Así que, sin más, procedo a extraer por la boca el regalo prometido. Realizo los ejercicios pertinentes para conseguir una exitosa regurgitación. Las muecas de mi rostro la sorprenden:

—Pero, ¿qué haces, subnormal?

—Regurgito tu regalo, mi tesoro.

Ella ve cómo intento pinzar algo que debía venir del esófago superior y que probablemente se ha estacionado en la entrada de la garganta. Lo que sea que está viniendo, se me va de las pinzas de los dedos. Debo profundizar un poco, aunque me encuentro a un paso del vómito. Beatriz se levanta súbitamente con la intención segura de marcharse. Pero mi regalo asoma y la detiene... Por fin lo extraigo a la luz de la mañana: es una preciosa diminuta figura en forma de B, de una sustancia de aleación desconocida y de un fulgor que excedía al de la simple brillantez adiamantada.

—¡Qué asco! ¡Qué cochinada es eso!

Pero, a su pesar, está mirando fascinada la joya. Yo procuro con una servilleta y, con suave tiento, limpiar los turgentes pechos de aquellas dos medialunas de mi querida B. La expongo al sol de la mañana, y la B rebrilla. A Bea le fascina aquella breve pieza. Mal y de mala manera me la pide; se la entrego y la coloca en la concha de su mano, en el lecho suave de la piel de su mano. A mi Bea se la ve hechizada, seducida, entregada al enigmático hechizo de aquel magnético tesoro. Yo, en cambio, me siento desalentado. Me embarga fuerte cansancio y una fatiga que no puedo precisar. Me siento feliz por haber dado, por una vez, con algo que contente a la caprichosa Beatriz de mi vida; aunque, por otra parte, tengo la sensación de haberme deshecho de un trozo de mí del que no debería haber prescindido. En fin, la suerte estaba echada. Le dije:

—Te puede servir de broche o, con una cadena adecuada, colgarla de medallón con la sigla de tu nombre.

Su antojadizo carácter hace cuentas. Examina la fascinante B que tiene en su mano. Todos queremos más; aspiramos a más abundancia y riqueza por el mero placer de sentirnos dueños de los números. El uno no basta a quien es ambicioso.

—Mi amorrrrr: debes arrancarte y desenterrar y regalarme todas las letras de mi nombre.

No hubo menosprecio en su voz. Tampoco una clara afectividad. Había ocurrido un milagro: ya no me insultaba con descalificaciones groseras. Estaba claro que la ambición la conducía más hacia el descontento de lo que le faltaba por tener que por lo que ahora poseía. Estaba muy claro: quiere más.

—Cariñito —le dije—, lo que te he regalado es el fruto de una regurgitación totalmente involuntaria. Hasta yo mismo me he sorprendido de la joya extraída.

—No me vengas con escapatorias de animal escurridizo. Ya sabes cuántas piezas componen mi nombre. Ese nombre que tú babeas y que, según dices, no hay otro con mejor pronunciación en la faz de la Tierra. Arráncate la segunda letra: completa con su vocal la primera sílaba.

Beatriz toma las palabras al pie de la letra. Es un ser a quien los pensamientos y los mundos ideales se le resisten. Al pan, pan; y al vino, vino. No me cree cuando le confieso que lo ocurrido es un fenómeno extraño hasta para mí. Tuve una sensación que no puedo explicar. Me embargó la certeza de que, por fin, iba a ofrecerle algo mío, algo que solo tenía yo dentro de mí, y que era necesario extraerlo. Resultó ser una B. ¿Coincidencia con su nombre? ¿Quién lo sabe? Lo único que puedo hacer ahora es procurar otro momento propicio en que ocurra una nueva y portentosa regurgitación. ¿Será otra joya de material desconocido? ¿Aparecerá la E?

Días T R

Eres inútil hasta para esto. Mira que no disponer de vocales —me recrimina—. Me enseña la T recién regurgitada. Una T que hirió el camino de la tráquea. Créanmelo, las letras de trazo recto y, sobre todo, las que portan cornamenta, se arrastran y rastrillan como anclas el camino por donde van pasando.

—¡Inténtalo de nuevo! No somos bárbaros, por Dios; nuestra lengua se compone de vocales y consonantes. Con ellas formamos sílabas y con las sílabas mi nombre. Me prometiste un collar que me nombrara. ¿Es que quieres desarticularme? ¿Cómo carajo vas a pronunciar BTRZ?

Le digo que el hecho de que hoy haya aparecido la T no significa que la próxima sea la que ella espera. Pero Beatriz es de esa clase de personas de atención unilineal y con cabeza con cuerda para un solo pensamiento fijo. No oye. No escucha mis dudas, ni mi incertidumbre. No soy dueño absoluto de estos acontecimientos. «La próxima letra —le digo— bien pudiera ser la Ñ».

—¿Y para qué quiero yo una Ñ, tipejo descerebrado? ¡Venga! ¿Quiero oír cómo pronuncias BTRZ?

Se le ha metido entre ceja y ceja que pronuncie esa anomalía. Ella lo intenta, una y otra vez. Lo intenta. BTRZ. Se ofusca y se trastea con el imposible nombre. BTRZ. Se empeña y trabuca. Y continúa reintentándolo. BTRZ. En vano.

Mientras ella sigue en su empeño fonético, yo estoy pensando en el doloroso rastrillo de la T. Imagino

una T cuya cruz está exigiendo un espacio en el que afincar el martirio. Una T de palo alto y que acaba en dos brazos horizontales: toda una cruz levantada sobre un calvario. Estoy llegando a la conclusión de que en la estructura de un nombre hermoso hay elementos subrepticios de carácter nocivo. Como, también, que las dos garabatosas letras TR son las causantes de que Beatriz sea una persona que bien pudiera confundirse con una notable fuerza de voluntad. En verdad, ahora veo que Beatriz, más que en su entendimiento, parece guardar en su moño una idea obstinada y persistente; por culpa de esas dos letras se mantiene terca y en sus trece y de acuerdo a una imperturbable real gana.

Último día

He llamado a Beatriz para decirle que venga rápido; que, aunque siento que desfallezco sin ningún remedio, estoy a punto de entregarle lo que ella sabe. No le digo la verdad. Que se está acercando, con paso lento y de puntillas, la muerte. Me la imaginaba horrorosa y terrible, pero está viniendo acompañada de una leve brisa y, con ademanes de madre, toma mi mano entre sus manos. De manera dulce me tranquiliza: no pasa nada; no pasa nada; déjate llevar por otro sueño, pues este, en el que hasta ahora has vivido, se está acabando. Yo caía en la tentación de buscar tibias sensaciones en el umbral mismo de mi última hora. Me imagino cómo me hallaría Beatriz cuando accediera a mi dormitorio: habitación a oscuras, la cama, una manta parda que me abriga hasta el cuello, mi cara lívida y desmejorada, el pelo negro y desor-

denado y, en contraste, una almohada con cubierta de color amarillo parchís.

También tengo ocasión para lamentar los banales momentos vividos. ¡Y cuánto duele! Cuánto duele el reconocer no haber tenido la voluntad y el coraje de vivir. De haber desagregado mi existencia, de haberla perdido una a una en mil y una migajas.

Debí sufrir un desvanecimiento, pues, cuando abrí los ojos, a un lado de la cama, enfrente de mi cabeza, Beatriz levanta en el aire su trofeo. Y aunque ella estaba a mi lado, yo me sentía más solo, pues saltaba a la vista que Beatriz no vino a verme; ha venido aquí consumida por la codicia y el deseo de completar su tesoro de letras.

Ignoro cómo ha pasado a su mano la letra Z. Ha debido aprovecharse de mi pérdida de conciencia para arrancarme y despojarme de la última letra que yo pensaba ofrecerle. Me sentí robado, rastrillado por una intrusa que había metido sus sucias manos en mi boca, sus depredadores dedos en mi garganta. Pero ahí está: una Zeta sangrante, como por obra y arte de la espada del Zorro. O la Z de una Beatriz en zigzag, zigzagueando sin compasión, serpenteando en mi ánimo y sabedora de que si ella lo hubiese querido, yo habría podido alcanzar las cimas del cielo. Pero no; ella había decidido hacerme caer en los círculos más hondos del infierno...

La Zeta, luminosa y fulgente, esa última letra del abecedario, la última del nombre de Beatriz y la obtenida de mí, con allanamiento, en mi última hora.

A Beatriz se la ve contenta. Se aplica a añadir a las letras viejas de su nombre la nueva letra. Cuando lo

complete, terminará mi vida. _B_T_R_Z_. Beta y Omega en la funesta cadena. Quiero mirar ese principio y fin con ojos muy abiertos, pero los párpados apenas pueden mantenerse en pie.

El cometa del obispo

El océano rompe contra el espigón de piedras; un gran brazo de mar lo asalta y lo traspasa; el agua desciende en cascada sobre el muelle del puerto en donde se han refugiado los barcos. Volcadas por el suelo, ruedan de un lado a otro del camarote unas cuantas botellas vacías. El buque resiste entre los senos borrascosos del mar. El grumete es un cabrito y tarda adrede en venir con la botella; es un cabrito —piensa el hombre, lanzado de una a otra esquina del camarote—. El hombre sabe que tiene en la boca una lengua de estropajo. Ninguna voz saldrá de allí con disciplina. Se oye el hilillo de voz: «Grumete». Mejor que vuelva al silencio en medio de los bandazos del buque. El mal tiempo mantiene su ronda y sacude por estribor, sacude bajo un cielo colmado de tormenta. La cara borracha del capitán se asoma por el ojo de buey; a grito herido ordena redoblar las amarras. Desconoce si quedó amarrada la orden. Duda sobre qué más cabe hacerse en medio del viento recio y de las trombas de agua que alcanzan y anegan las calzadas próximas de la ciudad. «Olimpia» —musita el capitán—; y el veterano lobo, entre las sacudidas del mar, llora lágrima cálida por el ojo bueno. Su otro de vidrio permanece como incrustado en la sequedad molesta de su cuenca. «Olimpia» —se lamenta, y consigue una segunda lágrima mientras la órbita del glóbulo de cristal continúa pedregosa. Se yergue descorazonado y escudriña las nubes. Las mira, atónito. Por primera vez en su vida de nauta vive en desacuerdo con las nubes. Arriba se revuelcan y porfían y parecen como

si lo estuvieran avisando. Pero no. No, porque un ojo le llora y el otro lo tiene seco. Siempre le sirvió de buena suerte el dejar atrás los muelles y echarse a la mar con un ojo triste, agüitando, mientras el otro se mantiene enjuto. Se siente confundido en medio del temporal. Se recuesta cuidadosamente en la litera, queda bocarriba, pensativo. Pronuncia: «Olimpia». Prosigue: «Olimpia, Olimpia...».

Al mediodía había estado caminando por una callejuela. Después traspasó la puerta color rojo de una casa demasiado conocida. Pasó luego a un zaguán que lo encaminó hacia otra puerta de un verde descascarillado; desemboca en un patio interior y gira a la derecha. En un lado, la pared se ahueca en hornacina. Llevó la mano hasta aquel hueco y pudo alcanzar una campanilla con rabo por mango. La saca, y la agita; la campanilla casi estruendece. Tarda la vieja madama. De improviso el hombre la oye a su espalda. El capitán oye a la mundaria, que le dice: «Don Luis, ay, pero don Luis, dichosos los ojos carey» —la pendanga, sin detenerse, marcha por el pasillo—; con el rabo del ojo lo va mirando mientras insiste: «Dichosos mis ojos, don Luis, qué tanto tiempo carey». El largo pasillo de siempre, asomado a las ventanas, repleto de sol. Un grillo debe estar entre las hierbas que se asolan en el terreno del patio. Don Luis, de pequeño, declinaba latines al son del ric ric de los grillos; mientras él entonaba un recitado inconsciente —*amo, amas, amat*— para invocar la imagen de su prima Olimpia, mediodía, casa, siesta, y Olimpia delicada con manos sobre música de órgano, Olimpia blusa, Olimpia abierta, pechos

de Olimpia amamantísima, pícara y con sonrisa de nínfula mirándolo. Y el niño don Luis, con mirada a hurtadillas, que no sepa el cura que enseña latines, que él, requetebién y bien suspendido en el instituto para que el veraneo se delicie en horas de siesta junto a su virgen adorable, en clase de solfeo, urbanidad y buenas costumbres. Don Luis interrumpe recuerdos. Toca mirar ahora el corro de mujeres. Escoge a una con los ojos; coge también una botella, la levanta por el gollete y le roba airados tragos de ron mientras se adentran en la mejor pieza del prostíbulo. Quedará bocarriba sobre una cama que impone su metal ferrugiento. La mujer lo desabrocha. Él pide beber. La mujer se va y al poco regresa con un vaso colmado de alcohol de caña sobre un plato de cerámica fina y blanca. Bebe.

Sueña en lo que nunca pisó: un seminario que tiene jardín de muchas flores, hay una fuente, algunas campanadas y sotanas, multitud de sombras con sotanas negras. Luis quiso poner un gramo de abnegación a su amor imposible por Olimpia, y en la casa dijo a los padres que él, sacerdote; que él quiere entrar en el Seminario Diocesano. Que si no, marino. Que si no, capitán de la mar. Y como el seminario que no y de ninguna manera, y como la familia se enriquecía y negociaba bien con el ultramarino, entonces que sí, que marino, sí. Capitán de barco propio que se arri-ma a muchos puertos. Nombres de puertos le recitara Luis a Olimpia, jardín y juntos, en paseos juntos le recitaba: Istambul y Hong Kong, Portsmouth, Bremerhaven y Filadelfia, Cardiff, Galveston, Tenerife. Algunas de las palabras, conseguidas por puro azar:

Aberdeen, Bahía Blanca, Birgistein y Ranuí, New York, Southampton...

Dejó el prostíbulo ya anocheciendo y salió a la calle. Fue a mear al socaire de un farol, y como un perro dijo: «Tomo posesión de toda esta zona». Era una zona ancha, larga, anegada de perfumes, con aires de algo vegetal y efluvios de algas marinas cercanas. Después caminó con el andar del borracho. Todo esto sucedía en tanto el desquiciado temporal arrasaba la costa con rachas fuertes de viento huracanado de componente nordeste, con marejada y fortísima marejada. Cuando regresó al muelle, le quiso retirar las amarras a su barco. Era medianoche cuando las aguas arrastraron al buque fuera de la dársena y lo echaban al océano. Las noticias del día siguiente daban por muerta o desaparecida a toda la tripulación de marinos, y le achacaban a su capitán, criminalmente ebrio, la suerte trágica de aquel naufragio.

Dejó los barcos y ya es propietario de fincas y empresas. El mar le dejaba sus brisas por la pared oriental sureña. En la vertiente de la montaña, construyó una casa de la que sobresalía el balcón de madera verde y de recia baranda. Allí se acodaba la figura solitaria de don Luis en mañanas tempranas. Se veía dueño, falda abajo, de un valle atravesado por lanzones de caña de azúcar, a cuyo término, ya casi en las rocas que lamía el mar, se alzaba un cobertizo que se había aparejado para servir de trapiche. Era también propietario de una fábrica de ron. Ron del Valle debería habersele impreso en la etiqueta que le faltaba a la botella; capacidad, un litro; líquido color teja pálido tras un vidrio verde azulado, cumplido

y largo como soledad gótica y con tapa de corcho sobrequemado con lacre escarlata.

Llega el capataz, el hijo del capataz, de aquel capataz que llegara también un día del año 1935, sombrero respetuoso entre pecho y cintura, sombrero de paja; vuelta y vuelta lo giran sus manos nerviosas. «Don Luis, que me manda la gente para decirle que sepa usted que las tierras de usted serán para los que las trabajan». Buen hombre, aquel capataz; respetuoso el ademán con su sombrero de paja. Serio, honrado y trabajador. Don Luis responderá lo de costumbre: «Muy bien; muy bien. Actúe usted según convenga».

Inaccesible, el dueño, encerrado, en la casa. Había montado un trípode en el balcón para un telescopio de considerables dimensiones. Fisgaba por el cilindro la masa estival del azul o la de plomo invernal que le llegaba del mar cercano. Perseguía estelas por ver las hélices o la popa o la cara del primer marino embarcado que asomara al ojo del telescopio. Se conmovía si algún barco cruzaba en momentos de mar enfurecida por el encajonado mapa de su horizonte. Ordenaba al capataz que le trajera el periódico; al mismo capataz que le vino a decir en el año 1936, don Luis, que me manda la gente para decirle que sus tierras vuelven a ser sus tierras. Sombrero de paja sobre el pecho en ademán respetuoso, y que si mandaba algo más; y don Luis, muy bien, lo de costumbre: «Actúe usted según convenga». Y el capataz continuaba trayéndole el periódico del día siguiente con el que don Luis mataba el ansia de dar o no con la noticia de un naufragio.

Don Luis cortaba con tijeras los accidentes trágicos del mar e iba arrimándolos sobre las caras de un cuaderno de tapas negras. En su opinión, resultaban pocas las desapariciones y hundimientos de barcos. Acabó por rastrear la Historia. Estudió las Armadas Invencibles, los Lepantos y Trafalgares. Pero eso eran acontecimientos de mares lejanos. No era en su mar el suceso. Hasta que llegaron a sus manos los tomos de Historia de Canarias. Leyó pacienzudo en el caudal pretérito de estas tierras con la ilusión de conseguir la pesca de algún barco que, por estas latitudes, supiera a la deriva o perdido. Fue a dar, allá por el siglo XVII y hacia la mitad de la década del sesenta, con un tal don Bartolomé Ximénez, cuadragésimoquinto obispo de la mitra de Canarias.

Zarpó de Cádiz la saetía genovesa rumbo a Canarias un día domingo, 5 de julio, siendo el año de 1665. Don Bartolomé Ximénez cargaba bulas de su Santidad Alejandro VII, y un despacho real confiado por su Majestad don Carlos II. Embarcó el obispo e hizo del camarote un claustro. Un almirante llevaba en conserva la flota de veintitrés barcos. Al quinto amanecer de la travesía, el piloto, persona de mente desequilibrada, le rompió el retiro al obispo con la excusa, el insensato, de que se habían metido en caminos infestados de moros y que, si acaso condujeran a algún punto, iban a conducir a las Azores, pero no desde luego a Canarias. Se propaló la especie por cubierta, y piloto, patrón y pasajeros solicitaron al casi Príncipe de la Iglesia que, una vez maniobrado el acercamiento a la nave capitana, inquiriera al

General sobre si se hallaban en buena ruta y hacia el puerto de las Afortunadas. El comandante respondió que, debido al mal tiempo, era muy posible que se hubieran podido propasar. «¿Propasar?» —preguntó don Bartolomé. «Sí —respondió el náutico—. Tal vez nos hemos pasado un poco; pero solo un poco, nada más». La respuesta cuajó mal, y el eclesiástico entró en estado de incertidumbre y de recelo. Aprovechó el lunático piloto la confusión y puso proa, el desvariado, capricho adelante por derroteros y mares neblinosos. Al cabo de tres días se encontró perdido, sin barcos a la vista, los vientos silbando contrarios, sin cartas de marear y precisados de arrumbar hacia las Américas. Se debió racionar el agua, el tocino y las galletas. El 19 de julio avistaron tres velas por la popa. ¿Piratas? No. Era el navío La Trinidad, un compañero de flota que, una vez atracado en Canarias, había proseguido el viaje y ahora admirábase su tripulación de ver aparecer en medio del océano a un obispo al que hacían descansando en tierra y sobre silla episcopal. El domingo 9 del mes de agosto la saetía genovesa hizo fondo en la vaguada de Puerto Rico de América. El 24 de septiembre pudo embarcarse nuevamente, esta vez en tan mala carabela que, viendo en la amanecida del 26 una vela de apariencia pirática, por prudencia retornó al puerto. El 10 de octubre y con viento muy favorable repitió salida. Sobrecargó al poco una tormenta sobre la nave, a la cual hubo que desarbolarla. El timón rompió la caña. Se aligeró carga. Desabastecida la nave, no se pudo comer más que cecina fría y bizcocho. Ya estaban viéndose sin remedio cuando la esperanza se avistó por la proa

con la imagen de trece velas que resultaban ser de mercantes ingleses, los cuales les vendieron, con avaricia y a buen peso, un palo mayor, comida, bebida y asistencia. En la víspera de Nochevieja saltó débil en tierras de Tenerife el obispo cuadragésimoquinto de la mitra canariense, quien fue recibido con alegría sana por sus feligreses. La delicada complexión de aquel pastor, con rostro de agonizante y trasladado en brazos hasta el primer convento, no presagiaba obispo para más allá de una quincena. El pontificado de don Bartolomé Ximénez, sin embargo, fue duradero a pesar de sus otros naufragios.

Don Luis pensó en las vicisitudes de aquel obispo. Aquella accidentada vida lo transportó a recuerdos malos con que la memoria envolvía su propio naufragio. La estampida de la nave saliéndose del puerto, la ebriedad desapareciendo nada más sentir que el barco cabeceaba hasta el fondo y que después era despedido como vómito hacia las crestas de las olas, arremolinadas y levantando el espanto en las ratas y en los tripulantes. Y mientras, él, capitán del Olimpia, fijó los codos a los barrotes del puente y le miró la cara al infierno aquel de agua.

Al poco tiempo, era náufrago. El mar lo había agarrado y lo ahogaba. Tanto caía por sus barrancos líquidos como se hallaba, al poco, en los cielos, sin poder creerse que continuara vivo; pero sobreviviendo así mucho tiempo. Así, con dura y trabajosa eternidad sobreviviendo, a veces ahogado y a veces hecho un proyectil lanzado hacia las cimas. Tan y tanto tiempo así, que se hizo natural creer en protecciones extrañas;

se le hizo razonable imaginar que la tormenta es un juego para su cuerpo y no él un juguete de las tormentas; aunque ahora nuevamente el hundimiento, aunque hundido ahora y con los relieves de las venas hinchadas en las sienes, con venas que sabe no reventarán porque confía que cuando parece ya no haber más aire, siente que ahora es el momento de venirle las protecciones, y, entonces, proyectil hacia arriba y maraire, y en el aire entreviendo durante unos segundos una masa negriazulada, que pudiera ser montaña de isla; y si fuera montaña, es que es tierra providencial a la vista. Entonces a bracear, y los brazos bracean sacando las últimas fuerzas. Inmersión, emergencia y montaña, como don Bartolomé Ximénez en julio de 1666 en aguas pretéritas de esta mismísima costa del sur de la isla de La Palma. Don Bartolomé Ximénez y su maldición cerniéndose siempre en cada salida que hace a la mar. La fatalidad siempre ha de servir en las olas a los designios del Señor: «Señor, si este es tu designio —decía—, si esta es mi cruz —repetía—, cúmplase tu designio y mi cruz, Señor» —decía don Bartolomé Ximénez a punto de varar en la orilla de este preciso punto de Tazacorte. Ambos varados, don Bartolomé y Luis, Luis y Bartolomé haciendo, en siglos distintos, el igual camino y el andar a rastro por la misma montaña, hasta encontrar cobijo y las primeras almas cristianas que se persignaron en cuanto han visto aparecer los cuerpos desnudos, puerta adentro y tiritando, cuarto adentro y hacia un fogón todavía con rescoldos.

Don Luis igual a don Bartolomé Ximénez, que presintió la muerte ante la vista de un cometa que se

vio por Tenerife, allá por diciembre. Un astro —pensaba el obispo— aparecido únicamente para él, cometa obispal, cometa de larga cola, de mal daño, de fiebre, cama, convulsiones, de extremaunción y convalecencia. Cometa inmóvil en el cielo encapotado de la Ciudad de Agüere. Igual a don Luis, que dejó el balcón y mudó el telescopio a la azotea. Lo viró al cielo y él se puso de espaldas al mar. Se estaba a gusto de noche cuando se aproximaba el mundo de estrellas hacia los asombros de su ojo bueno. Se mantuvo atento a una astrología en aparente quietud, aunque la sabía desplazándose en curso lento. Creyó en augurios y aprendió a dormir al filo del cabo de las primeras claridades. Se fue sintiendo habitante del universo que se alzaba sobre su cabeza. Era un don Luis, nacido el 19 de abril de 1910, nacido y enterándose de que el Halley, ese diecinueve, ese astro de cabelleira a rastras, sembró ideas de un fin de mundo próximo, ese astro que profetizó una guerra implacable, que esparció la voz sobre mil raras enfermedades, que sirvió de testigo a los suicidas y que promovió el arrepentimiento en muchedumbres que se apretaban dentro de las iglesias. Don Luis, quien, con operaciones astronómicas, calculó la fecha exacta de su fallecimiento, sesenta y seis años más del de mil novecientos diez, justamente con la llegada de la siguiente aparición del cometa. Hasta le alivia saber que dispone de una docena de años más de vida. Todavía hay tiempo —piensa— para dar un nuevo curso a la vida. Pero su existencia resbala por la rampa del tiempo perdido mientras él continúa buscándose en su memoria.

Es la hora del descanso. En los descansos de la clase, el cura cogía un libro de oraciones y salía al patio para leer allí durante media hora. En esos minutos, la sala se vuelve mágicamente distinta. Todo se hace extraño: la llamada de Olimpia, su forma de llamarle y de pedirle: «Luisito, anda, tráeme un vaso de agua fresca y te dejaré que me des un beso». El vaso está frío; el agua, quieta en los cristales del vaso; el cura, llamado por la providencia, desaparece unos diez minutos del paisaje del patio. Olimpia, sentada en la silla, bebe frescamente el agua, coloca el vaso en la tapa del órgano. «Anda, te dejo darme el beso». Luis tiembla y besa la cara de Olimpia. Olimpia, picarísima, dice: «Así no, tonto». Olimpia perversa continúa: «¿Es que no sabes cómo dar un buen beso? Ven aquí». Los labios besan los labios, la lengua abre los labios... Olimpia soberana aparta a Luis y dice: «¿Ves? Anda, ponte ahora a escribir latines que el cura está a punto de llegar».

A las cinco de la tarde el cielo no había podido agrupar todas sus nubes sobre la ciudad de Agüere. A esa hora, el obispo don Bartolomé Ximénez, con más de cuarenta de fiebre, miraba desde el ventanal de su dormitorio la quietud de las masas nubosas; no perdía de vista el enorme nubarrón agujereado, agujero por donde aparecerá esta noche el fulgor del astro que tan bien conoce, la bola de su cometa que, si cayera, caería preciso entre los muros de su palacio, en el mismo patio que ahora contempla desde el ventanal de su habitación. Advierte allí un charco de agua puesto como espejo sobre las baldosas. Una voz se le ha metido entre ceja y ceja, y le repite: «Soy el

cometa que brilló lejos y ando a tu lado. Por ti vengo». El obispo ve a la doncella desnuda, arrodillada descansadamente junto al cristal de agua del patio. Descubre su desnudez y repara en que ella también lo mira y que parece hablarle. Mueve los labios como queriéndome decir algo —murmura nerviosamente el obispo—, como si la joven le hablara mientras vierte de una jarra un poco de agua en el agua del charco. Sobre la bella mujer se encima el gran cometa.

Cuando lo recogieron moribundo del patio, en el extravío de su fiebre, decía que montaba en la estrella que vino por él, en la estrella que aterrizó en un charco de su palacio para llevárselo por las rutas del aire. Murió cuando las nubes cubrieron totales la ciudad.

Luis solo miraba las afueras en horas de la noche, y a esas horas veía en el valle a una joven desnuda, vasija de plata a la cintura, andar suave y derramando agua en las franjas secas de la finca. Selva de cañas de azúcar, verdor, no lanzas, columnas vegetales entre los verdes del frescal. Es de noche, hay estrellas. Don Luis ya no mira el cielo. Ante él duerme el valle, y piensa: «Veo visiones. No hay joven desnuda ni jarra de agua ni tierra próspera; veo visiones». Se asusta y regresa a su lugar seguro entre paredes. Penumbra. Emerge más la mecha del quinqué y se alarga la llama con su punta de lanza. Se recuesta en el lecho, bocarriba, y a pesar de una losa en los párpados, consigue que el único ojo mire la penumbra plana del techo. «Olimpia, Olimpia...». El nombre de Olimpia convoca a la joven desnuda, con jarra de plata de la que chorrea agua sobre el suelo.

La doncella desnuda mirará hacia la casa y encontrará al dueño en el ventanal. Será de noche y la joven se habrá detenido; la jarra se volverá de oro y de ella verterá agua que se hace charco. Los labios de la mujer se mueven; arrodillada, alza la vista al cielo. «Olimpia, Olimpia...». Es solo voz, palabra hueca, inútil. Los ojos se mantienen secos. No hay dolor ni placer en la carne. No hay alma o está dormida o vive desatenta. Sabe que el tiempo ha pasado y desconoce si está a punto de agotarse su tiempo. Todo el encierro fue un rito perdido. No le sirvió de nada contra las grietas que provoca el tiempo. La noche de afuera lo atrae. Desea la intemperie, aunque ahora se arrope más en la cama con la manta. Sabe que el cometa ha venido por él. Tiene miedo de volver al balcón. Pero también sabe que las paredes ya no resguardan; comprende ahora que su tiempo ha prescrito, que aunque marche hacia el valle o se mantenga enclaustrado, su destino se ha cumplido. Para nada valen ya los recuerdos. Tiene frío, fiebre y gime de espanto. El cielo está reuniendo nubes alrededor de un agujero oscuro. Por allí asomará el ascua de un monstruo ansioso de mirarse y que acabará prendido en el agua derramada por la doncella, carcelera del cometa que, arrodillada, aguarda.

Nada de lo que me gusta llega cuando lo pido. Cuando me traen cosas que por nada del mundo se me ocurriría tenerlas, yo las tiro escaleras abajo, o acaban volando con mal viento por el balcón. Pido lo que pido, y ya está. Lo demás es una impertinencia que yo, en cuanto puedo, la destrozo, la rompo, me la como, se me atraganta o la trago, y si me la trago, me la llevan dentro y conmigo hasta el más urgente hospital.

El equipo sanitario bien que me conoce y me aguarda con sus caras de pocos amigos. Enseguida me ponen como un trapo en la camilla, quieren sentarme la mano: «Pinzas para la barriga de este anormal», oigo entre el éter. Y me hacen mella, me zahieren, me cauterizan y me sientan las costuras.

Asumo el sacrificio. Conmigo no valen medias tintas. Pido lo que pido, y mejor será que, cuando yo regrese, la cosa se halle ya en la casa.

Yo no sé lo que es esperar. Veo una cosa y, si me gusta, le echo mano enseguida. Ni pensar que se la quito a otro. Que aunque el otro berree cuando yo se la mango, yo voy arrobado con mi cosa a mi sitio escondido. No siento los golpes que el otro me da mientras no para de callar con su berrinche repetido: ¡mía!, ¡mía!, ¡mía! Pero ni por esas. Yo la traspongo a mi lugar escondido.

A los sitios escondidos llego por sendas largas que a los demás les parecen lejanísimas. Cuando alguien quiere acceder a mis parajes, apenas tiene aguante para resistir unas pocas millas. Son las millas más

que pedí hace tiempo. Quise millas propias, de esas denominadas personales e intransferibles. Al principio trajeron las comunes. Pero conseguí que las devolvieran por estas otras. Solo yo estoy en el secreto de las distancias que tienen las millas mías. Nadie podría soportar ni una corta caminata por el particular camino de mis millas.

Paso mucho tiempo en el lugar escondido. Por esa razón pedí un día que me trajeran las horas. Vinieron con unas sobre las que juraron que eran las horas exactas.

Erraban.

Perdida su santa paciencia, dijeron: «Hasta aquí hemos llegado». Entonces me ataron de pies y manos, me amordazaron, me pusieron separadores en las órbitas oculares. Abiertas las órbitas para mantener abierto un ojo, abierto una hora, una hora medida por un reloj atómico, modelo de platino e iridio.

Esto es una hora, por dios, pero ¿no ves la terrible hora que ha sido?

Contra mí no valen sesiones de inducción conductual. Las horas mías se hallan llenas de muy diferentes instantes. Son horas que saben cómo parar algunos sueños y conocen también cómo prolongar otros. Horas con redes para atrapar animales pequeños, o con cañones para dispararles a los rinocerontes. Nunca pediría un rinoceronte. No quiero verlos ni en pintura. En la hora que yo tengo, la silla en la que estoy sentado es un avión que está despegando o ya ha sido aterrizado. No crean que digo niñadas o locuras. Mi edad lo desdice. Porque también he pedido una edad. No más grande que un botón —exigí—. Aunque

noto cómo a veces la edad se me desmesura, se me desabrocha, quiere salirse de su lugar y quedarse bailando sempiterna en los abriles y mayos de la vida.

—¡Son las hormonas, la inclinada fuerza de la naturaleza contra la que nadie resiste! Ya verá, don Torcuato —le espeta el médico a mi padre— cómo la naturaleza pone las manías de su mequetrefe en su sitio.

A la salida de la consulta pedí una noche. Deseé una noche halagadora. De esas que todo lo ponen al revés. En mis noches ronceras, las flores brotan en los mares; por el monte escalan los malacopterigios abdominales; en mis dominios nocturnos, los arcángeles son sucios mendigos que se arrastran por los desperdicios mientras los vagabundos se elevan mitológicos hasta la estrella más estrella de su constelación. En esas mis noches torcidas, los curas abominan de las sotanas y andan tras las tiernas adolescentes perversas de las romanzas.

Continúa pasando el tiempo y ya es tiempo de que lo pida. Quiero ser un invisible. Invisible dentro y fuera de mi lugar escondido. Que nadie me sospeche, aunque le toque la espalda; que nadie me dé por hecho, por más que le retuerza la oreja, le saque un ojo o le estreche la mano en señal de agradecimiento. Que nadie me vea ni me sospeche.

Así me divertía y mataba el tiempo.

Hasta que un día alguien asombrosamente pudo verme. Era una chica, esa chica que de un carmín gustoso se ha pintado los labios. Y la chica va y me propone, me dice: «Tú aún no lo sabes, pero creo que

puedo ser, si fervientemente lo pides, puedo ser tu novia adecuada».

Está claro que me tomó por sorpresa; claro está que ni tiempo hubo de medir las nuevas circunstancias. Entramos en un rápido compromiso. A cambio de un beso, ella me pide que deje de una vez mi lugar escondido.

—Yo no puedo seguirte, *mon coeur* —musita aparentemente compungida—. Y decídete pronto que, si no, Luis Alfredo piensa que soy su novia adecuada y espera también él mi respuesta. Tú verás, *mon coeur* —dice.

Acepto. Rápidamente acepto.

—¡Qué bien!, *mon coeur*. Pero es que tus millas me afligen los pies y me destrozan los zapatos. ¿Dejarás por mí esas millas tan tuyas y esas horas tan raras que tienes, *mon coeur*?

—¿También mis horas?

—¿Para qué las quieres, *mon coeur*? ¿Y para qué esa noche halagadora? ¿No te basto yo?

Acepto. Fuera mi lugar escondido, mis millas, mis horas, mi noche roncera. ¿Algo más?

—Por cierto, *mon coeur*, dame una gran prueba. Aunque te hayas desprendido de tu noche halagadora, esa noche en donde todo se transmuta, pruébame qué soy yo para ti, ahora, sin tu noche halagadora. ¿Qué soy yo, *mon coeur*?

—Eres la fruta encarnada de mi nuevo paraíso. ¿Algo más?

Quedó ella halagada, pero no suficientemente satisfecha, pues dijo:

—Solo una cosa más, *mon coeur*: ofrécame tu corazón.

Solo me mueve y estoy sujeto a su voz: su hablar me rige los genitales y, en la lúbrica longitud de mi vela amorosada, crepitan erguidos los espermatozoides; el dulce decir de su voz electrifica mi cerebro, lo detiene; el gozoso escuchar de su lengua me relame el seso, me toma el gris, lo chupan sus labios y lo envuelve entre el verde de un verde que te quiere verde.

Arrebatado, me abro el pecho. Con la mano tanteo, llego, siento arder ahora en la mano ese latido de fuego que vivía dentro. Con ostentación, extraigo mi fruto cárdeno. Apuro la poca expansión que aún me queda. Le entrego después el fruto abatido. En el lugar de donde lo he arrancado coloco luego... Nada..., tal vez la invisible fiebre del amor. Tengo ahora el corazón en un puño. Extiendo el brazo. Abro la mano. Un corazón que se contrae y palpita, desnudo y solo, en la palma abierta.

Insomnio

No duermo como Bebé ni duermo como Bobo. Duermo como Bubú. Me llamo Bubú y padezco de insomnio. Tengo el padecimiento de un insomnio hijo de puta que ha venido a la vera de la cama para hacerme interminable y pesada, como quien dice, la larga noche de piedra. No es raro el que yo tema la llegada de ese silencio sonoro en el gran agujero de la noche y que me bañe en el sudor gris de mis ansiedades. A veces me sale honda la queja, como el aullido de un perro abrumado que enfrenta el silencio. Qué secreta furia me alimenta, qué imperdonable delito, qué abundante sarta de pecados me castigan. Ininterrumpidamente paso, como quien dice, las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio. Y anuncio mi culpa con la marca de los que nunca duermen: ojos con ojeras, como heridas abiertas de mi alma, bajo la inocencia brumosa de las cejas.

He ido forjando noche a noche una nación de monstruos. La oscura tropa marcha veterana y en fila por el inmenso camino de las horas duras. Soy un creador de sombras que toman vida repentina y, de seguido, pasan a descomponerse. Y fluyen sin cesar pues, de inmediato, otras nuevas toman su puesto. Siempre así, en un hilo que se devana y devana vuelta tras vuelta en la pesada madeja. Pero yo solo quiero dormir; dormir... Dormir hasta caer sin fuerzas.

Cuando me hallo, como quien dice, fuera de las sombras caliginosas de mi ignorancia, entonces soy consciente de los disparates a donde me lleva el sin

dormir. La vida bulle y fermenta párpados adentro. Y ahí, en ese reducto detrás de los párpados cerrados, me salpican las tentaciones del mago vivir; y aunque vengan vestidas de sombras..., ay..., por lo menos consiguen mal alumbrarme en las desalentadas horas.

Insomnio trae siempre con él un turbio espejo que me lo pone, sin yo verlo, bajo mis cejas. Aunque yo mantenga los ojos cerrados, el espejo me atrae hacia su lisa llanura y logra sacarme del reparador sueño. Ya me tiene en ese punto en el que discurren, con apenas pausa, las mil y una formas de los espejismos. Entiendo también que todos esos esbozos salen de mí. Salen en una retahíla de susurros mentales que disparan contra cualquier asunto. Llegan fugaces las sombras de las cosas que, veniales o de muy sustanciosa entidad, me han sucedido en algún momento del día, o del mes; o me repiten las vividas en edades ampliamente pasadas, o me anticipan, con terror o deseo, las que aún me faltan por recorrer. Nada puede detener ese sinfín de trozos rotos de vida y de castillos en el aire. Me nacen de repente y, aun sin poner apenas los pies en el suelo, acaban perdiéndose para de inmediato cederle el paso a un siguiente suceso. La noche irá componiendo un delirante cuadro de extravagancias en donde se mezclan o alternan elementos reales, cómicos, trágicos.

Por fin he conseguido saber a dónde va ese apabullante caudal de arbitrariedades. Va a dar a las fauces del maldito Insomnio. Insomnio es una fiera hambrienta que, a medida que la noche fabrica sus engendros, él se los va comiendo. Esos trozos de formas echadas

a la noche son la presa de Insomnio, e Insomnio las deshace. Es mucho el hábito y mucho el vicio que ya tiene ese barrigón metemuertos que se alimenta exclusivamente de las vidas extraterradas. Con ellas se fortalece y agranda. Ellas hacen de la habitación oscura un inmenso mar de cadáveres que acaban disolviendo sus sombras en el amanecer de las playas.

En las ocasiones en las que logré romper de un golpe el espejo, el efecto ha sido peor. Las nocher-niegas criaturas se multiplicaban y esparcían por las trizas triangulares de los cristales rotos.

Cuando llamas por su nombre a Insomnio, cuando lo llamas por su nombre, simple y solo, esa cita es inútil; no vale y no se acercará a ti. Se comportará como un perro que, al oír su nombre, te mira, no te hace caso y sigue comiendo. Pero cuando le pones una palabra extraña a su lado, cuando lo invocas y lo llamas con fuerza «Insomnio» y, de seguido, por lo bajito bajito, le murmuras «pelambre», por lo bajito, «pelambre», entonces Insomnio, por lo que deduzco, siente curiosidad por la incierta palabra y se te va cautelosamente aproximando. Tú debes tener en reserva algunos otros vocablos que te salgan de repente y que no tengan conexión lógica con los vecinos. Así lo haces venir: «Insomnio [en alto muy alto la llamada] pelambre [por lo bajito, pero ya lo entendió]», por lo que será el momento de procurarle otro cebo, «en la oscuridad» [en bajo tan bajo que a Insomnio lo tienes ya casi al alcance de la mano, casi que podrías tocarlo si pudiese ser tocado, pero no; o visto, si pudiese ser visto, pero no; u olerlo, pero no. A Insomnio solo puede oírsele; se hace notar con

un siseo que se mete en la cabeza; es un sonsonete apenas perceptible al poco experto oído humano; se necesita mucha experiencia para reconocer ese sonido sibilante como de una olla de grillos que se ha estancado entre la nuca y la frente]; Insomnio, atraído por la deslavazada nomenclatura, se halla ya al alcance de mis manos. Tomo precauciones para que se sienta más interesado. Le ofreceré unas últimas y desorientadas palabras que, desde mi fondo oscuro, inesperadamente y en libre caos, le murmuren [bajito, muy bajito, apenas nada] «selva, en cuerpos por hacerse». Y entonces me abalanzo sobre donde lo supongo; consigo palpar el silbido instintivo de Insomnio. Él busca la huida. Pero en vano. Lo tengo tan bien cogido por el cuello que hasta yo mismo sufro la asfixia. Toda mi energía la deposito en mis garras. «No habrá nada que te libre». Se revuelve con brío en la lucha mientras la yema de un dedo de la aurora entra por la ventana y traspasa la transparente cortina. Ahora sí que lo noto vacilante y, a medida que la naciente aurora va abriendo con sus manos las puertas claras del día, Insomnio se va volviendo débil y entra sin duda en la confusión. Está claro que la claridad lo trastorna; el descubrimiento de ese punto flaco me anima. Insomnio acusa muy mal las horas luminosas del día. La media luz del amanecer lo arruga, lo repliega, lo derrumba; cae, cae casi inerte en mis manos. Me permito un breve respiro. En mala hora el momentáneo respiro. Insomnio aprovecha su última energía en mi corto relajamiento y, a duras penas, consigue salvarse de mis manos y huye aturdido del cuarto. Se va con su silbo entrecortado

de bestia herida. Aun así, me siento exultante. Algo he obtenido de esta noche. Conozco por fin cómo y cuándo emboscarlo. En cuanto realice el plan que tengo entre ceja y ceja, confío en que le daré una pronta y definitiva caza.

Las primeras hebras claras del día han entrado a mi cuarto. Insomnio, previsor, se da prisa por salir. Yo, previsor, me levanto completamente vestido; incluso he dormido calzado bajo las mantas. No hay tiempo que perder. Salgo de la casa y tomo el camino de la calle. Estoy persiguiendo a Insomnio. Me adentro más y más en el día floreado. No miro en la mañana ni el sucio cielo que alcanzarían a ver mis ojos, como tampoco el suelo sucio por donde van tropezando mis zapatos. Con mi instinto, piso los talones al silbo de aquel que saquea mis noches. Es el momento de empezar a atraerlo hacia el cepo de las aladas palabras. Sé de su malestar y de sus fatigas, de los sofocos que estará padeciendo por hallarse en el claro del día. También sé que hoy será en vano la huida. Hoy no es posible. Él no ignora, como yo tampoco lo ignoro, que nos hallamos indisolublemente unidos. Nada podrá separarnos mientras yo me encuentre en los alrededores perceptibles de su silbido. Cuando veo que toma delantera y se me va a perder, yo lo invoco: «Insomnio» [adagio y altísimo], «Insomnio». Eso le impide acelerar su marcha. Casi la detiene. Escucho cómo Insomnio lleva su respiración agitadísima a pocos pasos de mi cabeza. Revolotea sin parar, pero sin poner entre él y yo una distancia prudente.

Inicio el tanteo de acercarlo a mí, con «trueno de pulmón» [piano piano]. Casi lo tengo al alcance de mis dedos. Alargo los brazos en plena persecución. Ando con movimiento de brazos ansiosos, como quien va cazando moscas. Presiento a Insomnio cerca de los dominios de mis narices. Por instinto, arrugo la nariz para husmearlo, dilato y abro las fosas nasales para mejor barruntarlo, ventearlo mejor, aspirarlo. Insuficiente. Aparte de ser una entidad invisible, Insomnio es inodoro. Pero en medio de la mañana continuo olfateando en tanto llevo adelante, como aspas de molino que se mueven, mis brazos. Y, mientras, prosigo pronunciando las mustias palabras que lo intrigarán. Quiere escucharlas más claras, volverlas comprensibles. Le echaré un cebo que lo desconcierte y lo aproxime aún más a mí: «Abierto a los huracanes» [inaudible y sin hálito la voz mía para que apenas le mal llegue a él].

Y se va poniendo a ras de mi boca. Siento el latido de su casi silencioso silbo rizando mis labios. Es el momento. Lo apreso con las manos y le hincó, como quien dice, dentelladas secas y valientes. No habrá fuerza humana que me lo arrebate. Me muerdo hasta los dedos y sacudo violentamente mi cabeza, como una fiera que pretende descoyuntar en el aire la presa. Es un terremoto mi cabeza. Insomnio se está viendo reducido en mi boca, agarrado por mis manos, zaherido por mis dientes.

La mañana parece detenida. El día se amansa; no obstante, la empecinada resistencia de Insomnio aún se resiste. Algunos vehículos que pasan al lado de mi acera también se detienen. Se detiene el gentío que

se para en frente de mí. Ellos miran el día con los ojos de todos los días. Tienen rostros de perplejidad. En muchos de esos rostros entreveo la marca de los insomnios. También algunos de ellos, aunque no lo saben, están poseídos. Lo delata el cerco oscuro bajo sus cejas. Lo delata ese color levemente sombrío de quienes aún disponen unas pocas horas de sueño. O ese otro color, de intensa negrura tumefacta, que se ha posado sobre quienes se hallan ya irremediablemente perdidos. Cada inquilino de la mala noche lleva impreso el singular e intransferible marcaje de su perverso dueño. Solo que esos pobres desgraciados no saben que ellos también están pasando y han de pasar por mi mismo suplicio.

Todo se ha ido deteniendo, menos la lucha que sostenemos Insomnio y yo. Insomnio aferrado a mi garganta. Yo, aferrando con todas mis fuerzas a Insomnio. Del detenido asombro de la gente se pasa al murmullo vecino, y del murmullo al grito de alarma. La gente en corro son cuerpos desconocidos y sin un mínimo interés para mí. Yo me apegó a lo mío. Casi no puedo respirar, pues el cuerpo evanescente de Insomnio, así como mis propias manos, dificulta una buena oxigenación de mis pulmones. Pruebo a encontrar algún signo de vida en mi presa. Apenas tiene pulsación su silbido.

El sonido y la frenada de una ambulancia me distraen lo suficiente como para que Insomnio aproveche la ocasión, se me escabulla de la boca y escape como alma que lleva el diablo. Forcejeo con los corpulentos intrusos. Es en vano. Por la punta de una aguja va entrando en mis venas una noche líquida y

acre. Con un pedazo todavía disponible de conciencia, siento que me esperan acechantes los insomnios en esta otra noche inducida.

Una noche en una boda de verano (*Intermezzo*)

En las bodas de agosto asfixia el aire seco que viene de levante. Aunque están de amor, los novios se recatan y no salen a destilar el sudor por la ventana abierta. Saben que la gente espía desde fuera y, encerrados a cal y canto, se prohíben abrir cualquier puerta.

La quemazón de la tierra tanto sube por las alturas de la noche como baja al mundo de las raíces. En derredor, yerbajos y plantas ajadas se abandonan al calor. Hacia el fondo, hacia por donde cae el mar, un mar interminable que ilimitadamente se aleja de la tierra, cuelga llena una luna que le alonga a los suelos y a las sombras del valle la suave caricia de su amarillo. Algo ha parado su obstinada nota amorosa. Eran los grillos. Acaso sus antenas sondeen reverentemente el espacio. Hay una pausa general. Queda el silencio.

Los deseos del cuerpo aprietan y no hay más cuestión: o se ahogan o se derraman... Se desahogan sobre las lechosas blancuras de una sábana. No hay desmesura en el amarse bruto hasta que los cuerpos aguanten. Se aprenden en ciernes lecciones prime-rizas de amor.

¿Quién les enseñó en tan pocas horas la duplicada ciencia de hablarse en silencio? El calor y el sudor eran a mares, y cuando los recién desposados quisieron mirar el amanecer de la tierra, a las rocas del valle solo les faltaba cantar para volverse faunos o sirenas.

Los dos seguían descubriendo en los besos el lugar del frescor que nacía de una quimera de fuentes. El goce corta la noche en trozos vivos de madrugada. No hay espacios que pesen el peso de las dos ansias.

De amores saciados quedan los cuerpos. Y antes de que cantasen los gallos, las estrellas se iban apagando y se iba yendo la madrugada, sonámbula, fatigada y con el rastro dorado de los amores húmedos.

La ilusión de la libélula

Sentaba bien la penumbra de aquella casona vieja que pasó a ser la primera escuela del pueblo. Niños de distintas edades y estaturas cantaban enfilados en la calle, cara al sol. A las nueve en punto de la mañana, dejaban la tierra de sus juegos y se introducían taciturnos en un zaguán oscuro, subían peldaños de madera crepitantes, traspasaban una puerta estrecha un tanto carcomida y entraban en el aula.

Había pupitres de un único y de tan gran tamaño que a los más pequeños les parecía estar subiéndose en un gigante artefacto que se salía de este mundo. Había también la gran mesa del maestro y, sobre ella, la bola del planeta de predominante color amarillo viejo. Un mapa político, colgante de la pared, se columpiaba en cuantas ocasiones las ráfagas de viento, metiéndose por entre las tejas, llenaban de brisa el aula.

El maestro, pensativo y serio, vivía en su sillón. A veces daba un momentáneo paseo por las estrechas avenidas de los pupitres.

Somnolencia a chorros y poco que hacer si no es llenar el vacío de las horas. Mateo llenaba aquel vacío con la mano, dibujando historias, animándolas con murmullos bajitos, que no se oyeran ni llegaran al gran sillón del maestro: «En este dibujo somos tres», y Mateo trazaba a la madre, que se ve feliz en el papel. La madre está planchando. Con una plancha negra puesta en la mano. Si dispusiese de un creyón naranja, Mateo dejaría encendida la habitación y la aromaría de azul para darle olor agradable a toda la casa.

El menos feliz es el padre. Siempre está serio. Nunca habla. Por eso en la cara redonda no le abrió ninguna raya en la boca. Cuando se le mira bien, se le ve triste. Mateo se enternece. Le pintará un sombrero nuevo que, ahora mismo, no tiene.

El menos bueno es Mateo. Siempre está asustando a los otros niños. Ya nadie quiere acompañarlo. Las madres de los otros niños comentan que, por causa de él, «mi hijo está perdiendo el apetito»; «mi hijo, ¡cuándo adónde!, se ha vuelto un miedoso»; «mi hijo sueña palabras raras que las grita toda la noche».

Mateo se dibuja pequeño, pero va redondeando el cuerpo de tantas rayas que el dibujo se sale del papel. Se va expandiendo. Ya en la madera de la mesa, las líneas que traza el lápiz de Mateo quieren pasar por ramitas y leños, pequeños rastrojos alrededor del tronco de una higuera. A la higuera hay que cubrirla de ramas. Llenarla de hojas y más hojas. Hay que ocultar el pecado que piensa cometer este año en la noche de San Juan.

Mateo introduce su cuerpo borroso dentro de la higuera. El lápiz busca perfilar un cuerpo clarísimo de mujer. Se ven claras las mil rayas de su cabello cayendo en cascada por la espalda. Se notan duros los dos redondeles hermoseando el pecho. Hay un ojal riente más abajo, entre sus piernas.

Recuerda la torre de leña y de sillas viejas, de zapatos rotos y las brazadas de tomillo seco. El fuego de junio acercaba su lengua. San Juan Bendito daría calor a todas las sombras. Se hallan en un terreno yermo rodeado de paredones y, en el centro, dos higueras próximas y oscuras. El color del fuego se cuela

por entre ramas y hojas hasta alcanzar a descubrir los refugios donde se ocultan los dos cuerpos desnudos.

Mateo tiene la sensación de hallarse bajo el incendio; oye crepitar el fuego en algunas ramas volanderas. Pero dos cuerpos se mantienen tendidos en el suelo, sordos, ciegos, sobre un lecho de hierbas. Ha dibujado en uno de los cuerpos el esquema vaginal. Y el lápiz, meticulosamente, lo va penetrando.

Fueron descubiertos a causa de la columna de humo y fuego que se estiraba altamente en el aire. Hombres audaces se aventuraron a entrar y pudieron rescatarlos de aquella bola incendiada.

Los salvadores salieron cubiertos de ceniza y con la carne escaldada por quemaduras. Ella y Mateo, sin embargo, aparecieron salvos, ilesos. «Yo salgo —murmura él— desnudo, céreo, erguido, extasiado, soberbio».

Ella pasaría en los dibujos siguientes a recluirse de por vida tras la ventana altísima de su casa. Bordando. «Toma y no descanses, desgraciada —le reñía su familia—, hasta que no consumas todas las telas que te traigamos, o esa aguja se te gaste en los dedos».

Y le traían brazadas de cotidianos patios con que trabajar la penosa clausura: enaguas de mahón, edredón de colchones y fundas de seguí para las almohadas, sábanas blancas de organdí, telas de amarillo hueso de percalina con que hacer bolsos para el pan; muchos, muchos pañuelos de musel...

¿Y a mí?... ¡Ja!, a mí. Para mí —contaba Mateo—, mi padre pidió a la vecina que le prestase una bata larga de su hija flaca y alta. Me rebosaron los labios de colérica pintura y me obligaron a calzar la ver-

güenza de unos zapatos de alto tacón y a colgarme del hombro un bolso ridículo y blanco, de mal cuero y feminoide. Con esta indumentaria debía ir desde mi casa, azorado todo el camino y derecho hasta la escuela. Que me viera todo el pueblo, que mis amigos se rieran de mi vergüenza; así aprendería a escarmentar y a oler de lejos el sexto mandamiento. Las carcajadas del vecindario despertaban furor en mis interiores. Tranquilo, Mateo, agazápate en la indolencia, piénsate estoico, muéstrate fraternal con tus pobres paisanos... Los pobres no saben... Y se me asomaba ya una sonrisa, a la par que aquello más abajo se me iba excitando, sentía azorar y despertárseme, encendido, triunfalmente creciendo, libidinoso...

—¡Mateo!, ¡Mateo! —llama por Mateo el maestro.

Y Mateo procura, tomado por sorpresa, disimular las rayas que abultaban eróticas en el pupitre, y que ya habían advertido las dioptrías de los espejuelos del maestro.

El viejo maestro perseguía una intuición. Era un sabio en lo que él denominaba «la didáctica del arranque». Poner el ojo en un discípulo era la garantía de haberle descubierto la mayor virtud con la que afrontar las vicisitudes que el mundo futuro depara.

¿Qué pudo apreciar en Mateo aquel día? ¿Quién lo sabe! Se había dirigido, sin ser notado, hasta el asiento en donde Mateo se hallaba desprevenido y en plena faena de ensoñación erótica. Y al poco rato el maestro ya le estaba enseñando los misterios de la escritura.

Al principio, Mateo se sintió caer por el epicentro de un agujero que le tragaba. Pero las manos sudorosas del maestro, como extendidas hacia él, acababan por salvarlo.

Sentía el sudor por el revés de su mano, sentía el pizarrín, empuñado y como si fuese su misma carne, finchando duro en la negrura piedra de su pizarrón. Comenzaba a sacarle a las letras blanduras inconcebibles y cantoras. «Esto responde, Mateo. ¿Ves cómo esto responde?», le animaba el maestro, que le sigue dictando al son de un silabeo mientras, a dos manos, los dos escribían: «La Virgen María lloraba y cosía. Y Jesús no quería verla llorar. ¿No quieres? ¡No quiero!».

—¡Qué bonito, maestro!

—¡Verdad que sí, Mateo! Ya sabía yo que lo tuyo iba por la escritura.

Y los dos, con sus manos unimismadas, prosiguen ávidos el ejercicio: «“Siempre por el estío —dictaba el anciano— he padecido trastornos intestinales”. Escríbelo despacio y con buena letra».

Pasaba después a la corrección de una hilera corretona de hormiguitas, salidas de la mano empuñada de Mateo:

—Esa ele más alta. Esa pata más recta. ¡Esa barriga!, ¡ponga redonda esa barriga!

Como un capitán a su tropa, así el maestro pasaba revista a los renglones.

—Sí, así, ¡bien! Escribe ahora tú solo lo que se te ocurra. Tranquilo. Piénsalo primero bien y después escríbelo claro y legible.

Ah, claro y legible, qué palabras esas de claro y legible. Me gustan. Sacaba la lengua Mateo, como relajándose ya en sus futuras letras. Qué nervios. ¿Qué poner?

—A ver, a ver: «Te pido un deseo y señalas tú al abuelo, el de las cejas con río de hierbas, a donde van desnudas a ahogarse todas mis ocurrencias descabelladas».

—Hum... En primer lugar: ¡muy buena letra! En segundo lugar: te faltan puntuaciones. Y por último, y en tercer lugar: muy raro el tema. Legible sí, pero ininteligible, Mateo. Piensa mejor lo que estés sintiendo y dale tiempo a que se aclaren las cosas en tu cabeza. Esta época no está para revoluciones. Mira, atiende, fíjate en mí. Pienso... ¿Y ves?, no escribo; por lo pronto no escribo; sigo pensando... Sigo pensando en algo. Ya barrunta mi cabeza una experiencia razonable... Uhmm... Mira. Ya lo tengo. Atiende a lo que se me ha ocurrido: «En esta profesión mía recibo pocos emolumentos». ¿Ves? ¿Te has dado cuenta? Pues bien, ahora tú.

Y Mateo silabeaba escribiendo: «Pero hay mayores misiones. La semilla fue arrojada y del germen depende su futuro».

Esperaba expectante Mateo a que el maestro aprobara o reprobara. Sí o no. Le interesaba saber qué le había parecido su tremenda reflexión. ¿Podía esti-

marse como avance este pensamiento del germen y de la semilla? El maestro quedaba mascullando, con serias dudas, haciendo movimientos cortos de cabeza, de arriba a abajo, de un lado rítmicamente a otro, sin atreverse a enunciar ningún veredicto. «¡Bueno! Creo que esto te ha debido quedar más decente, aunque un tanto metafísico». El maestro lo mira un tanto apesadumbrado. Le indica:

—Ahora el último párrafo por hoy. Tú solo. Otra vez, a ver si por fin...

Y Mateo, por fin a solas, comenzó a estilizar su primera visión: «Empero haberse aliterado que toda libélula vaga es una vaga ilusión, se sabe actualmente que la libélula es un insecto antiquísimo, clase de los aerotransportados y de la familia de los helicópteros sondables. Un insecto que pone sus funerarias patas sobre la nata verde de un estanque. Hay hombres que vocean el nombre de alguien a quien buscan. Se acercan al agua las linternas. No hay cuerpo en el verde grumo de la charca. Estará más allá. En lugares más altos. Y hacia el lugar se dirigen las antorchas. En las alas del tiempo lo descubren: en el aire cuelga el fruto».

El maestro, tremendamente turbado, apenas puede entrecortar unas palabras: «¡Tan niño aún y... tan profeta...! Dime, Mateo: ¿De cuáles de mis noches turbias has sacado la luz de la linterna y ese fruto consumido al que el viento mece?».

El barco

Cuando las dos personas chocaron en una esquina, una botella voluminosa y transparente salió despedida y comenzó a voltear en el aire. El hombre, de manera instintiva, se revolvió como queriendo evitar que la botella cayera al suelo y, contra el duro, se estampara, aunque vio cómo estallaba en un estropicio de cristales rotos. La mano de la mujer se empeñaba en enderezar aquel daño; agachada, buscaba a tientas los cristales hirientes, aunque ella, obstinada, solo repetía «perdón, perdón, perdón». Él también se ha agachado. «No importa, no importa», la tranquilizaba, preocupado, pues ha visto sangre en algunos cristales. Ella distingue un pequeño velero de entre las trizas de los cristales de la botella: un pequeño velero que ha ido a encallar en una franja de la esquina. Ella lo apresa con la mano sana, recoge el bolso y, entonces, siente en su antebrazo la mano de él que la lleva hacia la otra acera de la calle, hacia la otra esquina de enfrente donde domina el cartel de una farmacia en la que ambos entran.

Pocas palabras bastan para que el mozo, viendo la urgencia del caso y sin reparar en nada más, vaya aprisa hacia adentro de la botica y prontamente venga con agua oxigenada, tijeras, vendas, algodón y esparadrapo. Con todo lo cual le presta a la mano de la mujer dañada el adecuado servicio sanitario.

Una extraña sonrisa hubo en él cuando dijo: «Al contrario, debo yo agradecerle que rompiera la botella».

—No entiendo.

Él sonríe abiertamente: «Necesitaría un poco de tiempo para explicarlo. ¿Me permites que te invite?», y señala hacia la acera de enfrente; un poco más abajo, allí, donde unas letras anuncian una cafetería.

Entran y se sientan. Ella ha puesto el bolso sobre la mesa; después, como desconcertada, deposita cuidadosamente el pequeño navío: casco y velas en miniatura.

—El barco —le dice él—, como el mensaje dentro de una botella, estaba pidiendo que unas manos lo sacaran de su encierro. Y tú has atendido a su llamada. Míralo: es como el genio de una lámpara que tú has destapado y que espera de ti que puedas buenamente disponer de él. El barco es tuyo, te pertenece, te servirá siempre y se ocupará de responder y satisfacer tres de tus deseos. Solo tres deseos. Con solo que frotes el casco y solicites fervientemente lo que anhelas, se te concederá.

Se ve que él quiere nombrarla, que quiere conocer su nombre. La pausa de él es atendida.

—Me llamo Mar.

¡Mar! Todo se ajusta y todo tiene sentido. El desgraciado barco encerrado ya se halla libre y tiene su Mar para las próximas navegaciones.

Él comprende que ella espera que le diga su nombre.

—Mi nombre es Jacob.

Sin más: «Mi nombre es Jacob», dijo. Y ella ahora está pensando. ¿Quién era él? Él solamente le dejó un barco de juguete y un nombre recortado, atenuado,

suavizado: Yacob. No pudo obtener nada más. Solo una identidad incompleta. Desde luego, era alguien que, por muy bien que castellanizara, se detectaba en la voz un acento de extranjero.

No tardó en dar con el primer deseo. El matrimonio iba muy mal. Adolfo, su marido, había cambiado. Nada quedaba de aquel joven que fue; de aquel joven con pocos recursos y mucha presencia, que la enamoró, que se casaron a los pocos meses y que fueron a vivir a la casa del padre de Mar, a la casa del viudo acaudalado y sin apetencias ya de amasar nuevas riquezas. El padre dejó los bienes a su hija; y su hija depositó la confianza de todo en Adolfo. Él sabía muy bien gastar y nada ganar. El paso de los años vistió de gris aquella relación. La fortuna decrecía y el amor mermaba. Él iba a buscarlo a otros lechos. Y la rueda de la fortuna dejó aquella casa totalmente embargada.

El primer deseo era previsible: mantener la posesión de la casa antes de que corriera el desahucio y la vergüenza para sus moradores.

Adquirió un boleto de lotería. Tentó el casco de madera de su barco. Fue el milagroso remedio. Salió millonario el premio y pagó la hipoteca. Y, además, de propina, sucedió que Adolfo, trincando parte del caudal, se fugó con su más que probable amante a uno de los tantos paraísos escondidos que hay en el mundo. No hay mal que por bien no venga. ¡Que se vaya con viento fresco con la mitad de mis bienes y dinero y que con su pan se los coma!

Se le había ido por fin el amargor de la boca. Por fin sola —pensó—. Pero ahora tocaba cumplir con un protocolo muy desagradable. Pensaba qué decirle a una familia cuando ya nada vale qué decir. Pareció como si una pesada tristeza la hundiera en el asiento de aquel taxi. Su amiga Cande había muerto. De su edad y ya muerta, y esperándola, de cuerpo presente, en el desolado tanatorio. Hacia allí se dirigía Mar. Tomó un pañuelo de papel y lo pasó por las cuencas de los ojos rebosantes de lágrimas. Nerviosa, recurrió a abrir el bolso, como si en su interior hubiera enterrada una fórmula que le desterrara el doloroso momento por el que estaba pasando. Las yemas de los dedos tentaron la madera del barco. De inmediato, le llegó el franco recuerdo de Jacob, cuya figura le trajo a la memoria que aún disponía de dos deseos pendientes. Y con ese agradable pensamiento sintió deseos de ver de nuevo a Jacob.

Busca en el cartel de entrada los nombres de los muertos del día. Le sorprendió: Jacob. Ocupaba la casilla que correspondía a la cámara mortuoria número 1. Se estremeció. ¡Era extranjero y se llama Jacob van Oestvoren! Una vez subida la escalera, pasillo de la izquierda, y al fondo. Supo que allí estaba él y se dirigió como sonámbula hacia un cubil en penumbra y sin nadie que acompañara en las últimas horas aquel féretro. Tuvo la certeza de que, al acercarse a la ventanita abierta de la caja, se encontraría con el rostro de Jacob: y allí estaba. Se le vino repentinamente la idea loca de intentar sacarlo de aquella muerte tan sombría y solitaria. En aquel cuarto angosto, ella veía solo una muerte estrecha y que no iba con la talla de

un hombre como Jacob. Aquella muerte era injusta, una irregularidad. Es más. Tuvo la convicción de que Jacob no podía morir. Aunque, por otra parte, lo veía allí muerto, tan muerto...

Supo que ella era la única que poseía la solución. Aquella fría presencia tal vez rondara aún por los espacios en sombra de la vida. Bastaría solo un gesto, un acto ritual, una clave con la que abrir de nuevo los ojos de Jacob, y levantarse después para proseguir la eterna andadura, tal vez causada por un oscuro maleficio que lo condenaba a un vivir persistente. Pero quién era ella para saber de tales misterios. Ella únicamente se entregaba tan solo a un sentimiento, al vehemente deseo de sacar de aquel mundo de sombra el cuerpo muerto de Jacob.

Yacob, simplemente, descansa un poquito de la fatigosa eternidad, pensaba Mar. El rostro impasible de Yacob contrastaba con el desconsuelo de Mar; con la congoja y el sobresalto de Mar, quien no se lo imaginaba incinerado o enterrado. Cada vez veía aquel cuerpo muerto como un personaje de teatro que ahora actuaba para cumplir un papel de mentira. En realidad, Yacob vivía en persona. Solo era menester dar con el resorte que lo lanzara de nuevo a la vida. Recordó su viaje a Venecia en su luna de hiel. Y se le representó una extraña góndola, sin nadie a bordo, que navegaba suelta por los canales y, tan negrísimo su color, que le pareció un ataúd.

Aquella imagen de la góndola trajo al pensamiento de Mar el barco que se hallaba encerrado en el interior de su bolso. Pensó que si le quitaba las velas, de tan pequeño, aquel barco que le había dado Yacob

se parecería al féretro que rebrillaba extrañamente delante de ella, como guardando un secreto. Y se lo imaginó, ya sin velas, en una cuna; una cuna llevada por la corriente de la vida y que el azar la pondría de nuevo en otras manos. Era el único modo de salvarlo de una segura muerte. Pero no bastaba el pensamiento. Había que pasar a la acción de acuerdo con una apropiada ceremonia. Demasiado silencio contra una mente que quiere emitir unas palabras, pero no puede; que debe hacer algo, pero que a buen seguro nadie lo entendería. El miedo atenaza sus miembros, la paraliza... ¡Pero sería tan fácil traerlo de nuevo a las orillas de la vida...!

Demasiado fácil que desaparezca y reaparezca más tarde, fuera y lejos de aquella casa de la muerte, en otro sitio, en un lugar de reencuentro. Mar se dio fuerzas y se dijo: «Yo no soy un visitante ni guardián de este muerto; soy su cómplice, un intruso que ha descendido a la guarida fúnebre para renacerlo y rehacerme».

Con este ánimo, Mar decide impetuosamente poner en marcha su plan. Abre la tapa grande del féretro; extrae de su bolso el barco, lo frota mientras, con toda su alma, se concentra en un furioso deseo y, luego, como a escondidas, coloca la menuda nave sobre las manos entrelazadas de Jacob. Mar le dice un adiós con la mano, sobre la caja, un adiós con la mano que más parecía un movimiento de prestidigitación. Cierra la tapa de la caja. Y se marcha lenta de la sala mortuoria.

Se ha ido con la firme creencia de que en cuanto ha cerrado el féretro, como por milagro, Jacob habrá

salido de su tenebroso ataúd y que, llegado un día, tropezará con ella en una esquina; y saldrá volteando una botella en cuyo interior se halla aprisionado un barco que romperá los muros de aquella transparencia de cristal; y entonces... entonces pedirán entre los dos tres comunes deseos.

Crimen y castigo

La cuerda se amarraba a su muñeca y se extendía en el más allá de las sombras. Él recorre un pasillo. No hay rumbo, y agarra esperanzadamente la cuerda. La hala paso a paso mientras percibe como que algo se le resiste al otro extremo del cabo. La cuerda se prolonga como en una de esas pesadillas que no acaban. Ya está notando el cansancio. Las piernas apenas aguantan para mantenerlo en pie. Pero continúa. Prosigue mientras se le va multiplicando el tam-tam de un corazón a punto de romper. De súbito encuentra algo. Lo ve rodeado por una cuerda. Una cuerda que aprisiona lo que parecía una enorme piedra ovalada. Pero no. Resultó ser una cabeza humana en el suelo, que disponía de ojos de persona viva y que miraba con total normalidad a quien se había tropezado con su muerte. Aunque sorprendido por el hallazgo, una leve y enigmática sonrisa le baila un instante en los labios. Pudo reconocerlo. El de la cabeza era a quien él le había descerrajado un tiro de la Parabellum en la nuca. Recrea la explosión del balazo, aspira el agrio olor de la pólvora, cómo la sangre volvió a salpicarlo en la cara. Recuerda la estrategia programada para estos casos. Se hace cargo de por dónde debe realizar la huida para escapar de allí. Pero la fuerza de la maldita cuerda lo retiene, tira de él como queriendo llevarlo hacia el cadáver que, atrás, había quedado tendido, llamándolo con voz más potente que la de los sonidos de unas sirenas policiales que ya escuchaba por las inmediaciones.

Consiguió dar un salto, quedar sentado en la cama y acabar por fin fuera de la pesadilla.

Toques en la puerta.

Tocaban en la puerta. La echaron abajo. La policía inspecciona el piso. En el salón vieron una maraña de cuerdas que se soltaban del techo; otras muchas colgaban a media altura y bastantes se veían casi a ras del suelo. Todas conformaban una telaraña impenetrable. Tuvieron que solicitar machetes. Arremetieron contra la selva impenetrable de cuerdas. Avanzaban lentos e iban abriendo paso hacia el interior de la habitación. Y al fin descubrieron que, en el centro del laberinto, había un ahorcado. De sus manos abiertas brotaban un sinfín de cuerdas; se esparcían de lleno por las otras estancias.

—¿Quieres encadenar tú solito a todos tus muertos?

—Soy un colgado. Un puto colgado —se obsesionaba—. Me persiguen de día y me acosan de noche. Los míos me prohíben cualquier comunicación con los otros. Ya sé que son medidas necesarias con que se procura la seguridad del grupo. Sé que, por nuestra seguridad, hay que vivir aislado y en la sombra. Pero lo peor viene de la noche. He hecho de mi idea un punto fijo y obsesivo. Ya no logro acordarme de los pasos que debo recorrer para introducir una bala en la nuca.

Se iba empozando en él la idea de que existía un mundo de ultratumba que lo estaba esperando, paciente, como dándole más tiempo para que acumulase en la vida un número mayor de víctimas y, de ese modo, ganarse un mayor castigo.

Necesito hacer una frase que me identifique. Escribo. La he conseguido, aunque no sé si es propia ni de dónde la he tomado. Ya está escrita: «Yo mismo a mí mismo». Me gusta y me amanso. Me cuelgo la sentencia del cuello. Luego tomo la soga que he pintado de amarillo y abro el nudo corredizo. Mi cabeza pasa como un gran camello por el ojo abierto de la cuerda. Aprieto el nudo con la meticulosidad de quien se ajusta una elegante corbata.

Y doy el salto.

Caigo en el aire hacia el epicentro de mi propio infierno.

Cuento peregrino

El día en que sellamos oficialmente el compromiso, ella le consintió a sus ojos que fueran más expresivos y liberar así un poco de continencia con que hasta ese momento se había conducido. La joven que, por lo normal, miraba melindrosa al suelo mientras yo o ella hablábamos, irguió a partir de entonces y para siempre su mirada de dueña, la puso de frente y, con respetuoso gesto, sí, pero como queriendo brindarme mil promesas que de ella nunca hubiese imaginado. Ojos serenos, sí, pero rumiando calladamente ansias desenfrenadas que prometían internarse en el sensual mundo del pecado. Ella irrumpió como una tormenta inesperada desde el mismo día en que nos conocimos. Dos días hace que me hallo entre borrascosos sentimientos. Hoy sospecho la amenaza de un seguro enamoramiento que está alcanzando en este punto la fase extrema de una potente ciclo-génesis explosiva. He visto en sus ojos que se han caído algunas barreras. No ha habido tiempo para una exploración exhaustiva de su personalidad. No obstante, yo me entrego con todas mis pertenencias a su incitante dominio. Había hecho un gran descubrimiento: el amor es virtud; nada de lo que él proceda podrá ser indecente. Esta pasión mía de ahora es pura cuestión de fe y de echarse la manta a la cabeza. Ha exhibido hasta el momento una tierna timidez y, por lo que parece, yo he bebido en la misma taza. Ah... esta mujer ha dejado de ser una desconocida; se ha colado en lo más íntimo de mí: me pertenece, le pertenezco, nos pertenecemos...

—Pero ¿a qué viene tanta conjugación de propiedades?, ¿por qué tan largo preámbulo? ¡Vaya al asunto capital, hombre de Dios! ¡Entre y ábranos de una santa vez el apetito de la carnalidad!

Fuimos a mi apartamento, que hasta ahora había sido pintado con el color célibe de la violeta. A medida que nos elevábamos en el ascensor, sentía próximo el color de la carne, de la dulce piel que se volvía naranja, corteza frutecida; ella, al lado, con olores de azahar, aaahhh, y en tanto se abría mi puerta, comprobaba que mi espíritu se iba mudando a materia, nada más que materia en el cuerpo mío encendido ya al rojo vivo. ¿Era todo ilusión? ¿Eran meras promesas? Mi mente telescópica tanto se abalanzaba a los confines de un universo deseado, como se adentraba en una duda y angustia crecientes. ¿Conseguiría por fin poseerla?

Conocía muy bien las consecuencias del paso que estaba dando. Mi vida sosegada tocaría pronto a su fin; veía los anaqueles de atiborrados libros, libros que tantos mundos y vidas me habían dispensado. Paseé por el sillón de la sala, como despidiéndolo de mí y sin darle las gracias por las muchas horas de asentada meditación. El deseo nos llevaba directa y precipitadamente a la cama.

La situación era tensa. Ella y yo en el borde de la cama. Frente a frente. Ella: párpados cerrados; yo: varios corazones que parecían salirse del pecho y casi saltaban por la habitación, en huida salvaje. Ella: párpados cerrados todavía, mientras yo llamo a un desatado músculo cordial que no me obedece, hasta

que. Ella: aún párpados cerrados, lleva dulcemente sus manos a mi pecho. Entonces todo en mí y en los alrededores de la cama se alivia y dulcifica. Yo: manos en su cintura; ella: con algo de algún extraño animal en su sonrisa. ¿Animal? —me digo—. ¿Cómo puedo en tan divino trance ver siquiera en ella la sombra del más hermoso animal? ¿Es hermosa la serpiente?

Achaco el anticlímax en el lance amoroso a la mala influencia de tanto libro leído. No más escritura. Abomino de los renglones y versos. Hay un momento en que se hace necesario elegir. ¡Elige!: ¿el arte o la vida? Elijo a ella: a su cuerpo hermoso, a la astucia de sus manos que ha conseguido sacar de mis mangas la chaqueta. Elijo a ella: delicada atacante contra todos mis botones ahora por los suelos hasta dejarme...

—¿Está de guasa el sujeto? ¡Qué bufonada!, ¿pero qué ludibrio me está leyendo?

—¿Cómo dice? —quien está leyendo los folios mira sorprendido en dirección al redactor jefe de la prestigiosa revista trufada de pornografía y de cualquier novedad que pregonara escándalos.

—Le pregunto a usted que si el sujeto ha compuesto las páginas de su diario con serias intenciones o bien, y por el contrario, con propósito de hacer gracia o burlas estúpidas. Está claro que no se atiene al estilo convenido. Es más dado a la escenificación y parodia de situaciones que a una buena muestra de situación erótica.

—Es su carácter y ese su modo de expresarlo.

—No se ha percatado usted, inocente cántaro, alma vacía, que el sujeto masculino está ridiculizándose con el único propósito de combatir algo que

lo sobrepasa... Ande. Continúe —indica el redactor jefe mientras se ladea y muestra con displicencia su desinterés por la lectura.

El autor del texto advierte el gesto. Queda momentáneamente confuso, aunque, de pronto, se siente liberado. Sabe ya que este cuento no va a publicarse en la revista. No importa. Mantendrá a este menospreciante sujeto atento a su espontánea inventiva. No es necesario leer. Invento, hago que leo y digo: «Contra todos mis botones hasta dejarme en estupefacta desnudez. La mujer, inflamada de una excitación sobrehumana, me hala hacia ella como si yo fuese un manejable muñequito de trapo. Yo me alarmo en cuanto siento que ha empotrado mi rostro contra su pecho. Me asfixio... Tomo aire en cuanto me lo permite su fuerte brazo que, ahora, con un golpe contra mi pecho, me lanza al campo de la cama. ¿Puede que algo no haya ido bien o no le haya gustado? Porque me ha lanzado sin ninguna consideración contra la cama. El colchón intenta levantarse, tal vez huir. Da unas pocas sacudidas en tanto yo miro cómo la mujer se va arrancando la ropa, y cómo después desviste también a la cama de las suyas, y las echa como puede a un lado, y se me apodera de mi cuerpo, y se me lo entrelaza, y se me retuercen las piernas entre sus piernas.

Nos hallamos a punto de crear un hábitat propio de lascivia. Ella me besa e invade mi boca con la llama de su lengua que hervía. El amor tiene puntos detectables: las pupilas veladas o un terrorífico placer, la sacudida de un terremoto carnal o dos cuerpos

que atacan con todas sus reservas la noche..., la noche que se va consumiendo en cobarde retirada. Pero nosotros resistimos. Negra es la victoria».

—¿Pero a santo de qué viene a cuento esa sentencia impertinente de «negra es la victoria»?

Advierto en la jeta del jodido redactor jefe que no permite la menor licencia ni el más leve nivel literario. Desea que se le suministre solo la materia bruta de la concupiscencia. Advierto en su jeta el reconocible aire del sadismo. Raro, porque hubiese jurado que este tío marca los rasgos de un vicioso masoquista. Lo prueba que, en este soleado mediodía y de aire mal-acondicionado, el licencioso redactor tiene abrochados hasta el último botón de su camisa. También voy a inventar en este asunto. Invento al tiempo que veo. Lo que veo me suministrará sustancia a la invención.

Y veo que el redactor jefe procura encubrir las señales rojas de las esposas con las que probablemente el ama lo ha atado a la pata de la cama. El ama, ¿con látigo?, ¿con porra? «El ama vestida de negro, de brillante cuero, mostrándole su alto tacón, pasándolo por los ojos de su esclavo y, con los dedos, indicándole que siga al tacón, al tacón que baja hacia las partes bajas del masoca, partes desnudas y como tiradas en el suelo, pene y huevos en cuerpo a tierra, y el tacón que...». Seguramente, he hecho una pausa más allá de lo normal, pues aquel masoca que estaba en los suelos se ha mudado, repentinamente, al redactor en su silla y que espera la reanudación de la lectura. Pero yo no leo. Invento. Parece que leo y digo que... ella no cesa. «Vuelve a dar con su quejido amoroso, un

quejido que va en busca de un ritmo isócrono, y que poco a poco se va embarazando para acabar en un grito, un grito más alto que las sirenas... Y entonces, el pájaro que trataba en la jaula suspende su trino y se desala contra los barrotes en un intento por salir de la turbulencia tronadora del grito. Escucho los cláxones que claman retenidos en la calle; el quejoso lamento del perro de un vecino; el edificio todo se paraliza; no fue por accidente que un avión, que en ese momento cruzaba por la vertical del ónfalos de la cama, fuera objeto de unas extrañas sacudidas, las cuales quedaron puntualmente descritas por unos enajenados pasajeros que describieron su extraño caso en los periódicos del día siguiente...».

—No irá ahora a interrumpir la escena para venir a relatarnos lo que les ocurrió a los pasajeros de un avión que, simplemente, pasaba perpendicularmente por allí.

Se le nota sincera su cara de asombro por lo que él estima es una calamitosa interrupción que conducirá a un anticlímax. Observa en mí una cara que no está dispuesta a borrar el acontecimiento aéreo. Y me dice:

—Haga usted un resumen lo más somero posible del incidente, pero sáltese los datos vanos. Vaya de frente a la cuestión.

Hago que leo a vuelapluma. Parece que escruto en los largos párrafos que relampaguean. Simulo que me hago mentalmente con un dato por aquí, que echo en saco roto puntos a los que mi instinto estima como

innecesarios y, sobre la marcha, me atrevo a compendiar el suceso acaecido a los pasajeros del avión.

«El pasaje bajó por la escalerilla de la nave con estremecimientos en el cuerpo, como en pleno éxtasis, los rostros arrobados, manos juntadas y con sus dorsos y dedos apuntando al cielo, como en profunda oración, y todos los accidentados, absolutamente todos, caminaban a manera de procesión y con un cántico común, de voz firme, intensa, como si les fuesen dados a los hombres y mujeres del pasaje y a la tripulación que los encabezaba, el don de una misma lengua: “Cantemos al amor de los amores”, cantaban. Nada más decían, pero, repetida, insistentemente, en bucle, cantaban: “Cantemos al amor de los amores”».

El redactor jefe vuelve a ladearse en su sillón. No mira. Solo aparenta que escucha. Lo hace con la mala intención de que yo abrevie, apure al máximo los datos del pasaje. Pero yo saco al redactor de su sitio y lo llevo de nuevo desnudo y arrastrado en el suelo. «El ama ha rozado con su fino y alto tacón las partes del masoca. Y entierra la punta en su carne. Le da un giro, como quien aplasta con movimiento de tacón una encendida colilla. ¿Qué le lleva a este desgraciado a tener que sufrir tamaño y humillante martirio? ¿Acaso es una forma de salirse de las responsabilidades propias de su cargo? ¿Por qué le deja al ama el control de las horas y que ella domine y ordene por unos momentos su caótico mundo? ¿Qué culpa pretendes redimir? ¿Por qué has puesto tan alto el nivel del castigo? ¿Por qué no gritas de dolor? ¿Por qué ese encierro silencioso de cordero?».

Me compadezco de aquel maltratado individuo. Es hora de no ver más esa denigrante carnicería. Pero el ama se me acerca y me pregunta: «¿Y por qué no?».

Prosigo aparentando que leo: «Esta yegua de lujuria ya no conoce el freno de la brida». De nada valen mis ruegos. Calma, cálmate, mi vida. Un poco más de continencia, mi amor. Peor todavía. La voz se ve que la estimula. La incitan a más los ladridos del perro que se ha vuelto loco y, como tal, corre y ladra y gime por las habitaciones de la casa vecina. Ella responde al ladrido con aullidos de loba. Del perro nada más se supo.

«Calma, cálmate, mi amor. Con más tiento, mi vida, que me descompones». Se oye el magnífico trinar de un pájaro. Canta el pájaro en su jaula. Y a la mujer le sale un grito agudo de jilguero. Hay un intercambio de silbos entre cama y jaula. A cuál más intenso y agudo. Un duelo. Una batalla de silbo contra silbo. Ella lleva las de ganar. Me tiene a mí como propulsor de sus hondos deseos, y los echa fuera, los vuelca en huracanado aire silbón y los empuja contra la jaula del pajarito que ya apenas consigue gorgojar... apenas gorgoja... nada.

En cuanto acaba el placer de la carne, la mujer arranca la sábana de la cama, con tanto empuje que el hombre sale despedido hacia el otro lado y casi cae por el precipicio del manso mueble. El hombre ve cómo la mujer dirige su hermoso cuerpo al cuarto de baño. Va envuelta en la sábana color mármol sobre la que se derrama la enredadera de ébano de su cabello. Cabellera de ébano —dijo el hombre—, y al conjuro de aquellas palabras se presentaron otras

en un interludio irónico que pronto se esbozó en un pasaje extraído de un caudal de la memoria: «Aunque tu cresta sea lisa y pelada, no eres tímido, cuervo espectral, vagabundo de la orilla de la noche. ¿Cuál es tu nombre en la orilla plutónica de la noche? Dijo el cuervo: Nunca más».

Nunca más —repitió el hombre mientras escuchaba el ruido del agua que ponía fin a la higiene en el gineceo de la bella. Y el hombre, entretanto, temía y anhelaba la vuelta, contaba los pasos del regreso de aquella mujer de naturaleza desatada.

La silla de monipodio

Ocupo una silla que rueda de la mañana a la noche por las esquinas de la casa: de la cama a la mesa, de la mesa al retrete; del retrete marchó a encuadrarme tras la ventana. ¡Anastasia! —grito—. ¡Anastasia! es un grito que acciono tal como acciono agarrando y dirigiendo con las ruedas mi postrada silla de paralítico. Y Anastasia toma cuerpo de inmediato. Aparece con más mirada de cansancio que de disgusto. Anastasia levanta y saca de la silla toda mi flaqueza. Me la baña. Anastasia me reincorpora como limpio y me lleva hasta donde se asientan muletilleros mis días. Anastasia es un grito para que venga y se salga, para que abastezca la mesa o retire copa y botella de coñac y se muerda, como suele, el labio de abajo embocado de rojo.

Anastasia viene hoy con un vagabundo para adentrarlo en la lista de vagabundos que colecciono. Nada más puedo decirles de Anastasia.

En cuanto a mí. No traigo a mi casa a la gente ajena por el puro vicio de confraternizar. Los indigentes que aquí vienen entran atraídos por las promesas de Anastasia. Los ha cazado en algunas de las esquinas frías de la calle; les ha ofrecido un plato caliente de mi casa, ducha tibia si quieren, toallas, botellas tintas de vino, cuerpo entre sábanas para una noche con ella, en el caso de que la quieran. Y si no, pues no.

Pocos se han negado a la invitación transmitida por sus hermosas carnes. Yo, de escondidas, los veo en su lujuria y me excito. Pero antes se presentan ante mí. Se les advirtió que deben mostrarse cohibidos.

Anastasia los deja frente a la mesa que yo presido. Yo hago con la mano la señal de que pueden sentarse. Por mi parte, estoy en una silla lustrosa y, por su altura, probablemente turbadora. Mi silencio los desconcierta; el ruido próximo de calderos en la cocina de Anastasia probablemente los alivie y tranquilice. El reloj marca minutos a sus espaldas. Ante mi vista, veo cómo las flechas me informan del silencioso y circular transcurrir del tiempo. Es hora de las presentaciones.

—Me llamo Jacob —digo—, y le propongo a usted un negocio. Al lado de su plato tiene un cheque con una cifra. Si usted sigue el procedimiento al pie de la letra, dispondrá del pronto cobro.

Preveo y constato sus primeras dudas. Nada hago para cortar la incertidumbre que padecen. Su estado de dudas, de escrúpulos y tiquis miquis es cosa suya. Ahí yo no entro en cábalas; pero observo, escruto sus rostros. Son de gente de poco talante; la semioclusión de la abertura palpebral delata la falta de carácter. Es fácil interpretar que se hallaban condenados de antemano a la vida roncera. Pero son muy suyos estos perezosos. Se les nota altamente desconfiados. He podido detectar que, entre los que han pasado por mi casa, hay un tanto por ciento no despreciable de gandules callejeros que provenían de una alta posición social. En este de hoy que tengo delante de mí, aprecio cómo reduce uno de los párpados hasta alcanzar un nivel expresivo de profundo menosprecio y soberbia.

Siento curiosidad por lo que puedan responder. En vano. No hay respuesta. El ochenta y siete coma nueve por ciento de los vagabundos tratados se mantienen con hosquedad en el silencio. Únicamente se ha podido consumir el trato con el tres coma tres por ciento de los encartados. Un misterio. No tiene razón de ser. Este porcentaje me desconcierta en proporción similar a cómo me apesadumbra.

Les digo: «Partamos de un hecho. De antemano sé que no te va a gustar que te lo diga: vives sin vivir en ti, pobre muchacho desgraciado. Necesitas que alguien concrete tu vida en este mundo. ¿Qué es para ti la ciudad que pisas cada día? ¿Un espacio donde conseguir perderte? Yo te ofrezco el no va más de los descubrimientos. Yo te abriré sus secretos y verás tu existencia; te verás como en un libro del que tienes todos sus capítulos aprendidos. Seré tu maestro. Te enseñaré gestos y frases, asimilarás todos los trucos y miradas que precises para manipular emotivamente al prójimo. Conmoverás hasta al más pintado. Aprenderás cómo tenderte en las calles, los tonos de voz que llaman a la piedad y a la mala conciencia de los que aparentan no verte. Si aceptas mis recomendaciones, sabrás encontrarte de nuevo. En no más de una decena de años te prometo independencia económica y un estado social aceptable en esta comunidad».

El timbre de la casa suena. Es una señal que he impuesto a Anastasia antes de que entre a dar por cerrado este diálogo de sobremesa.

Le digo: «Ponlo de patitas en la calle. Este espécimen humano no nos vale».

Salen de mis dominios. Dirijo raudo sobre ruedas mi silla hasta el ventanal. Me aposto tras la traslúcida cortina. Espero un poco a que caigan los dos bajo mi ángulo de visión. Allá se ven, Anastasia y el caballero andante. Las dos manos de Anastasia agarran por las solapas y atraen hacia su rostro el rostro del pelagatos. Le está hablando, exigiendo, haciéndose dueña de su voluntad. Su miseria ya no se alza de modo soberbio. Es notable su entera sumisión. Entonces Anastasia mira hacia la casa. No advierte que yo los vigilo. Le indica algo a su siervo. Él asiente como un corderito. Lo despide. El vagante se va mientras Anastasia lo sigue hasta que se pierde por una de las esquinas de la calle. Anastasia vuelve a mirar mi ventana.

Lo presentía. Casi lo estaba esperando. Algo me lo daba a entender. No supe leer convenientemente las señales. Anastasia me traiciona. Muchos cheques al portador han desaparecido y no hay respuestas a las preguntas que yo planteo.

Me la juega. Dispone de una secreta contabilidad. Mi cuenta corriente se agota. Amengua el número de pordioseros que tengo en nómina. Anastasia, sin embargo, viste vestidos nuevos. Siempre dispone de soluciones cuando la inquiero al respecto: «Es de estraperlo», expresa.

De nada me vale que la examine agudamente, rostro con rostro. Ni se inmuta la baladrona. Posa con tal autodomínio de cara, que resulta envidiable la serena y silenciosa falsedad con que responde. Deja que descansen muellemente el abundoso labio superior sobre la delicada finura del inferior. Se nota

que no le hacen mella mis insultantes gritos, como tampoco el riguroso análisis escrutador que aplico sobre su cara. Anastasia es nada oídos; es como si yo le ladrara a la luna, tan lejos está de mi voz. Es más. Parece una resignada víctima que se halla dispuesta a afrontar un inmerecido suplicio. Casi me rindo. Hasta por un momento he sentido la necesidad de pedirle perdón, arrastrarme de bruces y levantarme gateando por su estrenado vestido. Algo interrumpe ese momento de imperdonable debilidad: ¡el surco nasolabial de Anastasia me manda señales! Ha activado una de las alas de la nariz, por lo que deduzco que se manifiesta descontenta. Por un segundo su rostro ha roto la serenidad. Conozco el porqué de la transformación. Cuando el dominio de los músculos faciales se mantiene en una duradera tensión, toda esa tensión se traslada súbitamente a una boca en la que se manifiesta un indomable coraje.

Anastasia, que me ha tomado por sorpresa de las solapas, me saca del nido de mi silla de ruedas. Como si yo fuera un ligero pelele de trapo, ha nivelado, a la altura de su peinada cabeza, mi cabeza calva de pocos pelos. Y yo, un hombre inválido de cuerpo, siento que me está invalidando el espíritu.

Ella es ahora la que va averiguando mi alma en el espejo de mi rostro. Anastasia, revestida de cólera, repara en el alzamiento de una de mis cejas. Lee en ella mi desconcierto. Anastasia consigue esbozar una risa unilateral que, al poco, ocupa todo el frente de los labios. Sale en dibujo una carcajada en estampida. No tarda en desatar con crueles gestos de boca todos los resentimientos que ha estado guardando para mí.

Y todo se le entendía perfectamente. Ni una sílaba se perdió en el furioso mensaje de la sordomuda Anastasia. Se había transmutado en una sibila libre de toda misericordia. La justicia divina se expresaba a través del rictus cambiante de la boca, de las encendidas llamaradas de los ojos, de los gestos enérgicos pero sutiles de su cuerpo. Las garras de la arpía nunca llegaron a zafarse de las solapas de mi chaqueta. Me tenía en vilo y despavorido; yo no ataba una palabra a otra. ¿Cómo podía hacerlo? Era imposible mover mi voz contra aquel hálito que no sabía si era cosa proveniente del cielo o del infierno:

—Bullirás —profetizó Anastasia— entre los hombres a los que las inclemencias del tiempo castigan. Afina bien tus dotes, malvado fingidor, porque tal como tú has recomendado, deberás conducirte. Así que gánate el asiento más hornoso de la ciudad para que los rayos del más caliente sol de verano te incendien. De igual modo que tú amaestrabas a los indigentes pupilos de tu escuela, apréndete las palabras y el tono que mejor prendan en el ánimo compasivo de la gente. ¡Y no me interrumpas! Acierta en disponer el mejor puesto de los inviernos. Tú mismo descubriste esos lugares a la intemperie. Así que hazte con la plaza a donde llegue bien el más alto frío, los más cortantes vientos, las lluvias más caudales, los cierzos que peor hieren. Bien sabes que, a partir de ahora, para mojar en la sopa un mendrugo de pan deberás vender tu patético desvalimiento. ¡Échate fuera de la que fue tu casa! Aprovecha desde ya el día y empieza a arrastrarte por la calle. Y finge bien mientras tiendes al cielo la voz del menesteroso y la palma que

limosnea una caridad por amor de Dios. ¡Fuera de aquí, lagartija inmunda!

—¡Mi silla! ¡Mi silla de ruedas! ¿Puedo llevarme mi silla? —me le eché a los pies en un gesto de súplica desmedidamente dramático.

—¡El trono se queda aquí conmigo, asqueroso co-mediante!

Yo comencé a arrastrarme por la escalera en dirección a los arrabales, a las presentidas callejas de fango, a los remotos refugios pringosos. Antes de abandonar la casa, algo me movió a echar la vista atrás. Anastasia, majestuosa, me enviaba un último mensaje:

—¡El rey ha muerto! ¡Dios salve a la reina!

Esto no es un cuento

El cuerpo está para quemarlo. La vida es una recta sin puntos bajo el pie que pisa fuerte y marchosa se acelera sobre los días resbaladizos hasta el gran pum carracataplás de la traca final para un final de fiesta que te pondrá de una puta vez en tu sitio porque a esta velocidad los días tienen que apartarse y apartarse las obligaciones inútiles porque todo es inútil o está de sobra todo, pero ahora no hay con qué ya que se escalofría uno y habrá que echarse fuera un ratito, en un ratito que engañará al cuerpo yéndose a tomar el aire más unas cuantas jarras frías de cerveza.

Saldrá de la casa y se encaminará a la esquina donde la cervecería. A la entrada se mantiene la habitual guardia de perros flacos y tristes. Halaga al primero, siente el pelo de un dorso negro. No ve que el perro negrote le abre con desidia un ojo. Después él se adentrará hasta el rincón. Asentado allí, chupará con ganas un cigarro. Aunque palpa en los bolsillos, olvida que no tiene con qué. Pero grita: «¡Una jarra!».

A veces estas salidas le salen puras, sin tiempo de acorazarse, sin tiempo de ponerse pantalón negro y prieto, camiseta negra y desconchada. Tiene cuidado al despeinarse; se despeina; en el espejo se vigila la cara; está mustia, y los ojos enrojecidos. Saca por vicio la lengua que le sabe a trapo o ya ni sabe. Si tiene, se mete dos rayas de mal rollo. Con suerte durarán y podrá lidiar las horas que faltan para el día. Ya no hay alma, solo se nota el nervio, las arcadas que, como le vienen, tendrán que irse; ya ni nota una nariz

que mataría por comer del blanco adulterado; ya no hay ni una vena en la que clavar el acuciante hierro.

Perderse en tan poco. Veintitantitos años *no más* y ya tan acabado. Imposible ordenar la vida que se le rompió un día, ¿cuándo? Ni se sabe. Aún no puede creérselo. Todo se hallaba bajo control. Pero un día los pulmones tronaron por dentro. Desde entonces, a su casa, le llega un olor de casa que poco a poco se está deshabitando. Pero no siente pavor. Hace tiempo que no tiene tiempo, ni para el miedo, ni para reunir dos ideas en la cabeza. Solo atiende a la ración que le exigen y le reclaman los imperativos del cuerpo. No hay más razones. Y esto no es guasa. Si no hay con qué, vienen en cadena los ataques de vómitos, sudores y fatigas.

El sol mañana volverá a cumplir años. Bien merece la ocasión una gran tarta de fuego. Ahora él, en el fresco de la noche, engatusa los nervios con el mal menor de un fuego de botella entre catadas y catadas de ásperos cigarros. Sequedad. Y la maldita sed que no se apaga.

Desierto de los camellos.

Aunque no tiene con qué, que vuelvan rápidos, por Dios, los únicos caballos que lo calman.

El desahucio

Era de día y de frío y casi el mediodía flotando en el salón. Cada mueble en su sitio. El hombre y la mujer sentados en las sillas y con las manos reposando vencidas sobre la mesa. Uno frente al otro, cabizbajos, pesarosos. Y una niña que juega sola al escondite en el rincón de siempre. El reloj que va royendo el tiempo mientras. No miran aunque sienten una inmensa ansiedad mientras transcurre el tiempo. Esperan las doce en el reloj. Muy poco falta para que se superpongan las flechas. «Ya es el momento». Miran el frasco de pastillas sobre la mesa, junto a una caja grande de fósforos. La mujer hace dos montoncitos de pastillas. Ni tantas como para dormirse ni tan pocas como para no dormir la angustia que están sufriendo. Solo para dejarles un poco de alma y para mantenerles solo un cuerpo sonámbulo. La niña sale de su rincón y se dirige a la mesa. Hay tres vasos de agua, con servilleta de tapa en la boca. Toma cada cual sus cápsulas. La niña toma solo una. Después de beber y de reasentarse en la silla, el hombre masculla: «Pasamos de niños a viejos con los ojos vendados». La mujer le responde que no es momento para filosofías. Que hay que decidir de una vez quién será el primero. El hombre se mueve rápido. Retira de la caja dos fósforos. Descabeza uno. La mujer se levanta y se pone de espaldas. No mira al hombre, que está nivelando los extremos del palo de las cerillas y las esconde en el hueco de la mano. Las cabezas hacia abajo. «¡Ya!». Y ofrece el puño del que sobresalen los dos palos. La mujer no lo piensa. Arranca uno, el

descabezado. «Te toca a ti primero», sentencia ella. Él deja ver la otra cerilla, con su cabeza de fósforo color luto morado. «Anda. Sube ya a la azotea y tírate de una vez. No vivamos más esta agonía. Nosotras te seguimos».

La niña quería jugar y le tiraba de las faldas a la madre. Estaban en lo alto del edificio. Quería jugar la niña y le tiraba de la falda. «Sin otros niños, no hay juego. Para ya». Tiraba de la falda la niña, y la mujer sintió un momento de compasión y de ternura. Desanudó el pañuelo con que se adornaba el cuello. La niña miraba a su madre impaciente, expectante. A la madre le nace una idea. La madre le advierte a la niña que es un juego para jugar a ciegas y en el que no se permite gritar. Hay que jugar en completo silencio. «No acabará —le dijo— hasta que vuelvas a cogerme de la falda. Escucha bien. Hasta que no toques de nuevo mi falda, no acabará el juego ni podrás tampoco sacarte de los ojos esta venda». Y al tiempo que estaba hablando le tapó la vista. «Eres a partir de ahora una gallinita ciega. Te daré tres vueltas y tú procurarás dar conmigo y tocarme». La niña giró en redondo tres veces, impulsada por la fuerza de los brazos de la madre. La madre se fue tranquila al borde de la alta azotea. Una mínima valla la separa del abismo. La niña busca a la madre. No ve, dentro de la venda oscura, el cielo nublado del día frío. Frío, frío —le susurra la madre—. La niña reorienta sus pasos hacia donde ha escuchado la voz. «Tienes que tocarme la falda. Tibio, tibio», anima la madre. Bajo la venda se abre una sonrisa. «Caliente. Caliente».

La mujer estaba sola, caía sola en el vacío. Se dice que en el trance del último instante de vida, cuando uno se halla en las puertas de la muerte, la vida vuelve a dar una vuelta y se muestra vivamente ante nosotros. Por la mujer pasó de nuevo el recuerdo del hombre tragado por el aire y el engaño a una niña que se despeñaba y todo el peso de su culpa abrumándole su existencia inútil.

Mientras se oyen gritos de horror en la calle, se oye también cómo tocan en la puerta de aquel apartamento. Se oye cómo delante de la puerta alguien dice algo; algo así como: «¡Por orden judicial!»; algo así como: «¡Abran o echamos la puerta abajo!»; algo así como un cerrajero cuando descerraja una puerta; algo así como alguien entrando y vulnerando el piso expropiado y violando aquella morada ya vacía.

Las tres últimas líneas

Aunque bastante fatigado por las muchas horas dedicadas al estudio, el estudiante se mantenía atado a la mesa. Su mente estaba procurando ahora dar con una idea que resultara sentenciosa, íntima, centelleante. Entrañaba un ejercicio de tan atenta reflexión que iba perdiendo la noción del tiempo. No se daba descanso hasta concebir un pensamiento de alto vuelo, sincero, convincente, universal. En tres breves surcos pueden sembrarse verdades tan grandes como puños y eternas como el Universo. Una vez concluyera las tres líneas, se prometía un paseo por las calles de la ciudad en brumas.

Toda la tarde habían estado bajando nubes desde la montaña norte. Cuando anocheció, ya se habían juntado la niebla y los entreclaros débiles de la luz eléctrica que se arrizaban en los faroles de cada esquina. El estudiante camina sintiendo el frío de esas horas.

Él era uno entre los muchos que surcaban estudios en la Universidad de Aguerre. Sus calles estaban acostumbradas a ver pasar cada año a una recua de estudiantes veteranos y sus bares acogían la nueva reclutada procedente de los pueblos del interior y de las islas periféricas. Anidaban también canónigos y seminaristas que, con pálidos rostros de enclaustrados, se veían pasear dominicales al sol en los momentos previos a la misa de doce que concelebraba el señor obispo y un pelotón de curas.

Brumosa y fría, artística e intelectual, Aguerre también se significaba por prácticas políticas que, con

los tiempos que corrían, eran actividades de alto riesgo, altamente condenadas y reprimidas sin ninguna contemplación. Pero, románticos y utópicos, los futuros licenciados parecían desconocedores de los peligros que se cernían sobre sus cabezas, aunque sus corazones operaran, palpitando, por las sigilosas rutas clandestinas.

Era habitual ver de amanecida las paredes de la ciudad manchadas con apresurados brochazos que se mantenían desafiantes varios días.

El estudiante era un espécimen solitario y reacio a dejarse ver en grupo. Por el día se encerraba en su estrecha y penumbrosa habitación. Por la noche, sin embargo, bajo el calor radiante del flexo, se ungía de sudor en el estudio. Y así, estación a estación, iba poco a poco languideciendo, con hondos y sombríos cuévanos en donde se arrinconaban unos ojos cansados, doloridos y desesperados de empollar tanto librejo.

Él buscaba las leyes que rigen misteriosamente el universo. Él buscaba la síntesis por la vía de la máxima, de la sentencia, del apotegma. Veía en el ingenioso encanto de los epigramas la línea más adecuada para la escritura. Le interesaban la brevedad de los tres versos de un haiku o la pronta clarividencia de una máxima en pocas palabras. Para él era una gloria contener sus intuiciones en cortísimos y fugaces renglones que encerraran la verdad del mundo y de la vida. Veía milagroso cómo una apreciación particular sobre un hecho concreto servía de clave o de palanca para mover la puerta tras la cual se escon-

dían todos los secretos e intimidades de la Humanidad. Leyó lo recién obtenido:

Olas de mar:

¡Cuánto empeño inútil!

Todo lo poco que gana enseguida lo pierde.

Pensamientos de esta índole no se hacen en una hora, ni en días, ni en años. Así llegaba a expresarse el estudiante, a causa de no haberle pasado desapercibido una gran cantidad de hechos que su intuición captaba para después devolverlos, puros, novedosos y al servicio del ser humano.

Él no había apartado en ningún momento su pasión y entrega por la escritura, pero tampoco quiso rehusar esa venada de jovenzuelo que pretende cambiar el mundo. La realidad que se presentaba a sus ojos le resultaba muy poco presentable. Asistió a una primera reunión de un grupo político, disciplinado y clandestino. No resistió la segunda. Los camaradas que conoció ocupaban el tiempo en elaborar altisonantes discursos de radiante oratoria. Tanta alargada idea no encaja en la mente intuitiva de este estudiante.

Determinó que él sería su propio partido. Y puso mano a la obra. Disponía ya de numerosos pasquines. Se avecinaba el momento de volverlos públicos. Llenaría de ideales los muros sombríos de la ciudad. Sin más; sin necesidad de ninguna firma ni de muchas letras. Pocas palabras bastan y, si se han reunido bien, pueden clavar una idea en la conciencia y despertarla o desgarrarla para siempre.

Esta noche debería pensar detenidamente el mensaje. Uno que estuviese más de acuerdo con las circunstancias del presente. Las circunstancias mandaban y él formaba parte de las circunstancias. La pena de muerte pendía de un hilo sobre la cabeza de varios encarcelados. Los países enviaban telegramas en solicitud de perdón; la Santa Sede pedía generosidad y misericordia. La ventana abierta de un pardo palacio dejaba ver una trabajosa luz que durante toda la noche se mantenía viva e inasequible al desaliento.

El estudiante puso manos a la obra. Comenzó como todos: colocándose unas gafas de sol y cargando un balde metálico mediado de engrudo casero, una brocha dentro y casi medio centenar de pasquines enrollados que aguantaban difícilmente bajo el sobaco.

Empezó a transitar por los lugares idóneos. Un lugar idóneo comienza, por ejemplo, en medio de una calle de cónyuges infieles. De ese modo, el clandestino puede confundirse entre las sombras sigilosas que salen o penetran en los portales.

Había recorrido esta noche unas cuantas calles donde otros grupos secretos trabajaban con análogo afán. Aquellos otros infractores pegaban sus carteles y miraban, de refilón, cómo pasa apartadizo nuestro estudiante. Se extrañaban de ver en esa faena a aquella triste figura, con un andar cauteloso y completamente solitaria. Todos los que aquella noche pegaban papeles revolucionarios quedaban asombrados ante la soledad de aquel individuo. ¿Quién le avisaría cuando pasara la ronda policial? ¿Quién le descargaba el peso de los muchos pertrechos que

arrastraba? La soledad es un peligro cuando se anda en estos menesteres, sin nadie que avise, sin nadie que te silbe o te eche una providencia cuando la policía secreta aguarda emboscada en la sombra.

Los del grupo expulsan de aquellos dominios al estudiante que, poco a poco, va replegándose hacia el territorio de la comisaría; precisamente lugar estimado como punto rojo, centrífugo y esquivable. Era una idea que llevaba clavada en la cabeza cuando comenzó a proyectar esta salida. Comisaría —había meditado—, ni mirarla.

Pero ahora se halla en sus inmediaciones. Con la figura de un guardia en la puerta bajo una cascada de luz turbia. Un ser excepcional parecía aquel centinela. Sin embargo, se propuso empezar: empuñó la brocha. Pero nada. No salía. Hizo más fuerzas... y de ningún modo. Las barbas de la brocha se habían agarrado bien al engrudo. El estudiante se acuerda del rey Arturo cuando extrajo Excalibur del vientre cerrado de una roca. Pero esta brocha no cedía y continuaba resistiendo, empotrada en sus barbas.

Malogrado el pegamento, busca solución: moja el dedo pulgar en saliva, frota el dedo en el engrudo y lo pasa por el reverso de un pasquín... Insuficiente. No pega... Cae con la primera brisa. Piensa tirar todos los papeles a la rebatiña; que el viento los disperse por el suelo. Pero de repente le viene la idea de orinar dentro del cubo. Y lo hizo, y al término de su necesidad volvió a reinar el olor del engrudo, y el aroma brotaba del recipiente y se iba expandiendo por toda la calle. Vio cómo se desatenazaba la brocha y cómo aquel sólido pegamento se volvía fluido. Con

la alegría del caso, comenzó a pegar el primer cartel. Lo embargaba un contento que se volvió inconmensurable cuando por fin pudo leerlo:

*Perdone a mi hermano, general.
Pero era la hora de lustrar la patria
y con una cuerda de presos acabó de amarrarse
los zapatos.*

Casi clareaba. Al regreso, evita también las rondas policiales. Soportó a un borracho sus confidencias hasta que pudo zafarse de él. Prosiguió caminando hasta que vio, allá, cómo pendulea bajo una regadera de luz una sombra que bailaba en el viento.

Era un hombre ahorcado que parecía un racimo tardío y fuera de tiempo. Un ahorcado, con la faz de los que se ahorcan, cara amoratada y con la lengua colgándole por fuera y mordiéndola dentro con los dientes. Con ojos que parecen salirseles, como si no quisiesen perder de vista lo poco que ya ven del mundo.

Se le acerca y entonces advierte que, trabado a su zapato, sobresale un sobre. Lo coge. Lo abre. Saca un papel y lee:

«Muy señor mío, de mi mayor estima y consideración:

Usted irá paseando por esta calle. Como he querido respetar el apego y la ternura que con tanta nostalgia busca Vd. envolverse, lo he puesto a pasear a Vd. por las brumas de esta ciudad de calles estrechas. Hacia ella, por la

tarde, bajaron nubes que habían estado agrupándose en aquella montaña que verá al norte. Le viene muy bien a esta esquina la combinación de niebla y entreclaro de luz arrizados en el farol. Se le ha hecho muy tarde y Vd., señor, lleva en este paseo, húmedo y enmadrugado, las manos empujadas contra el fondo de los bolsillos, los hombros encogiéndose como si se buscasen uno dolorosamente contra el otro, los brazos presionando hasta la dolencia contra los costados. Vd. ha venido cabizcaído, mirando poco más allá del suelo que van a pisar sus zapatos. Es casi el amanecer y Vd., por motivos personales que aquí no expreso, camina receloso y lleva puestas unas gafas de hueso y cristales negros. Pero un remolino de viento le ha incrustado en los ojos materiales molestosos que le obligaron a lagrimear y a despojarse de las atrabiliarias gafas. Se ve que las carga con obstinado uso, pues dejan fuertes marcas en el caballete nasal y, sobre todo, por la línea roncha que le taja los pómulos. Está a punto de clarear y, Vd., mi querido señor, me alcanzará a ver de repente. Ve que me hallo aventado y yerto bajo la lumbre de este farol que ya no quieren ni los insectos; ve cómo mi cuerpo, al estar colgado, tensa unas cuerdas bien trenzadas, con cintas de raso, cintas que son ligas de remotas amantes, entrañables encajes a los que fui anudando amorosamente de uno en uno. Los pude encabestrar a los cuernos forjados de este farol. El corredizo funcio-

nó consumadamente. Vd. se habrá acercado y habrá visto trabada esta carta a mi zapato. No se sorprenda de que vaya dirigida a Vd., señor mío. Lo esperaba. Desde tiempo lo he estado esperando. No quise salir por la puerta de las aguas encharcadas de un estanque. Quise ventearme en el viento de esta noche. Le he contado un breve fragmento de mi historia, que ya es suya. No pude hacerlo con menos palabras; pero, conocedor de su querencia por los no más de tres versos con que usted procura encerrar la verdad de una vida, me aventuro a ofrecerle estas tres finales líneas:

Salgo de ser hombre;
no hubo tiempo ni lugar;
la sombra ocupa ya la realidad del momento».

Una casa en la falda de una colina

Desde que la vio, supo que tendría que ser el dueño de aquella casa rica, emplazada y sola, en la falda de una mínima colina. Era cuestión de tiempo y de mostrar suma pericia en el terreno de los negocios. Y transcurrieron los años sin que amenguara la imagen deseable de aquella mansión. Y su vida transcurría, mientras, entre el haber de negocios prósperos y el debe de pésimas operaciones que acabaron por fondearlo en un estado de ruina total. Los días felices de vino bebidos en copas de oro se avinagraron y, ahora, traga su amargor en sucio vaso. Ha sido declarado persona *non grata*, inservible y desahuciada. Camina por las calles con todas sus pobres posesiones al hombro: dos bolsas de basura negras. Y con ellas se encamina hoy, con paso lento, hacia el punto aquel de la colina.

Se halla ante el muro y la verja derrumbada donde un cartel destintado anuncia y miente:

NO PASAR

PERROS PELIGROSOS

Desobedece y pasa; las piernas destajan la mala hierba y los abrojos en lo que fue un cuidado jardín. Se halla ante la puerta principal, descerrajada y en el suelo. La remonta. Con el sentimiento del que está entrando en la sala inhabitable y última de la vida, el viejo okupa la vieja casa de su viejo sueño.

3. Ensayo

3.1. De *El cuento literario del siglo XX en Canarias* (1999)⁸

Los primeros años del siglo XX marcan rumbos narrativos de más anchas hormas que las adoptadas por el realismo y el naturalismo decimonónicos. A Benito Pérez Galdós ya no le son válidas sus observaciones de 1870 sobre la novela contemporánea en España, en que tenía a la clase media como el gran modelo y la expresión de cuantos problemas y remedios surgen y se resuelven en la sociedad. Contrariamente, en 1897, y con motivo de su recepción en la Real Academia Española, lee el conocido discurso *La sociedad presente como materia novelable*. En ese nuevo artículo estima que el hoy se ha vuelto demasiado complejo, y que una sola clase social no basta para representar de pleno a una sociedad debilitada y sin energías cohesionadoras. Desde la incertidumbre, Galdós no sabe precisar cuáles son las nuevas fuerzas emergentes,

8 Este texto se publicó como prefacio a dicha antología. He decidido reproducirlo casi íntegramente porque es en sí mismo una pequeña historia del cuento en Canarias, género que prácticamente no ha recibido atención crítica suficiente todavía a día de hoy. Cuando Delgado cita a aquellos autores ya fallecidos, he decidido incluir la fecha del óbito.

como tampoco qué dirección pueden imprimirle a la comunidad. No hay códigos preestablecidos: lo típico y pintoresco se borran y hasta el lenguaje ha de adquirir una nueva expresividad conforme a la nueva realidad del mundo y del tiempo. El rodillo de la civilización urbana acabará debilitando y llevando a un rincón las notas castizas del ruralismo o de cualquier particularismo. Se abre un nuevo territorio para el arte y desde él se ha de realizar «la anhelada igualdad de formas en todo lo espiritual y material». Ese arte al que se refiere Galdós debe infundir a los seres de ficción «una vida más humana que social». Galdós prepara su entrada en el siglo XX a través de una llamada novela de naturalismo espiritualista. La crisis del naturalismo, que en España se configuraba de manera peculiar y diferente a la novela zolesca, condujo a la tendencia *espiritualista*, a una escritura vivamente humanizada y que nace por un doble motivo: de una parte, por la desconfianza del sistema social materialista imperante; de otra, por la necesidad de imprimir una nueva expresión, encauzada por una corriente estética moderna que debía mostrarse de acuerdo con la realidad de los nuevos tiempos.

La poca paginación de la novela *Torquemada en la hoguera* (1889), como la de *La sombra*, podría ser el motivo que justificase la inclusión de «obrillas» u «obritas» en los dos libros antedichos, como denomina Galdós a los cuentos al no saber «qué nombre darles». Baquero Goyanes advierte que, hasta muy avanzado el siglo XIX, el término «cuento» no se emplea para designar narraciones literarias, sino para «aquellas de carácter popular, fantásticas o inverosímiles».

El carácter realista y naturalista de las novelas galdosianas no cierra el tránsito hacia otras atmósferas y otros tipos de ficción. La realidad es burlada en las canchas del cuento donde predominan el juego alegórico y los sucesos fantásticos. Es como si el autor condujera este género hacia la creación de una especie de caprichos narrativos en donde lo relatado va trazándose por las afueras de un mundo corriente y nada razonable. Galdós, Cervantes y Quevedo; próximas quedan, además, las citas del autor a las leyendas de Bécquer y a las historias extraordinarias de E. A. Poe. Pero con la entrada en el texto breve le nace al autor una mala conciencia que la hace evidente cuando, en el prólogo de la novela *Torquemada en la hoguera*, solicita disculpas a los lectores por unas composiciones a las que calificará de vulgares y medianas, aunque, según comenta, procure atenuar «el desaliño, trivialidad, escasez de observación e inconsistencia de ideas». En su artículo ya referido de 1870, considera que el cuento se conforma como «un organismo dramático pequeño, pero completo en su brevedad». A causa de su corta extensión, sirve de alimento a la prensa literaria.

En general, los periódicos y revistas, como aprecia Baquero Goyanes, permitían la publicación de los géneros literarios que se caracterizaban por su brevedad [...].

El escritor se halla inmerso en una realidad social, política y cultural que ha ido larvando una larga y agotadora crisis cuya revelación se ha mostrado contundentemente en el desastre de 1898. Los narradores, que han de expresarla, son pequeños burgueses,

generalmente inconformistas y atrapados entre la burguesía y el proletariado. No obstante el alto índice de analfabetismo, Canarias, a comienzos del siglo XX, disponía de un número copioso de periódicos. La abundancia no enriquecía necesariamente su función, ya que, pudiendo ser vehículo de comunicación social, en muchos casos se reducía a ser portavoz de determinados grupos de poder. Así, pues, hay una burguesía que puede leer, una masa analfabeta y un escritor. Y este último, obviamente, ideará un texto con el propósito de que sea leído por el mayor número de lectores. Gran parte de los narradores mostrarán una realidad degradante, pero susceptible de ser reformada sin violencia. El texto no carga conceptos ni proclamas revolucionarias, todo lo más, denuncia moral.

Residuos del naturalismo

La última década del siglo XIX ofrece en las islas un marco narrativo que agrupa las tendencias procedentes del realismo y naturalismo, así como las correspondientes a las literaturas regionales a cuya órbita procura aproximarse Canarias en este tramo final del siglo. El naturalismo, por estas fechas, se orienta hacia un espiritualismo al que no es ajena la influencia de Tolstoi, cuya figura y obra se avienen a un evangelismo populista que entronca con el tema del campesinado. Pero más importante aún se estima la ascendencia de Pérez Galdós, incorporado en este último tramo del siglo a esa manera de novelar con

propuestas de unas reformas sociales de contenido ético-religioso.

El apego a la realidad insular constituirá una tendencia que se perfila hasta en los títulos, tal como ocurre con los hermanos Millares, quienes publican, primeramente en 1894, *De la tierra canaria. Escenas y paisajes* para cerrar su obra con *Canariadas de antaño*, en 1926. Tanto una como otra comparten en muy distinto grado las señales de un localismo que, influido por el naturalismo, va tomando perfiles renovadores en el tramo inicial del siglo, para incorporar al último libro mencionado las claras y vindicadoras señales de un regionalismo costumbrista.

Los hermanos Luis (1861-1925) y Agustín Millares Cubas (1863-1935) muestran conjuntamente una obra que, iniciada en 1894, proseguirá con las novelas de 1898, *Santiago Bordón* y *Pepe Santana*, y con las publicadas un año después: *Nuestra Señora*, *La deuda del comandante* y *Los inertes*. Habrá de llegar el año 1907 para que aparezca el libro de relatos *San Joseph de la Colonia*. En la década del veinte publicarán *Doña Juana*. *Cuentos viejos* (1921) y el ya referido *Canariadas de antaño*. Estos dos narradores escriben sobre una realidad que les es próxima y, con ella, intentan fundar un espacio novelístico. Esta empresa requerirá una estilización adecuada y una renovación del caudal expresivo. Irán despojándose de los vestigios positivistas e imponiendo una literatura que permita dar cuenta también de lo misterioso y de lo impreciso. Permanece el mundo concreto, inmediato, insular, habitado por personajes que cargan todavía miserias físicas o morales, traídas por un naturalismo

que se resiste a desaparecer. Pero van abriéndose paso y cobrando fuerza las influencias de Baudelaire y de Poe.

Con el correr de los años y antes de que termine la primera década del nuevo siglo, entregarán *San Joseph de la Colonia* (1907), al que Lázaro Santana no ha dudado en incluir, pese a la parquedad expresiva de los relatos, en los dominios de la escritura modernista. Son agradables o luctuosos documentos que trasladan a la narración un marco realista a través de un tono coloquial. Documentos traspasados por la interioridad, por una memoria que no se entiende como mero almacén de cosas pasadas. Es memoria constituyente, creadora de sensaciones, de historias íntimas que reviven en la voz del narrador. El artista, según el influyente credo artístico de Tolstoi, debe experimentar en sí mismo los sentimientos que las palabras se encargarán de expresar. En el cuento que da nombre al libro, «San Joseph de la Colonia», se van reconstruyendo los últimos momentos de una vida que se halla abocada fatalmente a la muerte. Esos momentos últimos, de agónicos sentimientos y sensaciones, impregnarán y permanecerán en el lugar. El personaje narrador se apresta a tomar contacto con esa espiritualidad presuntamente asentada todavía en la casa. Intentará atraerla hacia su mundo interior; se propondrá que aquella antigua y angustiosa vivencia del personaje traspase su alma para que, en última instancia, lo existente en el pasado registre de nuevo su agonía en el presente. Ese baño de todas las cosas en el mar de una subjetividad altamente emotiva e imaginadora reorienta muchas

de las narraciones hacia una literatura zafada ya del positivismo decimonónico.

Años atrás, sin embargo, los hermanos Millares, de acuerdo con lo apuntado por Sebastián de la Nuez, anunciaban en carta enviada a Pérez Galdós la pronta publicación de dos novelas que se emparejarán en un solo tomo. Probablemente se refieran a las de *Pepe Santana* y a *Santiago Bordón* (1898). «Nosotros no conocemos otra realidad que esta —confiesan—, y como nos es imposible inventar, nos resignamos a movernos en el cuadro estrecho y tal vez poco interesante del país». Su localismo no llega a ser militantemente regionalista. En su novela *Nuestra Señora* presentan a un personaje, «el futuro creador de la literatura regional canaria», al que los libros de Zola le habían trastornado hasta el punto de pasarse la vida observando y recogiendo documentos humanos, asemejando el mundo a una clínica, continente de casos ridículos y vergonzosos.

En 1920 escriben el artículo «Baudelaire y la obsesión de la muerte». El breve párrafo inicial sentencia un pensamiento estético que sembrarán en buena parte de sus narraciones: ningún otro asunto puede rivalizar en interés y emoción cuando la sombra de la muerte se proyecta en la obra literaria. La muerte como tema universal, esencial, que garantiza el efecto de una historia. Resuenan cercanos la poética y el mundo narrativo de Edgar A. Poe. Pero las diferencias se imponen. El narrador de *La caída de la Casa Usher* es un testigo que presencia acontecimientos inusuales en un clima denso, inexplicable y desasosegante. El que narra en la casa de San Joseph de

la Colonia es el único participante activo. Él es el escenario en donde las cosas, o la voz de las cosas, se manifiestan. Casas y mansiones de melancolía, o de muerte y tragedia, que afectarán al lector. El narrador emplaza su voz en las páginas gracias a la relación que establece con lo otro. Una comunicación no demasiado directa al estar mediando el misterio.

Pablo Quintana aprecia en un breve intervalo de tiempo (1899-1902) una ascensión y declive del regionalismo literario; esta caída en el desarrollo de la narrativa canaria —añade— lo prueban los silencios de los hermanos Millares, de Benito Pérez Armas y de Luis Rodríguez Figueroa a partir de 1902. Una fecha que coincide, precisamente, con momentos de represión y censura que cristalizan —según apunta este crítico— en la detención de Secundino Delgado.

Regionalismo

¿Qué lugar y nivel ocupa el regionalismo en la narrativa de Canarias? Políticamente, se va a mostrar en los comienzos del siglo XX, tal como apunta M.^a Teresa Noreña, una Canarias que «necesitaba un sistema administrativo descentralizado con una autonomía real en los municipios, las islas y la región». Frente al centralismo español y a su defectuoso sistema, devendrá como consecuencia inevitable la unidad o la división provincial. La cuestión fue zanjada, en principio, con el mantenimiento de la unidad provincial, pero, a la par, se reconocía la personalidad de cada isla.

El sincretismo apaciguador de Benito Pérez Armas inventa la idea de un regionalismo literario siempre que se acepte la peculiaridad insular. Esta cuadratura del círculo impedirá la formación de una conciencia colectiva regional. Al que le agrade lo contradictorio y las medias tintas, quédese con el concepto paradójico de regionalismo insularista; en tanto, quien vaya en busca de más precisión, entienda que Canarias se ha entregado con auténtico fervor a un insularismo en toda regla, y ello durante la mayor parte de las episódicas emergencias narrativas de su historia literaria.

En las islas pesa a principios del siglo XX un ruralismo que, gracias a la ausencia de agitaciones campesinas, hace posible que algunos narradores reflejen una imagen idílica del campo. Aunque el sistema político, económico y social le ofrece una mínima protección, el campesino representa y perpetúa una tradición que ha podido sobrevivir en el tiempo.

Ángel Guerra, pseudónimo de José Betancor Cabrera (1874-1950), trata en 1898 el tema del regionalismo literario sobre una base de fuerte geoculturalismo: el paisaje como generador de almas. Pero lo que magnifica el regionalismo es lo que él denomina el dialecto, la forma expresiva, moldeadora efectiva del carácter regional. Diez años después, Ángel Guerra publicará en *La España Moderna* «El regionalismo literario en España». No hay una sola mención a Canarias; solo habrá de dársele presunción de referencia bajo los renglones que dicen: «En todas las regiones, aun en aquellas en que prevalece el castellano, se tiende en el arte literario a singularizar el

carácter propio». En efecto, hace una vigorosa defensa del regionalismo y ello por varias razones. En primer lugar, por su capacidad de conjuntar las acciones parciales que conducirán a una sola «nación vigorosa, mental, social y literariamente». Es un movimiento fragmentario que, paradójicamente, fortalecerá la unidad. Probablemente porque Ángel Guerra cree que solo se debe atender lo heterogéneo siempre que armonice en el conjunto. Ese espíritu que él convoca debe reflejarse, en primer lugar, a través de la literatura; luego, cargado ya de fuerza, invadirá la esfera política y el orden económico. Estos regionalismos de España se verán favorecidos por los dialectos, por las distintas lenguas, por las variadas formas expresivas. Propondrá a Cataluña como el modelo pleno y ya logrado. Sus escritores son dueños de una lengua que resiste la presión del habla castellana y se hacen creadores de una literatura y alma propias. Se debe, en consecuencia, buscar «un aislamiento necesario para evitar todo contagio, no solo de influencias léxicas, sino a la vez de presión intelectual y artística». Ello no obsta para que el articulista entienda que algunos dialectos se empeñen en salir del «plebeyo ruralismo» para conseguir hacerse lengua literaria, de modo que la forma externa se muestre más bella y que el «espíritu vibre más intensamente y con un mayor ímpetu vital». Ya pueden apreciarse en España, según Ángel Guerra, «el anhelo, la vaga ensoñación, todo un estado de alma intensamente poético». El manejo de términos de esta última frase nos aproxima a la escritura del simbolismo modernista. El modernismo quiere flexibilidad en el idioma con el

objeto de adaptarse, como expone en el texto referido, «a las complicaciones del alma contemporánea».

El escritor ha de procurar ahondar en la historia, buscar en las tradiciones, bucear en el espacio vital para aprehender con remozada expresividad toda la realidad que se nos ocultaba. La modernidad literaria se quiere mostrar a través de una subjetividad que libere palabras, cadencias, tonos, y que acabarán encimando el mundo interior del personaje sobre el de la realidad física que le sirvió de referencia. Pretende universalizar el espacio propio y dar salida y expansión al espíritu artístico. Este matiz universalizador de la insularidad se aviene con el fervor por alcanzar una nueva escritura.

La obra de Ángel Guerra se extiende por el primer tercio del siglo XX y, entre otros títulos, ofrece las narraciones *A bordo*, *Al sol*, *Cariños*, *Polvo del camino*, *Al jallo*, *La casta de los Luzardos*, *A merced del viento*, *La lapa*.

Buscará trasladar las impresiones a la prosa, poner a la vida las notas significativas a través de la palabra, la cual ya no solo denota, sino que proyecta sensaciones, color, movimiento. Regionalismo y un cierto y vago asomo modernista pueden ser compatibles. Ángel Guerra pudo mostrar la dependencia de una humanidad desvalida en un medio empobrecido, rural, marino o de pastoreo, en una isla canaria acuciada por enormes fatigas económicas. No pudo ver íntegramente la sociedad presente como materia novelable. Su punto de mira se dirigía al espacio que tenía bajo sus pies, una isla, la de Lanzarote, para la que era imposible representar el mapa íntegro de una

sociedad culta y avanzada. No puede seleccionar, sino solo aprovechar, al máximo e intensamente, lo que halla ante sí. De ahí que muchas de sus obras ilustren la lucha por la vida en un círculo cerrado e ínfimo, en donde sus pocos personajes son todos contendientes. En sus narraciones presenta la visión de un mundo simple en apariencia y en donde el narrador guarda al máximo los pensamientos de sus personajes. Crea de ese modo un clima y una expectación cuyos efectos alcanzan al lector a medida que los personajes van levantando sus trágicas y lacónicas vidas. El inquietante relato «El justicia del llano», incorporado al libro *Rincón isleño*, que se publicara en París en el año 1911, muestra el profundo territorio insular y unos seres en conformidad con la naturaleza, con leyes atávicas donde los actos humanos se marcan instintivos, crueles, irracionales. Son fisonomías y almas brutales, seres taciturnos, impenetrables, oscuros. Es tan distante la relación con la clase burguesa que esta desaparece. No da entrada a personajes que la representen. El campesino se queda a solas con su mundo. El relato mencionado, en su última edición, alcanzó las noventa páginas. ¿Cuento o novela corta? Adentrarse en el territorio del cuento atrae, entre otras cuestiones, la de su propia definición. Poe le negaba espacios extensos en donde desarrollar los caracteres y rechazaba, además, la profusión y variedad incidental. En el cuento debía imperar la «mera construcción». Cuando los grandes espacios y las diversas ocurrencias son mostradas con una más relajada composición, entramos en las páginas de la novela. Pero la vara de medir puede hacerse tan

imprecisa que «cuento», «relato largo», «novela corta» o «novela» se vuelven términos inestables cuya diferenciación teórica no cabe en este estudio.

El breve cuento «Cariño eterno», publicado por primera vez en 1898, tiene muchas y sucesivas reediciones que dan a entender lo conforme que el autor estaba con esta narración. Las pocas páginas despliegan un relato analítico. Muestra el proceso de percepción e interpretación de los acontecimientos en los que el propio personaje narrador se ve involucrado. La intriga que pueda tener se consigue al mostrar el brevísimo bloque informativo de una manera descompuesta, secuenciada. Nace de un momento presente que se mide y se opone al pasado. La brevedad del cuento obliga a una inversión del orden temporal; una inversión que es reclamo para atraer la atención hacia la historia, muy al uso del cuento naturalista. Esto le permite al narrador la reducción de recursos narrativos. Con la ordenación analítica confiere tensión aun cuando el asunto carezca de suficiente interés: un joven regresa al pueblo y ve a una pobre vieja que le había cuidado amorosamente en la niñez; ahora mendiga e implora limosnas. El personaje queda partido en dos, merced a un evocador pasado que lo conduce a una infancia incontaminada, en un paisaje natural, una niñez elevada a ensueño romántico y a un armonioso paraíso que puede recomponer la memoria. Frente a la inocencia de esa fase inicial, entra en el pueblo el mismo personaje, ya joven, contaminado por la educación, por un presentido materialismo. El positivismo tenía que observar las infinitas caras trágicas que el mun-

do rural proporcionaba. Aunque los naturalistas no cuenten con el fatalismo, el personaje nada puede hacer, y nada hace. Pero, en el fondo y por lo relatado, es como si la vida social se hallara «fatalmente» ordenada. Los oprimidos, como la anciana mendiga, desembocan irremediablemente en la tragedia. La tradición se impone. El progreso social se estanca. Cabe la rebeldía, pero no. Ante el suceso, el cuento busca lo sentimental y no precisamente la reparación de una injusticia. El desenlace solo puede salvarlo la pizca sentimental, no una solución social que imponga la armonía de antes.

En líneas generales, los escritores procuran solucionar el conflicto de clases mediante la denuncia moral antes que por la vía revolucionaria. Se mantiene así el sistema establecido que, aunque perverso, puede ser paulatinamente mejorable en cuanto se expurguen sus defectos. Unos males que los regeneracionistas identificaban con la oligarquía y el caciquismo.

La novela *Los incognoscibles* (1908), de Calicrates Temisdemos, pseudónimo de Melitón Gutiérrez Castro, sí describe las condiciones extremadamente duras de unos habitantes en hogares miserables, de una vida arracimada y dependiente de los muelles que poco a poco va generando en la novela una atmósfera viciada, social y moralmente. El marco descrito da pie y causa a la crítica social, a la idea de una revolución anarquista que redima, a una mejor aproximación y mayor entendimiento de la vida de una comunidad que sobrevive en la miseria; son los desposeídos; en terminología de Herbert Spencer,

los incognoscibles, aquello que los últimos renglones de la novela refieren como «lo sublime desconocido, ¡lo inmensamente grande y bello, no investigado!». Las perspectivas y vicisitudes del regionalismo no son las únicas que caracterizan el marco narrativo y que comparecen en el primer cuarto del siglo XX. Se manifestarán otras corrientes, compatibles con la anterior y no menos descollantes.

Modernismo

El tránsito del siglo XIX al XX, junto al inicio del Barroco y la Ilustración —como indica Jorge Rodríguez Padrón—, es uno de los momentos claves de la literatura en Canarias con el que se anuncia «ese impulso abarcador y cosmopolita que el modernismo hará suyo de forma concluyente». Se aprecia en bastantes narradores la insatisfacción que padecen al no disponer de unas formas expresivas que les trasladen nuevos contenidos ideológicos. Francisco González Díaz confía en una escritura que, libre ya de toda regla, consiga ampliar las posibilidades del idioma, «infundiéndole nuevo espíritu, vida nueva». Modernista, aunque reacio a aceptar el modernismo rubendariano, publica en 1913 *El viaje de la vida*, al que subtitula *Cuentos, narraciones, impresiones*. Muestra la colección una heterogeneidad textual que extenderá a sus obras posteriores. Dispone la narración como un marco en donde el autor interpola reflexiones y divagaciones de índole diversa: social, política, cultural. Su alejamiento del realismo lo lleva a interpretar el mundo observado desde la nueva

posición renovadora del simbolismo; como consecuencia, en sus narraciones se aprecia una distorsión de la realidad que va a ser ocupada por lo simbólico y, consecuentemente, por las proyecciones emocionales del sujeto creador. Sus narraciones vienen a ser a modo de parábolas, esto es, relatos de sucesos fingidos de los que pueden deducirse por analogía una enseñanza moral. Sus obras posteriores, *Cuentos al minuto* (1922) y *Desierto, caravana, oasis...* [1929], mantienen el ya aludido carácter didáctico, aunque con un leve asomo crítico sobre algunas cuestiones que afectan «al espíritu de nuestro tiempo».

La modernidad literaria desea hacer de la vida un quehacer literario. Para ello ha de establecer un nuevo modelo: se va en busca de los efectos, de las impresiones, del lirismo. Y todo ello a expensas de la anécdota y de las acciones, dos elementos que el narrador selecciona y aminora rigurosamente.

Miguel Sarmiento (1876-1926), en la entrada a su novela *Muchachita* (1898), nos muestra a un narrador que, entre la realidad y el lirismo, opta por una expresividad de tono poético por considerarla como el más adecuado camino que conduce a lo verdadero. El yo busca y encuentra en el arte una segunda alma. Importan ya no tanto los contenidos cuanto los efectos que la palabra produce. Sarmiento refuerza su presencia en el marco narrativo con la novela *Así* (1909), con la colección de cuentos *Al largo* (1915) y con la novela autobiográfica *Lo que fui* (1918).

El poliedro modernista continuará exhibiéndose en la década del veinte, que mantendrá y pondrá al descubierto algunas de sus facetas. Vestigios moder-

nistas se detectan en *La huella perdida* (1920), de Claudio de la Torre (1895-1973). Un libro entreverado de textos insinuosamente narrativos junto a otros manifiestamente descriptivos, de manera análoga al ya referido de Francisco González Díaz. Claudio de la Torre declara en el prólogo que sus páginas recogen y plasman «diferentes estados de ánimo». Hasta un poeta, como Pedro García Cabrera, se desliza por este tipo de narración en piezas como *Recordando y Divagaciones* (1922), o en la publicada en el año 1926, *El canto evocador*.

Europeísmo, cosmopolitismo, universalismo

El aislamiento en Canarias es moneda de dos caras: favorece o pervierte la cultura y la literatura. Ángel Guerra lo invoca. Unamuno dos años después, en 1910, pone nombre al «problema canario». ¿Cuál? El aislamiento. Recrimina al isleño su forma de vivir aislado y aislándose. Ante el problema planteado, despeja la solución: «Tenéis que hacer ciudad, civilizar el campo. Tenéis que hacer la conciencia canaria». Una conciencia que, de acuerdo con lo expresado, está aún por realizarse, y que solo nacerá si se abre a otros horizontes, íntimos y geográficos.

Baltasar Champsaur publica en 1917 *Hacia la cultura europea*. En el libro se atacaba el regionalismo, por empobrecedor y contrario a la apertura universalista en donde se depositaba la auténtica cultura europea. Todavía por estos años se mantiene el debate sobre la prevalencia de lo nuevo sobre lo tradicional, una disputa que es reflejo y síntoma del pade-

ciente rezago literario. Aún continuaba abogándose por una manifestación regional que representara la idiosincrasia de las islas. En 1918 Luis Rodríguez Figueroa manifiesta su opinión en el artículo «El sentimiento regional». Como punto de partida, descarta la orientación ideológica insular. La política regionalista es un disfraz léxico que no puede vincularse en absoluto con el «sentimiento regional». El regionalismo, en su opinión, es moda ridícula y, por tanto, deberá construirse una fisonomía esencial con el fin de llenar el presente de contenido y extenderlo hacia un futuro. No quedaba descartado el regionalismo, pero se entendía que aún estaba por hacerse. ¿Cuáles podrían ser las razones de una vacía conciencia regional? Probablemente, el carácter elitista de la cultura y, particularmente, de la narrativa, un elitismo que imposibilitaba el acercamiento del arte a la sociedad isleña. La propuesta de Ángel Guerra se evaporaba en las islas: las ansias espirituales reflejadas en la literatura no se expandían a las esferas políticas e ideológicas. Sumemos a todo ello una rivalidad entre las clases dominantes de las islas mayores que impedían ese perpetuamente ansiado regionalismo.

Llegará más tarde la voluntad y el propósito de sobrepasar el regionalismo y vindicar la vocación cosmopolita de Canarias. Hacia esta nueva orientación apuntan las manifestaciones de J. M. Benítez Toledo, quien, tras declarar el agotamiento del regionalismo, defenderá, en 1923, la idea de unas islas que, como puentes, aproximen los mundos. ¿Qué sucedería si frente al ámbito y alma propios se le sitúa un alma y cultura extrañas, forjadas en otras latitudes? Se

observaría cómo reaccionarían, cómo se cohesionan y muestran sin enmascaramientos su verdadera intimidad.

La idea de apertura y recepción con los territorios artísticos modernos constituye un punto fundamental del cosmopolitismo. Todo lo que suceda en el mundo incumbe a un autor que, si se siente moderno, se sentirá cosmopolita. Alonso Quesada abre el artículo «Civilización cada día» (1920) con una pregunta: «¿Tiene alguna importancia literaria un barco americano cargado de petróleo que se incendia en un puerto...?». La respuesta es alusiva: alguien en una isla puede estar contemplando la serenidad de su mar, pero la noticia del incendio que llega trastorna el plácido paisaje. Se vive en una civilización en donde cualquier suceso, por muy lejano que sea, nos incumbe: «El isleño necesita mundializarse también». El cosmopolitismo supone tomar conciencia de lo que acontece en cualquier latitud; todo lo foráneo, si le afecta humana y estéticamente, pasa a las páginas literarias en donde quedará zanjado el asunto. Una conciencia así borra las fronteras. El cosmopolitismo es una actitud personal, tiene su fuente en la conciencia y en la voluntad del autor por nivelar y homogeneizar los diversos sucesos que se presentan indistintamente en cualquier punto geográfico. El periódico y la revista seguían constituyendo vehículos adecuadísimos para garantizar el conocimiento de la diversa producción literaria al reducido núcleo de lectores insulares. El escritor va poco a poco forjando una popularidad gracias a la difusión de sus escritos en la prensa. En sus artículos expresa

sus observaciones culturales, sociales o políticas. Va volviéndose un intelectual, entendido desde la caracterización expresada por E. Inman Fox: «Una clase de pensadores o escritores, casi siempre en oposición al orden político establecido, o por lo menos al margen de él».

Sebastián de la Nuez aprecia una primera «generación de intelectuales canarios», una fase de formación impulsada por los hermanos Millares Cubas durante los años 1909 y 1910. Convergen figuras señeras como Luis Doreste, Saulo Torón, Tomás Morales, entre otros. Será un lustro más tarde cuando se consolide el grupo intelectual, arropado por un periódico, *Ecos*, hacia donde concurren los antes citados y de donde sobresaldrá la figura de Alonso Quesada.

Alonso Quesada, pseudónimo de Rafael Romero (1886-1925), se sitúa, tal como expone Lázaro Santana, en la periferia del modernismo; en el conceptuismo que caracterizara a algunos de los escritores novecentistas españoles y en los preámbulos de la vanguardia literaria que habría de aflorar en las islas en los años finales de la década del veinte. Quesada concentra en su escritura la tensión de la pequeña burguesía intelectual, en cuya órbita se mueve, mientras se comporta como un testigo distante de una sociedad pasiva y precaria cuya grotesca imagen acabará reflejada en sus textos. En el periódico *Ecos* va entregando, a partir de 1916, las distintas partes de una novela, inconclusa, cuyo título responde a *Banana warehouse* (1985). En 1919 se edita *Crónicas de la ciudad y de la noche*, recopilación de textos periodísticos

publicados entre los años 1915-1917. El propio autor define estos trabajos como «reflexiones ligeras de la vida ciudadana». Sus narraciones, *Smoking Room*, escritas entre 1917-1920 (libro editado en 1972), y *Las inquietudes del hall* (escritos en 1922, editado en 1975), reflejan —en opinión de Lázaro Santana— «la compleja atracción-repulsión que sintió Quesada por los ingleses y por la cultura británica en general».

Para algunos escritores, la vida rural no posee atractivo estético. Quesada renuncia y denuncia el regionalismo. «Son los mercaderes —escribe— los que se han sentido primeramente los más hondos, los más íntimos regionalistas». La vida urbana puede desprender mayor atractivo. En ese ámbito, las relaciones interpersonales se vuelven complejas y, además, se sienten como fenómenos inaugurales que deben ser escritos y expresados con nuevo método y expresión. El escritor buscará los rasgos más pronunciados de la sociedad insular, hasta el punto de esbozar una caricatura de la misma y proyectar una imagen que, concebida mediante el concurso de la ironía, no está exenta de un cierto tono sentimental. En el cuento regionalista hay una relación, una simbiosis, frecuentemente conflictiva, entre el personaje y el espacio insular. Un conflicto que se dirime en favor de la tierra, una árida tierra que se impone como una fuerza de la que no pueden desprenderse.

Pero declina el regionalismo. Nuevos temas y una novedosa escritura con diferente perspectiva atraen la atención. Ya no se contentan con la descripción del espacio insular y la de sus figuras nativas pegadas a la tierra. En este momento se inclinan hacia un tiempo

presente en un marco urbano. Lo urbano como tema y como público receptivo que da la bienvenida a los insólitos relatos. Cosmopolitismo para una ciudad que va sintiéndose cosmopolita. Quiere decirse que en estas narraciones el autor mantiene un vínculo estrecho con la sociedad en la que habita, a la que observa y de la que, y a la que escribe. Una sociedad que ha cambiado y es cambiante. El nuevo autor trata la realidad urbana, la ciudad, dispensadora de una vida que, como la presintiera Baudelaire en el artículo «Del heroísmo en la vida moderna», se manifiesta fecunda en temas poéticos y maravillosos que no podemos ver, aunque nos envuelva su atmósfera. ¿Cómo mostrar una realidad cuando una conciencia en crisis la contempla? Quesada adopta un perspectivismo desde el que construir un sentido que reside en el propio sujeto que la elabora y escribe. La supeditación a la realidad reproducible y mimética se tambalea. El mundo de la narración cobra autonomía. La palabra se superpone a la realidad.

Quesada no sonríe ante las desgraciadas o patéticas existencias de sus personajes. La escritura, libre de trabas, le impulsa a crear desde el juego, a sembrar la tragedia en el campo intrascendente de lo lúdico, de lo grotesco. En este sentido, adopta el mandamiento orteguiano de no duplicar la realidad en vano. Si en el espacio rural el ser humano se concibe como una prolongación de un mundo regido por la naturaleza; si en el área rural predominan lo físico, lo geográfico, el medio, Alonso Quesada procura que sus personajes se descubran en un ámbito bien distinto; en una situación o proceso cultural o intercultural.

ral, marcadamente civilizado. Busca descubrirlos, incluso, en el interior de un sistema mercantil. Y se emplaza en el nuevo marco, aunque sea de manera absorta, alucinatoria. Por intimista, y también por incongruente, va en contra de la racionalización, ya que el pensamiento racional no puede arrancar las hondas raíces de la realidad con sus variados pormenores y matices. Da a la razón, «ese dómine severo, perpetuo y molesto», por deficiente mental y acaba destronándola. E insta la ironía sobre un fondo real, sembrado de seriedad, de dramatismo y de tragedia. En el cuento «La pierna de palo», incluido en *Smoking Room*, el personaje se narra sabiéndose narrador. Quesada crea un personaje que lo representa. Se diría que este procedimiento le vale para poner mayor distancia de sí mismo que de los otros personajes. Debe encontrar en ellos una cosa que le suscite sentimiento. Y a partir de ahí extraerá su vida. Un trozo de vida cogida por los pelos en un cuento de pocas páginas. No es inusual la cosificación. Es un recurso propio de la caricatura y puede surgir al desprenderse de la persona un elemento sobre el que se concentra la atención, la idea y la palabra del narrador. El ser humano se reduce, metonímicamente, a ese extraído elemento. Quesada es un mirón que no encuentra puentes con el otro. Para remediar ese desencuentro de espíritus, o de pensamientos, o de cultura, le sirven las cosas, las cuales ocuparán un primer plano. Se vuelven, así, pretextos o motivos para elaborar una visión. En definitiva, se constituyen como elementos definidores de un sentido.

El universo en donde se revuelven los personajes es limitado, insular. El narrador, obligado a reconocer los seres que presenta, se escinde. No resulta fácil establecer una equidistancia entre lo insular, lo nativo, lo colonizado, frente al británico, al cosmopolita, frente a una personalidad tan flemática como hegemónica. ¿Cómo conciliar planos tan extremadamente distantes? ¿Cómo dar con el punto de encuentro? Lo conseguirá gracias al distanciamiento de uno y otro. Mediante el recurso de la ironía. Coloca vecino al suyo el carácter de un extranjero. Y la ironía se encargará de estimular y dirigir al personaje hacia la exageración. Porque la realidad objetiva ya no es unívoca, como tampoco lo objetivo es la presa que quiere la escritura. Lo real está en sombras o distorsionado. Y se irá hacia él por la vía del intimismo y no con los recursos conservadores del realismo. La palabra manda sobre el referente. Para convalidar la escena o el cuadro extravagante que ha montado, procurará que resulte extrañamente cotidiano, sorprendentemente natural. La narración desprende tanta ironía que mina el discurso y convierte la realidad en una lente deformadora, en espejos análogos a los del gatuno callejón. Los personajes ingleses mantienen conformes pensamiento y realidad. Si es preciso, construirán una realidad apartada y exclusiva, el *hall*, diferenciada notablemente del espacio insular que no se atiene a su manera de vivir ni a sus pensamientos. En el limitado espacio de la isla se crea un ámbito peculiar y contiguo, una reducida isla en la isla. En ese reducto habita, como caído de las nubes, el inglés. Pero, a veces, se introduce un

intruso con papel de narrador en el relato. Ambos quedan enclaustrados. Conciencia contra conciencia. El papel del nativo roza la ambigüedad. Indígena culturalizado, anglosajonizado, que bien podría ser la otra cara de la aculturalización, pero que va logrando medir las diferencias por la gracia de la equidistancia en que lo han situado las dos culturas. Pues el autor se revuelve crítico contra ambas hasta lograr que las dos se muestren igualmente risibles. La ironía llega a la superficie impulsada también por una corriente afectiva, por un flujo sentimental. Los personajes, a los que deshumaniza, no pierden del todo su humanidad, ya que una vez caricaturizados, animalizados o cosificados, mueven a la compasión y a que se les restituya el alma despedazada entre la escritura. También invita a dotar de sentido a un relato por atrabiliario e incongruente que parezca. Porque, pese al humor desangrante, si hay crítica en la historia narrada, es que hay crítica de algo. En el caso de «La pierna de palo», tanto la corporeidad como el alma femenina se concentran, metonímicamente, en una pierna, en un miembro de carne vuelto madera. Hay una razón, en medio de tantas sinrazones, que explica la deshumanización. Es una razón estética. La pierna de palo atrae la mirada; es una pierna magnetizadora. No se ha tomado la totalidad de un cuerpo que fascine. Se toma solo una parte que represente el todo. Una extremidad como única y grotesca expresión de lo bello. Esa falta de integridad acaso signifique la muestra de una vida incompleta. Que la ironía se defina como una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se

dice, no significa que haya vocación de engaño. Quien recurre a la ironía, como ha expresado Pere Ballart, «no pretende engañar, sino ser descifrado».

Alonso Quesada se ha adentrado más allá del modernismo y se ha situado en la antesala de la vanguardia literaria que habría de aflorar en las islas en los años finales de la tercera década. Se está en plena promoción de un arte nuevo, elitista. Un arte que, de acuerdo con las ideas de Ortega, expresadas en *La deshumanización del arte*, conducirá a la liquidación de los elementos románticos y naturalistas, de los «elementos demasiado humanos». La alternativa supondrá una fórmula: «El arte nuevo es un arte artístico», posee valor en sí mismo.

Hacia la vanguardia

El raciovitalismo de Ortega y Gasset sobrepasa las teorías objetivistas del realismo, como también las de un puro subjetivismo. El sujeto debe entablar una abierta relación con el objeto si se propone alcanzar el conocimiento de la realidad auténtica. La experiencia del yo con las cosas se vuelve cuestión fundamental. La relación del sujeto con el mundo consiste en pensarlo, en generar ideas. En principio, no son compatibles la percepción de la realidad observada o vivida y la percepción de la forma artística. El camino real del arte —escribe Ortega— «se llama voluntad de estilo. Ahora bien, estilizar es deformar lo real, desrealizar». Le asigna al arte la capacidad de escamotear la realidad, de desrealizarla. Una vez apartada la realidad física, se descubre la imagen, la

idea, que estaba a cubierto. El pensar, el sentir, el imaginar cosas ocupan un nivel más distinguido que el de la mera representación mimética. Al estar actuando el arte, la realidad se subordina al poder evocador de la palabra. Y es en ella, en la palabra, en donde se deposita la esencia y el sentido del mundo que, literariamente, se pretende crear. La vida es el escenario idóneo, abarcador de personajes y de espacios reales e imaginarios. Como expresaría Ortega, la vida es el reino de lo pasajero, mientras que la naturaleza permanece y se muestra con faz inalterable. El mundo natural, por este motivo, permite descripciones generalizadoras y tópicas. El artístico, muy al contrario, es un mundo nuevo y de pura vitalidad. Ese mundo exige individuación y, para construirlo, nació el arte.

Con la novela *En la vida del señor Alegre* (1924), Premio Nacional de Literatura, Claudio de la Torre (1895-1973) prosigue aquella línea de confrontación cultural advertida ya en Alonso Quesada. En ese libro presenta a un turista inglés que, en Sevilla, ha de lidiar contra un mundo necio, insensible y cruel. Las burdas costumbres y la idiosincrasia del español lo acabarán aniquilando. Para el caso de Claudio de la Torre, Jorge Rodríguez Padrón aprecia una voluntad de renovación de la prosa cercana a los planteamientos esbozados por la generación de Ortega. «Demostraban —manifiesta Rodríguez Padrón— su voluntad por integrar la creación narrativa española en los rumbos del pensamiento universal de entreguerras, suscitando el conflicto central que allí anidaba: la circulación fronteriza de la literatura entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre la pasión

por la pureza del arte y la confianza del reformismo burgués, entre la erudición elitista y la espontaneidad creadora».

Claudio de la Torre se integra al grupo de prosistas que arriman a un lado toda forma literaria caducada. Una nueva perspectiva se anuncia. En su caso, el autor quiere transmitirse en lo escrito. Es notable la deliberada o incontenible presencia de los ya apuntados detalles autobiográficos. ¿Cómo podría tolerar un arte deshumanizado una «ficcionalización del autor»? Una fórmula posible sería la de poner distancia con el mundo en donde él mismo se ha inscrito y, de ese modo, proceder con serena impassibilidad.

Ortega, al caracterizar la obra vanguardista de Proust, apunta que el escritor ha de expresar con inhumana atención la fina estructura de los sentimientos, de las relaciones sociales, de los caracteres. El cuento «Octubre», publicado en la *Revista de Occidente* en 1924, constituye una muestra de ello. Las narraciones de Claudio de la Torre potencian, en este tramo vanguardista, una individualidad que desentierra y recurre a vestigios y detalles autobiográficos. Una individualidad expresada en el desarraigo de un protagonista que se aleja del ámbito nativo en donde creció y fue formado. El ser se vigoriza vitalmente cuando se enfrenta a un novedoso e irreconocible mundo repleto de formas que deben ser asimiladas. El personaje es un Adán asomado tanto a los misterios de las nuevas cosas que entran por sus ojos como a los ajenos pensamientos que otros seres le transmiten. Nace así, y crece, una nueva sensibilidad. No puede extrañar, por tanto, esa querencia

por descubrir y ocupar territorios inéditos en donde caracteres y culturas se rozan entre sorprendidas y admiradas.

El relato «Ciudad de Plata» fue publicado en 1925 en la *Revista de Occidente*. Se está ya en el corazón de un arte nuevo. Y en esta hora nueva no cabe el realismo porque la realidad observable ya no basta. El personaje del cuento confiesa el vano intento de reproducir una realidad íntima que, en una ocasión, había logrado escribir en tan solo diez líneas: «No trataría de fijar, de nuevo —continúa el narrador—, el instante único, aquel momento sorprendente, de imprevisto sentido, tan rigurosamente anotado».

La realidad no puede reproducirse. Es consustancial no solo al sujeto con quien se vincula, sino con el instante en que se realiza el acto creativo. Nada está fijado. Todo lo va fijando la escritura. El instante, el detalle, un hecho o situación trivial es el punto de partida para entablar relación con el mundo. La vocación de análisis de un espacio total, los extensos panoramas que el realismo intentaba comprender, se sustituyen ahora por una atención que se fija en asuntos triviales, en micromundos. Los valores y verdades generales dejan paso a lo relativo, de acuerdo con la peculiar percepción y perspectiva del sujeto. Ya no se describe el mundo; el mundo es creado en la escritura. Cabe indicar que en el relato mencionado se recurre al motivo del viaje, no como mera traslación en el espacio, sino que prueba el ansia del autor por salir al encuentro de un nuevo mundo de imprevisibles vivencias. El viaje se inicia y se lleva a cabo por un deseo de cambio, de vivir nuevas ex-

periencias. Pero también el viaje es síntoma de una crisis espiritual. Con el viaje, el héroe quiere saciar —escribe C. G. Jung— un anhelo que no encuentra su objeto en parte alguna [...].

El proyecto de J. M. Benítez Toledo de aunar localismo y universalismo constituye el preludio del regionalismo cosmopolita formulado por Eduardo Westerdahl, así como de las propuestas vanguardistas posteriores. Una vanguardia regional que, tal como refiere Federico Castro Morales, si en un primer momento hace concesiones al tipismo, línea que incluso llega a recoger la revista *Hespérides* en 1927, acabará identificándose con el regionalismo cosmopolita. Poco a poco irá calando la idea de un universalismo, acogido fervientemente por un grupo de escritores pertenecientes a la revista *La Rosa de los Vientos* (1927-1928). Su director, Juan Manuel Trujillo, transfiere detalles procedentes del creacionismo a la prosa, como en «Cuento de la grúa, el delfín y el guardamuelle». El creacionismo también se muestra en la pieza de Agustín Espinosa «Escaparates polifémicos», de indefinida catalogación, que distribuye en perpendicular una buena porción de palabras y frases truncadas y párrafos que se desordenan en una página que quiere ser, en 1927, un homenaje a Góngora. Gómez de la Serna, a quien la revista lo nombra «comisionado especial ultramarino», colabora en varios números. No han caducado muchos de los puntos con que Ramón conceptuó la nueva literatura. Escritura que destierra todo tipo de parálisis, que entroniza lo trivial, que juega al juego literario y a la intranscendencia. Juan Manuel Trujillo, con patro-

nes de canción infantil, ofrece además en esa revista los relatos «Cuento de Cotro cazador» y «El estudiante».

La contemporaneidad presidía el pensamiento que, en aquellos momentos, no solo era variado, sino fugitivo y con capacidad de encajar un cúmulo de sucesiones y superposiciones de variadas tendencias artísticas. A partir de 1930, algunos escritores quieren dar por ya contados los días del arte puro. Es la hora de la rehumanización, lo que obligará a poner en cuestión las tendencias puristas o estilizadas precedentes. Exige al escritor un cambio de actitud y de mentalidad. La figura humana ha de integrarse al nuevo rumbo artístico. Ya no bastan literaturas de vanguardia que carezcan de ideales extraestéticos. Tendrá que nacer en el marco literario español —en expresión de José Díaz Fernández— una literatura de avanzada. El autor de *El blocao* (1928) no pretende un apartamiento de la vanguardia, sino un desplazamiento de sus logros hacia una literatura más humana y realista. En la literatura ya no rinde, según escribe en el libro ensayístico de 1930 *El nuevo romanticismo*, poner en prosa moderna lo tópico de siempre. Le niega validez a una narrativa que se ampare solo en un lenguaje convenido. José Díaz Fernández propone un credo estético e ideológico que conduzca al arte en general, y particularmente a la narración, por el camino de la realidad y de la literatura social. El escritor ha de elegir: o bien opta por el esteticismo o, por el contrario, se baña en la vida real y, ya en ella, se compromete políticamente.

La narración en Canarias no se orienta hacia esta formulación. No faltan, sin embargo, textos teóricos que revelan esa posición de neto compromiso con revoluciones en donde van a la par el arte y la política. Domingo López Torres aúna estos dos brazos capaces de unimismar al pueblo y al intelectual. En 1932 escribe en *Gaceta de Arte* «Surrealismo y revolución». Se pronuncia a favor de un surrealismo que un día pueda confrontarse con la cultura proletaria, consiga levantar un nuevo sistema y, entonces, eliminadas las luchas de clases, «comenzará la preparación de una cultura nueva, que creará su arte y sus artistas, y el artista a su vez creará su pueblo». Este poeta continuará marcando años después un «itinerario» en la revista *Índice* (1935), que dirige y anuncia como revista de acción, «más cerca de lo documental que de lo literario». La declaración de López Torres es de signo manifiestamente político y comprometido. No se alinea con el eclecticismo equilibrador de *Gaceta de Arte*, cuya posición queda palmariamente indicada cuando en 1936 proclama su enfrentamiento al arte de propaganda puesto al servicio de cualquier política. Esta revista veía el arte con una misión revolucionaria que cumplir, pero cumplirla dentro de sí mismo. La inclinación por lo artístico procurarán compensarlo inmediatamente, en párrafo contiguo, al oponerse a cualquier escritor que se muestre indiferente a la política y a la inercia social. Las proclamas, manifiestos, posiciones o cualquier otro tipo de escrito teórico son abundantes y gratos a las revistas que, sin embargo, no apadrinan textos narrativos de esta índole. Del surrealismo, que

destacará sobremanera en poesía, nacerán, sin embargo, contados brotes narrativos. Agustín Espinosa, miembro activo de *Gaceta de Arte*, publica *Crimen* en 1934. Una obra que, si es novela, lo es a contragénero; un «texto surrealista», tal como prefiere denominarlo Miguel Pérez Corrales. El poeta Pedro García Cabrera entrega también en 1934 un segmento textual de unas pocas páginas, «Los senos de tinta», desprovisto de un principio e interrumpido el final. Surge la escritura con marchamo surreal [...].

Cuerpos mutilados, sexo al aire libre, escatología, texto confuso, estallan contra la cultura paralizada de la sociedad insular. Pero más que por una provocación al burgués, los escritores de la facción surrealista están acatando uno de los mandamientos propios del arte contemporáneo; un arte concebido por una minoría que nada esperaba de la mayoría, pero que lleva a sus creaciones las señales de los tiempos nuevos y un potencial universalismo.

La postguerra

La literatura de la vanguardia, aunque elitista, se sabía cómplice y contaba con una selecta manada de lectores. Si la narración no buscaba su fuente en la realidad, ello no impedía la creencia de crear una realidad más completa en las singulares dimensiones del arte. Las cosas y los hechos concretos, aunque se muestren, por sí mismos carecen de sentido. El arte narrativo procuraba esas significaciones que la realidad no proporciona.

Tras la guerra civil, una literatura de esa índole, transgresora y dueña de tomar las posiciones que más le conviniesen, resultaba indeseable al régimen totalitario que se había impuesto. Ni política, ni social, ni ideológica, ni culturalmente, nada podía demandársele. Algunos de los intelectuales y creadores literarios fueron devorados por la Guerra Civil española, o encarcelados, o pasaron a los exilios exteriores o interiores [...].

El centralismo del régimen expulsa a las sombras las literaturas que, en la periferia, puedan mantener rasgos o asomos disgregadores nacionalistas. Pere Gimferrer definirá la época de la postguerra franquista como «la pérdida de la tradición contemporánea y la lenta lucha por recobrarla».

En Canarias, atada a un presente de penuria absoluta, se agrieta el edificio literario que se había venido mostrando durante el primer tercio de siglo y que no desmayó hasta el comienzo de la guerra en 1936. Toda aquella buscada universalidad y contemporaneidad desde lo insular se interrumpe ante la regresión artística, cultural o literaria. Se les da entierro a las ideas y muestras vanguardistas e, inmediatamente, se deja que una muy distinta literatura ocupe la plaza.

Cuando llegan los años de la década del 40, los escritores que animaron el panorama artístico y literario de las islas quieren enlazar de manera discreta con las nuevas generaciones. Ellos abren paso a los jóvenes en colecciones, revistas u hojas literarias de las que se responsabilizan directamente o a las que tutelan desde la sombra. Se ofrece a partir de 1943 la Colección para treinta bibliófilos. Poco después apa-

recerá El Arca, nombre dado a otra colección que, en 1947, editará *Antología cercada*, una de las primeras muestras de la poesía social en la postguerra. Nacen las revistas *Mensaje* (1945) o *Planas de poesía* (1949). U, ocupando ya la década del 50, las revistas *Alisio* o *Nosotros* o *Gánigo*, entre otras. Todas ellas prueban el predominio lírico sobre lo narrativo.

Domingo Pérez Minik resaltará en la década siguiente la falta de señales novelísticas en las islas. Los escritores desatienden el largo discurso. «En nuestro país —dice— todas las energías se gastan en poesía y pintura, y un poco en teatro». Consideraba que la causa de esas preferencias era debido a su más fácil confección, así como a una hechura más pronta que, por su larga extensión, la novela no tiene. No recuerda Pérez Minik «ningún movimiento de intranquilidad entre nuestros novelistas». Pone nombre a las excepciones: el de Isaac de Vega, quien publica la novela *Antes de amanecer* (1965), y el de Carlos Pinto Grote, que incluye una serie de relatos en el libro *Las horas del hospital*, primera edición en 1956, no obstante referirse el crítico a la de 1966. Pérez Minik ve Canarias como un área de completo desierto narrativo. Casi no hay novela, aunque deje sin citar la más emblemática de Isaac de Vega, *Fetasa*, editada en 1957. Y, por otra parte, no hay publicaciones cuentísticas a pesar de que las narraciones cortas participan de aquellos rasgos asignados a la poesía: prontitud y cómoda hechura. Pérez Minik no registra la creación cuentística porque en ningún libro queda registrada. A partir de 1950, las narraciones cortas únicamente asoman su cuerpo de una

en una, haciendo camino en las páginas literarias de los periódicos insulares. Cuentos, haberlos, haylos; pero desterrados de los libros.

La prensa diaria se hallaba condicionada por el régimen político. El periódico *La Prensa* (1910-1938) —tal como recoge Julio Yanes en un estudio sobre el periodismo en Canarias— fue incautado en 1939 al autorizarse para cada provincia un solo diario matutino; asimilado al órgano falangista *Amanecer*, renace con la nueva cabecera de *El Día*. El otro periódico, *La Tarde*, pudo continuar su vida informativa debido a su carácter vespertino. De sus páginas brota en la mitad de la década del cincuenta el suplemento literario y cultural *Gaceta Semanal de las Artes*, continente de no pocos relatos. En la década de los sesenta, otros periódicos promueven ese tipo de páginas. Los cuentos encuentran espacio en *Cartel de las Letras y las Artes* del *Diario de Las Palmas*; o en *El Día* con los suplementos *Letras Canarias* y, posteriormente, *Tagoror Literario*.

Crisis histórico-existencial

José Antonio Padrón, en el artículo «Lo fetasiano» (1988), declara la mecánica y exclusiva utilización de un sincronismo en el que los elementos se interpretan sin estimar la totalidad de donde surgen. No descarta la contemplación de los distintos aspectos que muestran la continuidad o la ruptura del proceso histórico, pero no quiere dejar de prestarle una máxima atención a los elementos esenciales de un fenómeno lo suficientemente peculiar como para

estar expresando —según comenta— «una nueva forma de entender la existencia, no opuesta, sino estrictamente distinta a la concepción imperante».

Este teórico de lo fetasiano tiene presente el prólogo que Jorge Rodríguez Padrón realizó para la edición de 1984 de la novela de Isaac de Vega, *Fetasa*. En ese estudio se alude a unos rasgos que, entre otros, interesan sobremanera con el fin de iluminar el ámbito narrativo hacia donde se aproximan los escritores fetasianos. En efecto, Isaac de Vega, Antonio Bermejo y Rafael Arozarena muestran ya en la década del cincuenta unos cuantos relatos en los que se refleja una aguda crisis histórico-existencial, como también una radical vivencia de la insularidad. Rodríguez Padrón percibe en ellos «una absoluta autonomía frente a los modelos al uso; puesto que partían de una rabiosa voluntad individual y creadora».

José Antonio Padrón determina lo fetasiano como la condensación de una experiencia vivida. Si transferimos las vivencias de los autores citados a los personajes que habitan en sus narraciones, estos actuarían con el presentimiento de estar condenados a vivir en una realidad que rebasa lo humano y que hace sentir su presencia envolvente en la isla. «Frente a esa realidad —prosigue J. A. Padrón—, todo lo social, el propio yo y sus avatares carece de importancia».

El fuerte subjetivismo, de carácter existencial, impulsa al personaje a medir su conciencia con una realidad que se muestra solo en apariencia para encubrir mejor sus misterios. Un misterio que, al no poder resolverlo la razón, requiere de la capacidad intuitiva e, incluso, de la entrada en el irracionalismo

como la llave apropiada con que abrir las puertas al conocimiento. El motor de las narraciones de los fetasianos pone en movimiento la conciencia con el fin de conocer el sentido de la realidad y de la existencia.

En los relatos de Isaac de Vega, los protagonistas han de salir a medirse con una naturaleza en donde esperan encontrar sentido a tanto enigma. Antonio Bermejo, en varios relatos como «La busca» (1955) o «La huida» (1956), deja la ciudad para ir al encuentro de la nada, de la muerte. Rafael Arozarena sale de la vida cotidiana por medio de un ritual en el que es preciso liquidar al hombre para que renazca el poeta, único creador de mundos, de mundos que las leyes de la realidad no logran rendir.

Isaac de Vega (1920-2014) publica su primer cuento en *Tenerife Gráfico*, «El alma de las cosas», en 1950. Continuará ofreciendo sus muestras cuentísticas, en *Gaceta Semanal de las Artes* desde 1955 a 1962, así como en las páginas del *Tagoror Literario* en los comienzos de la década del 70. Con una selección de esos textos se edita el libro *Siempre vivas* en 1983. A las dos novelas nombradas con anterioridad se suman *Parhelios* (1977), *Pulsatila* (1988), *Tassili* (1992) y *Carpanel* (1996). Es autor de otros tantos libros de cuentos: *Cuatro relatos* (1968), *Conjuro en Ijuana* (1981), *Viento* (1991), *Cuando tenemos que huir y otras historias* (1997) y *Gehena y otras historias* (1999). Es toda una obra que el autor ha ido redefiniendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. El espacio narrativo que funda Isaac de Vega rechaza el molde realista al considerarlo como un marco literario en el que difícilmente pueden trazarse caminos supe-

radores. Sus narraciones proyectan un mundo mediocre y sin sentido en donde habita un ser humano. Encauza su escritura por la ruta de la realidad vital, existencial. Una realidad, esta, considerada por el autor como condición primaria e inmediata del hombre literario. De ahí que se exprese con la más categórica subjetividad y, que lo expresado, se insinúe universal y lejos de cualquier contingencia a la que pueden arrastrar las circunstancias históricas. Isaac de Vega busca algo esencial: la condición humana que narre por igual a todos. Es, sin duda, un escritor problemático que, como tal, genera personajes problemáticos en una narrativa que, marcada por una contemporaneidad en crisis, pretende expresar la escisión de una conciencia y proyectarla al lector sin apoyos que expliquen las extrañas situaciones que acontecen. Cualquier actuación irracional de-seará mostrarse con apariencia de motivación razonable. La literatura dispone de procedimientos que permiten que la representación de la realidad se justifique por sí misma, sin necesidad de recurrir a explicaciones anexas, esto es, utilizando un discurso que se da por lógico en razón de sus propias leyes internas. Todo parece razonablemente anormal en el relato porque el mundo objetivo no ha sido vaciado al completo. Isaac de Vega practica un cierto postexpresionismo; aspira a reflejar la interrelación del hombre con la realidad circundante. Los difusos rasgos de la realidad concreta, si no son los fundamentales, sí remedian su presencia y ponen coto a las consecuencias resultantes de un irracionalismo extremado. Un irracionalismo que existe, que con-

duce a una desrealización y que pone al relato en las coordenadas de un tenue surrealismo.

La obra de Isaac de Vega relata la existencia de un ser que se ve mísero y encadenado a un estrecho y empobrecedor entorno; aun así, vislumbrará la potencia e infinitud de su espíritu en los espacios de un mundo desconocido que lo atrae. La inabarcabilidad del universo frente a esa conciencia a tientas no puede otorgar al relato otra cosa que no sea un lenguaje que corre por las páginas igualmente a tientas, procurando expresar los insólitos fenómenos que se le ofrecen [...].

El protagonista viene a ser en el relato una especie de viajero metafísico, desahuciado o perdido en medio de una poderosa naturaleza. No es un personaje válido para una travesía épica; su indigente caracterización de antihéroe le impide entrar en horizontes y gestas. Es un ser que no puede soñar siquiera la más rala odisea. Y, sin embargo, ha sido creado para arrojarlo al fatídico mundo de la tragedia: se mueve y parece responder a los designios de una voluntad inexorable e inescrutable. Estos seres itinerantes se asemejan a viajeros de ninguna parte hacia ninguna parte. En la soledad, en la incomunicación con el prójimo radica precisamente la necesidad de conocer el mundo que les ha tocado vivir.

La narrativa de Isaac de Vega muestra que la realidad efímera de la existencia no figura como un obstáculo fundamental que se le presenta al ser en su anhelo y voluntad de conseguir el conocimiento absoluto. La finitud existencial no es el factor que impone los límites a la verdadera sabiduría. El cuento

«La fortaleza», escrito en 1955, e incluido tres décadas después en el libro *Siempre vivas*, es un extraño relato que, en muy pocas páginas, presenta a un personaje empeñado en construir una fortaleza acompañado de otros semejantes o, cuando estos abandonan, reafirmandose en la más absoluta soledad. La fortaleza, que da título al cuento, pudiera estar significando la construcción de un destino propio, al margen de toda norma establecida y por arriba de cualquier contingencia. La breve extensión de la historia no impide que el narrador alce a un personaje, antihéroe, con las marcas de una rebeldía titánica. Viene a la mente la condena perpetua de Sísifo a cuestras con la roca. Una descomunal labor, una tarea insensata, incapaz de abarcarla el tiempo y la vida efímera del ser humano. Se aleja de cualquier planteamiento realista y la deriva existencial va proveyendo al relato de sugerentes signos metafísicos.

El término antes apuntado, existencial, junto al mito de Sísifo, propicia una asociación de ideas que invita a pensar en el existencialismo francés. Nada de ello. Albert Camus veía a Sísifo como el héroe del absurdo. Todo el ser —escribe en *El mito de Sísifo*— se emplea para no acabar nada. A Camus le complacía ver a Sísifo descendiendo otra vez en busca de su piedra. El descenso marca en el hombre su miserable condición. En contraste, el existencialismo veguiano es positivo, no se detiene en lo absurdo de la existencia ni va en dirección a la nada. Ve a su personaje en dirección ascendente y con una energía y confianza que lo impulsa a ganar la cima, alcanzar la plenitud. Hay algo de trágico también, pero se halla aliviado

al sentir que así va superando la realidad de una existencia vulgar y detenida en el redil de la sociedad. A las páginas del relato llegan las tentaciones del mundo. El pensamiento le dice que la fortaleza es una obra «ilimitada y sin sentido». Solo pueden medirla la naturaleza y el tiempo eterno. Y, con todo eso, el personaje mantiene la actividad y el proyecto.

«Ser escritor —opinaba Ignacio Aldecoa en 1955— es una actitud en el mundo». Esa sentencia implica una contemplación del mundo de la que nacerá una disposición anímica que se manifiesta en la escritura. Es necesario contar ahora con la realidad que, por cierto, no se dibuja nada atractiva en la semidesarrollada sociedad de los años cincuenta. No cabe la expresión sentimental por muy rigurosa que la faz del mundo se presente. Pero esa actitud exige que a la realidad se le unte de vivencias.

Por esos años, Pedro García Cabrera nos muestra dos cuentos en los que las correspondientes anécdotas se acomodan a su biografía, a «pasajes de su propia vida». Vida y literatura ajuntadas. «Una muerte para cinco» relata cómo un asunto como la pena capital, a punto de cumplirse para los condenados, pasa por la escritura sin estridencias ni solemnidad. ¿Cómo lo logra? Un poeta como él lo procura, sencillamente, haciendo que el lenguaje aplane y trate por igual los momentos calmosos de la vida y los instantes agónicos que suscita la idea de la pronta muerte. Así la narración se vuelve más realista, se libera del patetismo y del sentimentalismo sin que merme la expresividad del nivel vivencial.

El subjetivismo con que se ha caracterizado a los escritores fetasianos puede hacerse extensivo a un autor como Carlos Pinto Grote, páginas atrás citado. Cuando lo subjetivo se implanta, una realidad muy distinta a la manifestada corrientemente se adueña del interior de los personajes. Elementos del mundo exterior se filtran en la conciencia. Van depositándole sensaciones que acaban por desbordarle y que incitan a salir fuera. Son seres domésticos, con casa o mansión figurando como una isla dentro de la isla. Las paredes, tarde o temprano, no podrán contener tanta energía interior. El ser sale desde dentro de sí mismo y, *homo viator*, se encamina hacia donde piensa que puede concretar sueños o anhelos.

Carlos Pinto Grote, en los relatos que componen el libro *Objetos de desván y trajes de pasamanería* (1986), obliga a vivir a sus personajes en un ámbito donde el tiempo impregna y se adueña del espacio. Espacio sentido como presente degradado y asfixiante. O como el espacio presentido de una isla agobiada por la incultura y la insensibilidad. [...] Llegan de un antiguo tiempo para alojar en el presente los remotos aromas y misterios. Pero ese presente se atiene a unas reglas. Las formas transformantes que la civilización impone a las cosas actuales, por ejemplo, a los muebles, se interrumpen en esa casa-isla, pues objetos y personajes han de convivir en armonía y transferir mutuamente sus cualidades en ese espacio preservado. La memoria es viva porque busca y encuentra experiencias con hechos y cosas. Raciovitalismo. El sujeto acepta ese trozo de tiempo para alimento de su sensibilidad. Juan Ramón Jiménez diría que es así

como la conciencia entra en la etapa suficiente para sentirse total, omnisciente, inmortal.

El personaje sale en ocasiones del universo que él mismo ha estado creando. Salta a otro país de más distinguido ambiente y hechura cultural. El cosmopolitismo de Pinto Grote lleva marca distinta al de Alonso Quesada; Pinto Grote asimila las formas de la cultura extraña tanto o más que la suya propia. No es desprecio a la cultura insular, sino sesgada crítica a una sociedad en cuya historia presente no encuentra camino ni amparo. Se ha trastocado aquí el orden cronológico de aparición de su otro libro, *Un poco de humo y otros relatos* (1984). Hay una razón. En el párrafo anterior se indicó que cuando el sujeto logra enriquecer de manera tan absoluta su conciencia, en ocasiones, los autores le infunden una cualidad fuera de lo común y tan excepcional como atribuirle el don de la eternidad. Lo inmortal no es que sea un mero asunto literario, sino la consecuencia o prueba de haber alcanzado la conciencia el conocimiento total. El protagonismo que adquiere un personaje, con dotes detectivescas, en cada uno de los relatos que componen el libro arriba mencionado no supone que se halle el lector ante un cuento policiaco o de intriga, aunque afloren las tensiones típicas de ese género. Lo detectivesco queda como telón de fondo. La trama presenta siempre un misterio que no se dilucida por la vía deductiva, sino por las experiencias que han enriquecido moral y estéticamente a un ser que se sabe inmortal.

Crítica a la realidad

Cuando el sujeto pasa a describir y a relatar su percepción de la realidad, los contenidos que la expresan no se presentan desvinculados de la conciencia que los ha podido, real o imaginativamente, contemplar [...].

En las narraciones insulares del medio siglo quedaron las marcas de una crisis existencial. En la década siguiente se incorporan nuevos nombres que no desconocen los pasajes ni las distintas facetas que el realismo de postguerra ha ido mostrando. Estos escritores rehúsan los propósitos y las maneras con que la novela social española se había recientemente manifestado. Se atiende a las voces que anuncian una nueva novela. Luis Alemany declara la incertidumbre creativa que le embargaba hasta su cruce con la novela *Tiempo de silencio* (1962). La editorial comunica en la contraportada de ese libro la propuesta narrativa de «alcanzar una renovación estilística a partir —ya que no en contra— del monocorde realismo de la novela española de la época en que apareció».

Luis Alemany (1944-2025) conforma un libro de cuentos, escritos entre 1963 y 1965, y publicados con el título de *Oscura relación* (1984). Declara en el prólogo que su pretensión era la de elaborar un conjunto que, aunque con diversas perspectivas, lograra mantener una unidad temática y estilística. El libro contiene cinco relatos. Reconoce que aquella deseada coherencia no la lleva a cabo. Se distingue un primer grupo de cuatro cuentos en los que priman el humor negro, en contraste con el último, que traza un muy

diferente tono, contenido y estilo. El sintagma que da título al libro, *Oscura relación*, puede correlacionarse sinonímica y etimológicamente, tal como sugiere el propio autor, con relato negro. Desencaminadas estarían las asociaciones con el relato policiaco. El negro, en este caso, símbolo de luto, califica el humor. Y, cuando así procede, demanda la presencia de lo fúnebre o, al menos, de un hecho o situación detestable. La naturalidad con que se narra la historia no resta puntos a la tragedia. El humor negro nace del desengaño, de la confrontación que el autor establece con una realidad. Disconforme, desengañado, el autor le da cuerda al narrador para que nos la muestre desde una perspectiva crítica. No es humor de evasión, sino un camino de entrada para sentir de modo hiriente la realidad. La capa de humor da una apariencia aceptable a situaciones o episodios graves que, en otro caso, producirían una intensa aversión. En cuentos como «El indulto» o «Las cuarenta pesetas», el humor negro es la gota que el autor disuelve en la realidad social para remarcar, de manera soterrada y crítica, las imperfecciones. La visión del narrador, pese al humor y a la aparente ligereza del asunto, corresponde a una conciencia lastrada de pesimismo. Esta manera crítica de desgarrar la realidad social tomará rumbo muy diferente y tono más blando y reposado en el cuento «Fin de semana». Trivializa la anécdota, no destaca a ningún personaje ni da cabida a las pasiones.

Conviene recordar que estos aspectos los contempla Alain Robbe-Grillet en el libro *Por una nueva novela*, traducido al español en 1965, una década des-

pués de haberse también traducido su novela *El mirón*. Robbe-Grillet, al tiempo que presenta una nueva aportación teórica, busca nuevos planteamientos con los que resolver la crisis que, por ese tiempo, atravesaba la novela. Los nuevos narradores que ahora publican en Canarias se sitúan en el marco de una literatura que pretendía novedades. El párrafo anterior ha apuntado al campo de la novela para poner telón de fondo teórico al tipo de cuento que en 1965 trabaja Luis Alemany en el texto «Fin de semana». Se describe un episodio trivial. Se quiere transgredir el sistema establecido, sin que ello suponga entrar en una literatura de compromiso. La transgresión se hace por conducto estrictamente literario, yendo en contra del género tal como había sido concebido en la modernidad, disgregando la anécdota, anulando el efecto.

Crisis de la realidad social, crisis de lo narrativo, pero con ventana a una renovación que conduzca los contenidos del relato hacia una condenante monotonía, santo y señal de una sociedad percibida, en aquel tiempo, como degradada y detenida. Los contenidos humanos no alcanzan la menor relevancia. No se buscan soluciones. Se induce al lector a que sienta el malestar del momento y de las vidas sedentarias mediante un discurso análogamente reposado. El malestar del momento, el ahogo, la consternación son las rodajas de vida que un personaje plano debe sobrecargar en el entorno castrante donde habita [...].

Luis Alemany reconducirá su quehacer narrativo en 1973 con la novela *Los puercos de Circe*. Logra equilibrar en ella las dos perspectivas comentadas en sus

narraciones: mantiene en vigor el monótono transcurrir, pero, en este caso, el novelista activa también aquella vena sarcástica y penetra mordaz en una realidad urbana envainada en la cotidianeidad. La casa común que, temática y estilísticamente, deseaba para sus cuentos la realiza con el libro, *Beneficio de inventario*, publicado en 1995. El subtítulo, *Diez viñetas apócrifas y una patraña literaria*, subraya la desvinculación de la realidad y la entrada en mundos fingidos mediante una docena de breves estampas con personajes y situaciones que, extraídos de la historia, son trasplantados a una literatura que los reconducirá hacia desenlaces insólitos. Luis Alemany ha entrado con este libro en el relato postmoderno. La realidad se disuelve; la escritura, que hace girar la historia conocida, concede nuevos detalles gracias a la capacidad fabuladora del autor. La figura humana pierde peso y concreción, el mundo presente se desvanece, impera la ficción.

Otro autor, como Luis León Barreto (1949), continúa ese tipo de relatos en donde la conciencia del personaje no se describe, sino que se sospecha su asimilación a la ociosa atmósfera que lo rodea. Ambiente y personajes entran en contradicción y establecen un par de fuerzas que, al contrastarse, anulan toda posible dinamicidad. Los imprecisos anhelos coexisten con la burda realidad. En los cuentos «*In the Summertime*» (1970) o «La fuga», los deseos, las decepciones o las alegrías procuradas se solapan en una especie de subsuelo. La inercia, pese a los vagos deseos, los mantiene atrapados. Cabe hablar del papel alienante de la sociedad y, consecuentemente, del

rol de un personaje alienado. El relato, por su parte, tiende de manera sesgada a la desmitificación de esa realidad, representada especialmente por la clase medio burguesa. Luis León Barreto entremezcla en el libro otro tipo de relatos en donde el mito o la historia constituye el fundamento de la anécdota, como puede apreciarse en «Isla-Machine» (1969), «El escondido» (1970) o los escritos a comienzos de la década del ochenta: entre otros, «La isla de los dragones», «Los espíritus», «El volcán», publicados todos ellos en el libro *El mar de la fortuna* (1986).

Su obra novelística posterior le conduce a un presente, a un hoy, fruto malo del ayer, en donde sus raíces no pueden prometer nada que lo que la propia historia de la sociedad suministra. En la década del setenta se incorpora, como lo hiciera Luis Alemany, al denominado *boom* de la narrativa canaria. Con la novela *Las espiritistas de Telde* (1981), se deja llevar por la invención literaria, aunque siempre marcando la relación existente entre los individuos y la sociedad. Procura unir así el conocimiento histórico insular al ámbito del presente.

Nueva narrativa canaria

Como se ha apuntado, desde los primeros años de posguerra hasta 1970, los libros narrativos publicados en Canarias pueden contarse con los dedos de una mano. Algunos de esos autores, nacidos en la década del veinte o del treinta, como Isaac de Vega, Rafael Arozarena, Alfonso García-Ramos, Emilio Sánchez Ortiz, se integran, junto a narradores nacidos

en los años de la década del cuarenta, en el llamado *boom* de la narrativa canaria. Un episodio fenomenal en las, hasta ahora, arrumbadas muestras de la literatura insular. Algunas fortalezas editoriales de la Península lanzaron un mensaje muy comercial: la llegada al público de lo que denominaron «nueva novela». En Canarias, algunas editoriales promoverían igualmente la creencia de una nueva narrativa canaria. La institución de premios, la aparición de suplementos literarios que recogían las novedosas muestras del relato, el apoyo de una crítica concentrada en anunciar y reseñar los nuevos libros, todo este cúmulo de factores determinó la eclosión de una literatura inesperada. Contemporánea a la novela experimental española y tras el *boom* sudamericano, el inicio de la década del 70 deja sitio en Canarias a unos cuantos narradores con una o dos novelas en las manos. El bien o mal llamado *boom* de la narrativa canaria fue un producto coyuntural. ¿Se dio realmente una nueva narrativa en Canarias? Hay novelas de Isaac de Vega (1920-2014) o de Rafael Arozarena (1923-2009) que, como se ha comentado, ya estaban escritas en la década del 50 y que se incorporarán al naciente fenómeno. Narradores más jóvenes se encargan de timonear la operación transgeneracional. Largo es el listado: Víctor Ramírez, Luis Alemany (1944-2025), Alberto Omar, Luis León Barreto, J. J. Armas Marcelo, Fernando Delgado (1947-2024), Juan Cruz, Juan Manuel García Ramos.

El célebre *boom* narrativo no se cimenta tanto en el núcleo de obras que lo conforman cuanto en el radio de acción que genera. Editoriales, premios,

críticas eran condiciones necesarias, pero no suficientes. Era necesaria la presencia de un factor más que hasta aquel momento se había ausentado del mundo del libro, aunque constituía el destino del mismo: el público lector. Y hasta allí, ese público se hallaba ausente, pasivo. En la década del setenta, sin embargo, nace y se revela una sensibilidad orientada hacia cuestiones específicas de la insularidad y que permite al libro canario estar en la diana de sus expectativas, intereses y demandas. Cualquier libro con marca de origen canario, bien sea geográfico, histórico, literario o gastronómico, quedará bajo la tutela de los lectores insulares.

La historia literaria insular es episódica, y corto fue también el episodio del *boom*. Nació en el primer año del 70 y al quinto año expiró. En 1973 se publica la antología narrativa *Aislada órbita*. Su prologuista, Rafael Franquelo, en medio de la barahúnda del *boom*, anota y advierte que no puede realizar estudios serios de los once autores incluidos, a quienes les dará licencia para elegir sus textos, manifestar sus poéticas y apuntar sus notas biobibliográficas. El prologuista decide a quiénes incorporar, no lo que los autores incorporan. Probablemente porque fue un fenómeno que, se antoja, se iba haciendo sobre la marcha para aprovechar una oportunidad, probablemente irrepetible. Rafael Franquelo declara como peculiar de esta nueva narrativa: «Una decidida vocación de elevarse por encima de las fronteras del Teide y mostrar sus obras en la urgencia de la narrativa española del momento». En ese mismo año, la revista *Camp de l'arpa* anuncia en la portada de uno de sus números

«La nueva narrativa canaria». Participan con sendos artículos Lázaro Santana y Jorge Rodríguez Padrón. Este último apunta algunas notas distinguidoras en su «Informe objetivo (dentro de lo que cabe) sobre la nueva narrativa canaria». En resumen, destaca su rechazo a una novela de regionalismo estereotipado para dar curso a una peculiaridad de variado signo «pero con un instrumento expresivo que no les es exclusivo». Y, por último, destacándolo: «La posibilidad de edición y distribución a gran escala y, desde luego, fuera de los simples límites de las islas».

En el territorio insular, los escritores quieren proporcionarle a la narración un impulso renovador y moderno en contraste con una retrasada sociedad que, en vías de desarrollo, mantenía latentes los rigores del semidesarrollo político, económico y cultural. Los procesos de una sociedad en desarrollo no son —según indica Fernando Morán— ni sincrónicos, ni continuos, ni simétricos, ni equilibrados, de tal manera que, entre lo nuevo y lo arcaico, se manifiestan relaciones de acomodación o de conflicto. La novedad no garantiza la solución a unos problemas cuyo origen se sitúa en la fuerza latente del mundo viejo. Un narrador, frente al fenómeno del semidesarrollo, puede denunciar en sus páginas a una sociedad petrificada y que se muestra como un impasible continente en donde la injusticia o lo inmoral predominan; o, de otra parte, puede operar en persona —en primera persona— como un miembro más del cuerpo social y en donde se genera la idiosincrasia. La crítica, en este último caso, es más un presentimiento agazapado entre líneas que una resuelta y concreta explicitación.

El narrador le encomienda, además, a su escritura, que renuncie a los modelos literarios enquistados.

Víctor Ramírez (1944) es autor de varias novelas y de un número considerable de cuentos recopilados en diversos libros: *Cada cual arrastra su sombra* (1971), *La esperanza hecha piedra* (1975). Prosigue con los libros *Además lo primero* (1978) y *La piedra del camino* (1980), que sumados a una docena más de cuentos conformarán el libro *Diosnoslibre* (1984); en 1990 publica *Arena rubia y otros relatos*. En ese universo narrativo, los cuentos sitúan recurrentemente a un personaje con voz narradora. Se enfatiza aquí la idea de voz porque la narración se caracterizará por una anécdota mínima a la que va envolviendo en círculos los silenciosos pensamientos del narrador. Quiere decirse con ello que el relato renuncia a las fórmulas codificadas de la escritura y adopta los tonos y maneras de un diálogo dirigido a sí mismo. Es una estrategia; un simulacro. Porque el autor ha de controlar absoluta y rigurosamente cada palabra del discurso con el propósito de obtener un relato que, perteneciendo realmente a la escritura, reacciona contra ella y simula ser un neto producto del habla, una oralidad fingida. A los personajes les afecta una «panverbalización», en el sentido de que su vida se halla sostenida por el lenguaje; viven en cuanto hacen de su conciencia verbo. Pero un discurso lineal es un mal conductor de las electrizantes descargas de la conciencia. Descargas que va jalonando por el texto una voz silenciosa, un «hablar interior» que se inicia y acaba en el sujeto: un soliloquio, a pesar de la apariencia comunicativa que proporciona el texto

narrativo. Diálogos imaginarios con destinatarios igualmente imaginados en una realidad fingida. El narrador los imagina, o los supone próximos, porque los necesita; y los necesita porque el discurso silencioso ha de presentir un destinatario que conviva con él en un espacio que acaso sea ficticio, o, acaso, un lugar propio y mental desde donde se procede a la comunicación de las experiencias subjetivas e intersubjetivas.

Hay autores que, si adoptan fórmulas experimentales y renovadoras, es porque su actitud y su idea del mundo y de la literatura los arrastran hacia imprevisibles procedimientos de escritura. Virginia Woolf escribió que para que una idea no se le evaporara debía depositarla a borbotones en el papel. Un autor —también decía la novelista de *Al faro*— «no puede aspirar a decir la verdad», aunque le conceda a la ficción la posibilidad de contener más verdad que la fijada en la realidad. «Saldrán mentiras de mis labios —escribe—, pero probablemente habrá en ellas también algo de verdad».

La alusión a la escritora inglesa es mera coincidencia; coincidencia con Víctor Ramírez en dos puntos que han sido anotados: forma de expresión y filosofía narrativa. El escritor canario no admite dudas al respecto: la realidad no es que sea el continente de lo verdadero, sino que es trampa con que engañar. La realidad es impostora. Y por eso le confía al «cuento» —vocablo muy usado en sus relatos para referirse al mundo levantado por la imaginación o la soñarrera— la tarea de desenmascarar las falsedades alojadas en el seno social. En el mundo de la

realidad se construyen falsas verdades; el mundo de la ficción se lanza al proceso de descubrir las auténticas. El cuento «Hedor de esquirra» comienza así: «Esta historia, como todas, también mentía. Pero no engaña —masculló Ruano Betún». Ese camino, que es creación personal y exclusiva de un sujeto, puede dar con una verdad que enlace a todos, a toda una colectividad, propietaria de particularidades específicas: mundo suburbano y deprimido en tierra de nadie, vestigios rurales avecindados en la ciudad.

Víctor Ramírez emplaza a sus personajes en un espacio de relación. Tierno Galván define el término como un ámbito en donde se producen contactos entre el medio que se toma como referencia y el mundo exterior. Es un punto de intersección de dos mundos, de dos funcionamientos económicos, de dos culturas. De ahí que los personajes se manifiesten apegados a sistemas sociales que mantienen en vigor los prejuicios propios del subdesarrollo en un sistema que persigue penosamente el desarrollo. Lo atávico frente a lo nuevo. No cabe conciliación. Vidas estancas que se mueven girando sobre sí mismas. De esas vidas mana el flujo de voz, a través de un singularizado personaje que va desvelando las amenazas y temores que afectan por igual a todos. Amenazas de donde salen los miedos comunales que la misma sociedad alimenta. Y de los miedos, las actitudes y el ánimo cobardes. Ese adjetivo dio calificación y título a sus *Cuentos cobardes*. La cobardía es un tema de su narrativa que se enseñoorea de numerosos personajes taciturnos, pero confesores de sus miserias. Usa a un narrador personaje con doble carácter y

función; como narrador dispone de todos los registros a su alcance: cuenta, describe, lleva al texto frases sentenciosas y proverbiales como para que representen verdades perpetuables y como puños. Por el contrario, en otro plano, el personaje se ata a las circunstancias, al temor, a la mentira, a la ignorancia. La pesante degradación moral, que habita un territorio concreto, es lo que le impulsa a corretear por los tejados de lo imaginario. Los ojos confirman la cerrada y pringosa realidad, mientras la imaginación alza las piedras para ver si encuentra bajo ellas lo que no sucede. Y anhelando sucesos, como el sacar de las piedras la esperanza, continúan las voces entremezclando ensoñaciones con recuerdos, fabulaciones con el peso muerto de la enrarecida realidad del presente. Y de la confrontación dialéctica entre lo concreto y lo imaginario, entre fábula y realidad, el personaje va «contrahaciéndose», zafándose de los mentirosos valores que, enmascarados, guían la vida y la conducta social.

El cuento «La esperanza hecha piedra» es una prueba de que el conocimiento se logra mediante una enseñanza fuera de programa, una enseñanza vital que se halla en pugna con la moral farisaica dominante. La figura del padre maestro enseña «una alegría sin fe», una esperanza sin esperanza, «ejemplos sin luz». La verdad solo puede manifestarse en acto, nunca en lección. Una verdad que no conduce a otra parte que no sea el desengaño; desengaño en su más precisa acepción: conocimiento de la verdad, con que se sale del engaño. El narrador ha de salir del engaño, activamente, con una conciencia en sordina, a tien-

tas y verbalizando los recuerdos, las ensoñaciones, los miedos y las vivencias. El lenguaje propio, que viene de la conciencia y del subconsciente, es el que delata las falsas doctrinas que una sociedad impone mediante un convenido discurso. Cuando el individuo acata y, pasivamente, asimila y reproduce el discurso, este se interpone como una venda que no deja ver la auténtica realidad. En contraste, el individuo, a solas con su caótico monólogo, emprende la tarea de abrir camino al habla propia, en donde están depositadas las verdades que el poder oculta o disfraza. Porque no hay objetividad; es ilusoria, la percibimos asentada a través de una conciencia que, en el fondo, desconfía. A veces apuntará situaciones que mostrarán una total incertidumbre. Las observaciones del exterior se filtran en la conciencia del sujeto, que las devuelve en forma de un psiquismo con apariencias rudimentarias. Pero es con la vida interior del personaje, cargada de determinantes de índole naturalista, con que se van construyendo los fundamentos del relato. Estos rasgos anotados muestran que individuo y sociedad discrepan y entablan una confrontación a la que, terminológicamente, se le ha puesto nombre: realismo dialéctico [...].

Se ha comentado que, para construir la realidad, se recurre al arte. Ese medio procura arrancar un pellizco de lo cotidiano, que por sí solo carecería de sentido y de dirección. El relato está obligado a dotarlo de plenitud, a completarlo definitivamente. Y se logra dándole un final, que el mundo concreto de la realidad incesante, interminable, no tiene; pero final que sí tienen los cuentos. Las cuestiones sobre

la verdad o la mentira afectan no solo al mundo de la ficción; también al de la realidad. Quienes así opinen —y no han sido pocos— no aceptan una realidad que se fundamente en verdades definitivas y convenidas. Ponen en crisis el modo en que la verdad debe revelarse. La realidad ha de encontrarse como si fuera un tesoro oculto; esto es, ha de descubrirse mediante acciones y esfuerzos personales. «El escritor —escribe Alberto Omar— es el mentiroso que, como el taxidermista, se atreve a dar la apariencia de verosímil a seres inventados, pero a los que obliga a adoptar apariencias humanas». Prosigue expresando, además, que escribir es la insistencia en una mentira que quizá a la realidad no le interesa seguir sosteniendo. «La realidad es un absurdo», sentencia en su novela *La canción del morrocoyo* (1972). Con esta creencia por razón, no confiará a un discurso lógico y reflexivo la tarea de desentrañar los sentidos que laten en la realidad. Puesto que se dispone a narrar, pone en cuarentena el raciocinio y se orienta hacia lo imaginativo, lo intuitivo, lo irracional. El mundo empírico únicamente aparenta una sólida coherencia. Solo las palabras pueden proporcionar sentido cuando se tensan las unas a las otras por toda la trama textual. Además, se confesará «el ciego temor de lo cotidiano». Se teme estar nadando en una existencia inauténtica donde el vitalísimo sentimiento de la vida se ahoga en el transcurso habitual de las horas. Y emerger o desenterrarse exige actividad de demiurgo, sentirse creador de mundos, un taumaturgo que, con la escritura, transforme en prodigio la absurda realidad [...].

Hay maneras de dar refugio a una conciencia que se siente amenazada por el mundo exterior: construir un íntimo laberinto en donde encerrarse; o bien, una imaginación creadora e instauradora de mundos nuevos y regidos por leyes azarosas, por vectores imprevisibles nacidos del sentimiento o del instintivo ejercicio de la escritura. Se topa aquí con el surrealismo, si se entiende surrealismo análogamente a como lo planteaba Cortázar: «Una empresa de conquista de la realidad: una cosmovisión». Una empresa que, en el caso de Alberto Omar, le encomienda, entre otros, pero significativamente, al lenguaje poético que rebase los límites de lo real. En este tipo de narraciones importa poco que lo relatado pueda verificarse o suene verosímil. La auténtica verdad del relato la sustenta su fuerza poética, el poder transformador de la poesía. Y, penetrando así en hechos y escenarios, descubre paisajes fantasmales, Comalas, en donde las voces y las figuras humanas hacen dudar de si habitan un mundo o un más allá. No aplica un surrealismo técnico, sino la salvaje vivencia, el sentimiento de vitalidad que le concede ese tipo de escritura. Como apunta, con cuatro palabras, Julio Cortázar en *Rayuela*: «Del ser al verbo».

Los párrafos precedentes insinúan maneras, apreciables en el cuento «Disyunta», enclavado en el libro *Contados al atardecer* (1992). Este cuento sobrepasa, como en sus otras recopilaciones de relatos (*Papiróplexia*, *Suaves cuentos de destrucción*, *Como dos lunas llenas*), la línea fronteriza de los géneros. Se ha mencionado lo poético, siempre que se entienda como un aire y lenguaje que no excluye de las páginas

las aportaciones del texto dramático, las insinuaciones de las secuencias o planos cinematográficos. Del drama procede esa forma de presentar los personajes, que aparecen y se mueven; voces que cuentan o hablan; voces disyuntas que se dejan paso, una a la otra, en el relato.

De la transición al fin de siglo

¿Ha habido continuidad entre los escritores del setenta y los que aparecerán en décadas posteriores, o se ha perdido aquella pauta intergeneracional? Ocurre que se produce un distanciamiento entre autores de unas y otras décadas. No se quiso, no se supo o no pudo prolongarse aquel impulso, aquella explosión novelística que sobresalió en el marco literario cultural de los 70. ¿Qué factores favorecieron el fenómeno? Allí confluyeron un grupo de autores con obra editada, junto a otros a los que cabe poner el calificativo de noveles. A esta vertiente intergeneracional de autores habrá que sumar otras fuerzas que proyectan y hacen posible el reconocimiento de un espacio narrativo; un espacio al que favoreció una expectante mirada nacionalista. Habrá también que considerar un cúmulo de fuerzas mediadoras que en poco tiempo mostraron una eficacia hasta ese momento desconocida: revistas como *Fablas* (1969-1979), páginas literarias en la prensa, premios, presencia de editoriales privadas que apuestan por la narrativa insular, apoyo de la crítica. Este conjunto de factores consigue algo excepcional: el encuentro de libros de narradores canarios con un público que

buscaba su lectura. Fueron los lectores los que confirmaron aquella situación de privilegio. Sin embargo, el fenómeno quedó prontamente aislado. No se prolongó hasta el punto de crear un espacio intelectual que, según indica Juan Manuel García Ramos, pueda fundar una literatura «con continuidad creadora, con afán de futuro, con vida real que responda a una necesidad de la sociedad en que funciona». Poco después de haberse consolidado el fenómeno, aquella situación comienza a resentirse. Cada autor intenta arrastrar y llevar a buen puerto su sombra. Se produce una callada disolución a la vez que un intento de sobrevivencia por la vía personal. Cada narrador del 70 se considera ya autosuficiente: vive y escribe sin aquella ya mencionada coparticipación. No obstante, en la década del ochenta se procura que se reproduzcan las condiciones que nutrieron aquel destacado fenómeno novelístico. ¿Qué ofrece esta década? Algunas editoriales, nacidas en el setenta, allí mismo mueren. El ochenta será testigo de nuevas marcas. La revista *Liminar* (1979-1986) se interesa por la narrativa contemporánea. Las editoriales Interinsular y Edircra rescatan o prosiguen las publicaciones de obras de escritores consolidados. Benchomo, a partir de 1981, inicia una línea editorial con apuestas por nuevos autores de la narrativa insular. En cuanto a las revistas, un gran número fueron bautizadas y enterradas en la década; algunas, muy peculiares, morían para renacer con un nuevo nombre; así: *Cuaderno de arte y cultura popular canaria*, *El buey de las estrellas*, *Aquel viejo noray*. Revistas como *Menstrua Alba*, *Taramela*, *LC* o *Fetasa* desaparecen; otras nacen poco

antes del 90 y, en el caso de *La página*, se mantiene. En la última década del siglo se editan *La fábrica* en la isla de La Palma, la tinerfeña *Los cuadernos del Ateneo*, o las grancanarias *La plazuela de las letras* y *Espejo de paciencia*.

La serie de factores desplegados en el setenta posibilitó el reconocimiento de unos novelistas y de una narrativa en Canarias. Y a tal esquema se recurre en la década del ochenta. Sin embargo, a pesar de la analogía, no se alcanzará similar nivel de aceptación. El público lector había retirado su confianza al libro canario. Entre tanto, las editoriales fuertes peninsulares controlan el mercado, tientan a los narradores; se sobrevalora lo novelístico sobre cualquier otro género; se abren las puertas a nuevos nombres; se pretende dar con la nueva novela. Deciden las editoriales que el calificativo *nuevo* puede ser un adecuado sello de cubierta y hasta un conveniente valor de mercado. Lo que fue una propuesta editorial a finales de los setenta se intensifica en los ochenta con el objetivo de que esta década sea calificada como la de la «nueva novela». Pero ¿es posible hablar de una nueva novela? ¿Qué cuentan los narradores canarios de ahora? La respuesta no es tanto una cuestión de contenidos, sino de cómo se sitúan ante el mundo. En este sentido, muchos de los narradores del ochenta, así como de aquellos que han comenzado a expresarse en la década del 90, coinciden en algo: en la total incertidumbre con que han marcado las existencias de sus personajes; incertidumbre que es solo uno de los tantos sumandos de un final, desesperanzado, al que abocan tantas vidas sin visos de comu-

nicación afectiva, en total soledad, ya sea en el mundo urbano, ya sea en el de la profundidad rural; ya esté inscrito en un espacio cerrado, agrio y cosmopolita, o se arraigue a una insularidad, o se eche en brazos de una tierra de nadie en donde pueda suceder cualquier ficción.

En este último párrafo han quedado encerradas las distintas tendencias narrativas que, por vía temática, podemos metodológicamente asignar a los narradores comprendidos en los dos últimos decenios del siglo XX. Pero la variedad de tendencias caracterizó también a la década precedente. Los narradores del setenta no quedaron a menor nivel en esta cuestión de la diversidad. En Canarias —como expresara Jorge Rodríguez Padrón— «la comunicación habitual entre los narradores no condiciona ni determina una premeditada intención de grupo». Unos se preocuparán por el lenguaje, otros por mostrar o transfigurar la realidad. En definitiva, pueden ser varias las tendencias, pero casi todas ellas giran preferentemente en torno a un eje común: la isla. Como precisa el crítico nombrado anteriormente, un «universo-isla» entendido no como entidad geográfica o «como paradigma de determinadas costumbres, sino como actitud, incluso moral, en muchos casos hasta lingüística, y desde luego social e histórica».

¿Cuál podría ser la causa de la diversidad de tendencias que caracterizan el conjunto narrativo publicado en las décadas del ochenta y del noventa? Probablemente se encuentre en que el mundo de la realidad ya no trasluce aquella solidez, aquel compacto objetivismo, aquel frente común, cohesionado

social y culturalmente, que se diera en las décadas anteriores. Aún más: es posible que la realidad exterior no haya cambiado en demasía, pero sí se ha producido un nuevo talante en la conciencia que percibe la realidad. Porque el narrador la ve fragmentada; su mente no vislumbra las junturas de las distintas parcelas que dan sentido a la vida. Es un yo roto, pero consciente de una entera libertad en la escritura, lo que le permite partir (y multiplicar) por mil las posibilidades narrativas. Se produce, por tanto, en primer lugar y fundamentalmente, una territorialización del yo: el yo crea su espacio, y lo crea para establecer en ese lugar su propio nacimiento; una suerte de renacimiento tras el cual la identidad ha de rehacerse en un proceso incesante. Es una actividad creadora que se alimenta de recuerdos y memorias, o que se apega a los obsesivos temores y anhelos que afectan en el presente. En todo caso, es un mundo vivificador el que se nos presenta, un mundo no sujeto a las realidades externas, sino potenciado por el subjetivismo y por el poder de un lenguaje cuidadosamente elaborado. Se tiende a una literatura que, como refiere Vicente Pedrero aludiendo a Michel Foucault, cabe proponerla como una «técnica de construcción del yo» y de reencuentro consigo mismo. Este predominio del yo ha beneficiado la escritura de la narración corta. El cuento puede verse favorecido por circunstancias tan peregrinas como la convocatoria de premios; o sus pocas páginas pueden propiciar la entrada en revistas y en los suplementos literarios de algún periódico. El relato corto puede ser, además y en algún caso, la plataforma inicial, el punto de referencia y

de experiencia para un escritor que necesita hacerse como tal o, también, hacerse novelista. No se desdeñan esos datos. Pero tampoco se descuida la idea de que los cuentos son un género idóneo para escritores que quieren expresar un mundo narrativo peculiar, cerrado, con sus propias claves, y en el que tiende a dominar la subjetividad.

Roberto Cabrera (1954), con *Suicidio en Desolation Road* (1979), conforma una miscelánea en donde las dos primeras piezas se deslizan por la crítica literaria con el inconfesado pero evidente propósito de vindicar a dos escritores fetasianos. Y lo demás son tres cuentos. Continuará avanzando por un peculiar sendero narrativo: los cuentos de *Amor Mora Roma* (1986), el relato *Viaje a Hero* (1988) o las novelas *La nube especular* (1989) y *La yerba negra* (1995). Crea un territorio en sombras y ahí se deja tirado al personaje. La ciudad, ya no como plano de calles, edificios, habitantes y situaciones, sino como una red de imágenes que el narrador, íntimamente, selecciona. Sobra la historia; sobrevienen los distintos pasajes, la superposición de imágenes que no tardan en producir efecto. Nada hay de particular en la trama: el ser humano afronta y se mide al mundo. Un personaje con incertidumbres y nómada establece una lucha dialéctica, real o imaginativa, con una sociedad sedentaria. Todas las narraciones las conduce por el área libre del surrealismo, mostrándose excéntricas respecto al modelo que la literatura da como lo convencionalmente aceptable [...].

El relato urbano tiene virtudes calidoscópicas. Domingo Luis Hernández (1954), autor de la novela

El ojo vacío (1986), publica en 1984 *El triángulo* que, tras el aparente género policiaco de historia de un crimen y de su resolución, es más un rastreo psicológico por la conciencia y el inconsciente del personaje. Por otra parte, la ciudad, aun en las páginas de un solo libro, puede ser recreada desde diversas perspectivas, cada una de las cuales nos puede brindar el mundo y el lenguaje de sus habitantes envueltos en una sonriente y nostálgica mirada, como, por ejemplo, la que depara *Los jardines de Ceilán y otros relatos* (1982 y 1998). Daniel Duque compone este libro con cinco cuentos orientados hacia sus correspondientes asuntos. La diversidad de temas demanda los adecuados tonos y estrategias narrativas que el autor proyecta en un reconocible paisaje urbano; un espacio literario común en donde se citan las ocurrencias de los personajes de las diversas piezas narrativas. El libro reavivó el interés de los lectores y generó expectativas concernientes a una posible revitalización de la narrativa canaria del *postboom*.

Varios escritores se incorporan por primera vez a la corriente de la novela en ese año de 1982. Juan Pedro Castañeda (1945-2016), conocido poeta en la década del setenta, publica *Muerte de animales*. Es una fecha que abre puertas también a narradores más jóvenes, nacidos en la década del 50, y que desde los comienzos del ochenta irán extendiendo sus creaciones hasta la actualidad. Emilio González Déniz obtiene sucesivos premios novelísticos: Premio Agustín Espinosa 1982, con *Tiritaña*; *El obelisco*, Premio Pérez Galdós 1983; *El llano amarillo*, Premio Ángel Guerra 1985. Un año después se le concede

ese premio a Agustín Díaz Pacheco por su novela *El camarote de la memoria* (1987). Los otros libros de este autor ocupan el área de la narración corta: *La cadena de agua y otros cuentos* (1984), *La rotura indemne* (1986), *La mirada de plata* (1993), en el que incluye el cuento *Los nenúfares de piedra*, con el que obtuvo el Premio Ángel Acosta 1981; y *Proa en nieblas* (1999) [...].

Cada cuento literario intenta, al tiempo o separadamente, reproducir realidades o inventar fábulas, sembradas de conflictos, o de secretos, o de asuntos anodinos que, por gracia del lenguaje, proyectan sentido a la existencia del ser en el mundo ante el simple hecho de vivir. Un personaje que figura como autor de la pieza *Teatro de maniobras*, de Sabas Martín, expresa una idea acerca de la función o del poder de la literatura: «Narrativa o no narrativa, ¿qué importancia puede tener eso?». Y continúa: «Lo esencial de la obra es que impulsa a quienes la vean a interrogarse, a reflexionar sobre sí mismos y sobre el mundo en que viven». Sabas Martín entiende la literatura como una posibilidad de autoexpresión. La línea novelística de este autor se inicia con *Nacaria* (1990). Publica la segunda en 1999: *Los trabajos de Esther o el fuego en los espejos*. En medio, los libros de relatos *Rastros sobre las olas* (1991) y *La mano entre las líneas* (1995) [...].

Uno de los rasgos que caracterizan *La mano entre las líneas* es la versatilidad de los textos; una versatilidad que no se acomoda a un patrón genérico, pues trabaja con un lenguaje y unas estructuras que, si un título encaja allí en las franjas de lo narrativo, otro

más allá se adentra por los espacios de la especulación ensayística, mientras otras prosas alcanzan en algunos puntos las orillas del poema, o en páginas vecinas un coro de voces puede ejemplificar una manera de incomunicación dramática. Todo ello irá revelando, además, la disposición del autor para instalarse en cualquier registro expresivo.

Los ocho primeros cuentos, entre los que se encuentra «Escrúpulo», encuadran sus pocos renglones en el espacio central de una sola página. Otros tantos amplían poco más esa dimensión y se prolongan en la página venidera. En estos casos se entrevé un discurso que le lanza un guiño a las brevedades y sutilezas de Borges o de Cortázar, de Monterroso, de Arreola o Anderson Imbert. En definitiva, destellos que la narrativa hispanoamericana ha ido dejando ver décadas atrás, y que narradores de Canarias —Roberto Cabrera, Sabas Martín, Dolores Campos Herrero o Luis Alemany— prueban en el tramo último del siglo. Lo fundamental del libro de Sabas Martín no se halla en el modelo arquitectónico o temático sobre el que versa, sino en la expresión que infunde a los reducidos espacios textuales mediante una escritura que mana libre y desatada de cualquier convención previa; cuerpo mínimo que la palabra volverá universo en las breves dimensiones del cuento. Ni acción ni tensión narrativas; los personajes se aplanan y asimilan en el telón de fondo a donde asisten; son, en bastantes casos, un elemento más del paisaje verbal. La confinación del relato en una sola página obliga frecuentemente a que el autor use ideas que puedan ser compartidas por el lector, de ahí los recurrentes

pasajes manifiesta o sugerentemente mitológicos; motivos o secuencias desprendidos de la historia cultural de un país o de la humanidad. En definitiva, se hace cargo de un patrimonio común sobre el que opera y maniobra para mostrar una inusual versión de la historia genuina. Sabas Martín transgrede las convenciones lingüísticas habituales, desautomatiza el lenguaje e irá imponiendo un ritmo sincopado en el desenvolvimiento de las historias contadas. Considera el cuento como espacio idóneo en donde realizar ejercicios de estilo. Por ello hará de la escritura la protagonista del libro, hasta el punto de que, en su cuento final, que da título a esta obra, la mano utiliza las líneas de la escritura para levantar una ficción que, apelando a una milenaria y prodigiosa creencia, confía en hacer del verbo un cuerpo que habite en el mundo y entre su gente.

En las narraciones de Dolores Campos Herrero (1954-2007), *Daiquiri y otros cuentos* (1988) y *Basorra* (1989), el espacio urbano retiene anclados a unos personajes, habitantes de un tiempo que fluye sin sentido, que viven y malviven por costumbre y por mor de banales y breves excitaciones. Su protagonista pierde el centro al no mantener estable una relación con los personajes movedizos de su entorno. El azar rige los destinos, los lugares de unos seres desolados, de una generación perdida, sin lazos tibios con que atarse comunicativamente a los otros. Al cabo, siempre una convivencia partida. Figuras anónimas a las que solo llenan unos lacónicos rasgos descriptivos, unos cuantos gestos que disfrazan o anhelan una historia que las legitime y las vivifique. No se dan

razones; hasta última hora predomina el sinsentido de tantos personajes desolados.

Cecilia Domínguez se une, con su primer libro de cuentos, *Futuro imperfecto* (1994), a la gran cantidad de narradores cuyos relatos vienen a ser algo así como fragmentos de conciencia, y con la cual intenta construir un centro que sirva de refugio frente a ese mundo extraordinariamente desolado que presenta.

Alicia Llarena, nacida en la década del sesenta, llevará a los relatos de *Impresiones de un arquero* (1991) el insistente motivo de la soledad. Se parte del yo en compañía y se concluye, inevitablemente, con el yo en soledad y la isla poniendo el toque final de la despedida. Con esta última escritora se ha traspasado la frontera de los ochenta. Narradores nacidos en el decenio de los sesenta irán proporcionando series de cuentos cuya publicación se encauza, fundamentalmente, en ediciones de protección oficial, destacadísimas, en el caso particular de la colección Nuevas Escrituras Canarias; o en ediciones de libros premiados en certámenes literarios; o, en bastante menor proporción, en editoriales privadas, que han de confinar sus libros al exiguo mercado insular. Se ha apuntado ya que los años de transición, en el segundo lustro de la década del setenta, delinearon un vacío, una discontinuidad entre los marcos narrativos del setenta y de los ochenta. La diversidad no es una marca propiedad exclusiva de los narradores de los ochenta. Ya se detecta en la reunión intergeneracional del *boom*. Y, análogamente, se apreciarán tendencias diferenciales en las narraciones de la última década del siglo. En los años setenta se debatía tórridamente

el sí o el no de la identidad de la literatura canaria; la cuestión acaloraba congresos y encuentros. La década del ochenta remontó el asunto sin extinguir las diminutas brasas que a veces rebrotan para reponer el discurso identitario. El libro *Unos cuantos cuentos canarios*, editado por la Universidad Autónoma de Chiapas en 1985, incluye un prólogo, «Síntomas para una identidad», de Enrique Jiménez. Una docena de narradores, nacidos entre las décadas del 20 y las del cincuenta, ofrecen muestras del panorama cuentístico contemporáneo de Canarias. En los apuntes del prólogo se recoge el interés por el asunto que deviene en pregunta: ¿se puede hablar de una narrativa canaria no determinada por la referencia geográfica, sino por la configuración de una determinada corriente o escuela literaria? La argumentación de Enrique Jiménez conduce a una respuesta afirmativa, aunque matizada: sí; existe una narrativa canaria identificable pese a que sus rasgos definitorios no son todavía precisos. Esta indefinición pasa a ser, entre otros, uno de los rasgos caracterizadores.

El escritor y crítico Víctor Rodríguez Gago, que, por su edad, será parte y juez en el discutible asunto de la delimitación y distintivos literarios que marcan férreamente a los grupos generacionales, en un artículo de 1988, «Narrativa de los ochenta: la generación del silencio, la modernidad ha perdido los papeles», manifiesta que la literatura canaria ha renunciado al imposible descubrimiento de la identidad. Apunta que el debate debe dirigirse en exclusiva al territorio literario, de una literatura que universalice con la palabra todo aquello que concierne a la condición

humana. La heterogeneidad de los narradores, y sus obras, no permite la reducción unidimensional. En 1989, Rodríguez Gago lanza una especie de manifiesto: *Cuatro propuestas para la próxima década*. Llama al silencio del autor frente al ruido mediático que invade, un silencio rabioso que proponga la discordia y la disidencia como signos del tiempo venidero, propicio al arte deshumanizado. Valgan las manifestaciones de Enrique Jiménez y de Rodríguez Gago como actitudes y planteamientos enfrentados. El asunto, observado panorámicamente y más allá de los cortos arcos de cada generación, se dibuja no pendular: es tenso. Soporta en el tiempo la tensión de dos fuerzas discrepantes que, en ocasiones, alcanza la síntesis en una idea reconciliante. Sucedió en el primer cuarto de siglo, cuando el regionalismo literario se vio sacudido por el cosmopolitismo o universalismo, de tal suerte que se arribó, en torno a 1930, a un regionalismo cosmopolita y a un universalismo. En una segunda secuencia, a partir de 1970, se expresan voluntades por alcanzar y legitimar una identidad para la narrativa insular. El proceso, en el cabo final del siglo, tiende a que las narraciones miren y usen el espacio inmediato como una referencia susceptible de proyectar rango de universalidad.

Hemos expuesto varios tipos de relatos que proyectan el ámbito urbano de un tiempo en presente. En cualquier caso, el yo no vive de acuerdo con la realidad. El yo pasea como un sonámbulo por ella, o pone sobre la mesa las miserias personales y colectivas que por los lares isleños ocurren. En cualquier caso, el yo no está de acuerdo con la realidad del

presente. Ese desacuerdo, sin embargo, no conduce a la evasión de la realidad. Los autores saben de un trecho que llega hasta el hoy, de una memoria personal y colectiva donde cada punto vivido puede controlarse y es susceptible de selección. No se busca el sentido de la realidad; se carece de finalidad, los objetivos se sustituyen por la manifestación de los efectos que lo cotidiano produce en el personaje. El pasado se presenta ante el autor como un momento que es necesario conocer. Los narradores del último cuarto de siglo intentan recomenzar la historia, encauzarse en ella sin otras literaturas o generaciones que intermedien.

Hay un relato que brota de esa raíz memorial, en donde el espacio rural se impone, e impone al narrador una escritura cálida con la que se alcanza un nivel de sentimiento que el recinto urbano parece incapaz de proporcionar. Es el mundo del ayer y del campo, un mundo antiguo en fase de consumación, en donde no son válidos ni los códigos ni el lenguaje del presente. Se va en busca de unas historias que nacen en un ámbito cerrado, tradicional, colectivo, que acaso ya expiró, pero que el narrador consigue recobrar y expresar con una palabra sugerente, viva, y confiada en la magia que todavía late en los tantos rincones de ese territorio. Manuel Villalba (1945-1999), Ignacio Gaspar, Juan Manuel Torres Vera, son autores que nos presentan una realidad casi mítica, rescatada de la voz o de la memoria colectiva.

Víctor Álamo de la Rosa (1969) cuenta con un territorio de reconocibles coordenadas geográfico-históricas en donde se filtran las voces y ecos de

cosas sucedidas o inventadas. La producción narrativa comprende las novelas *El humilladero* (1994) y *O ano da seca* (*El año de la seca*), libro traducido al portugués para una edición brasileña de 1997. *Las mareas brujas* (1991) conforma su primer libro de cuentos. Con la presencia de algunas de esas piezas, adecuadamente modificadas, más la inclusión de episodios novedosos, conforma un relato largo al que titula *El naufragio de los mapas* (1998). De *Las mareas brujas* se quiere hacer un universo insular narrativo y lírico, que nace en el libro para grabar en sus contados paisajes una sombra confusa de leyenda. El autor deja en libre curso la imaginación y va sembrando sobre una geografía e historia que le concierne unos pocos granos mágicos, que bien pudieran proceder del saco oral de la literatura. El primero de la decena de cuentos que componen el libro, «De cómo mi abuelo pescador me demostró que venimos del pez», permite apreciar quién es el narrador y cómo se comporta. En ese cuento del comienzo agoniza la voz de un abuelo que le está contando al narrador un «relato sin fin»; voz antigua que el narrador va cambiando a palabra escrita. Pero no la reproduce tal cual; la interviene. No dará pie a que se realice una absoluta estilización oral en los renglones, sino que marcará muchas zonas del libro, aun en las menos previsibles, con trozos y señales de un verbo encendido en el horno poético de un ardoroso simbolismo. Lo que fue voz llana y reposada del abuelo cede al ímpetu de un narrador vicario que no sabe prescindir de la lírica, aunque se encuentre inmerso en el marco del cuento popular. Nos encontramos

ante un narrador que se siente conciencia ligada al mundo natural, o, en ocasiones, desprendida de él. En el primer caso, conoce de primera mano los fenómenos de las fuerzas naturales, las manifestaciones de una naturaleza que escoge el prodigio y capta lo mágico. En el otro caso, cuando la naturaleza es la dominada (y destruida) por la civilización, el relato genera una suerte de transrealidad con la que se busca literariamente restablecer el territorio primordial. El realismo mágico puede usarse como camino que ilustre y complete la imagen de nuestro tiempo y vida actuales. Porque se cuenta con la supervivencia de una realidad íntima y fabulable que nunca será enterrada por el tiempo, sino que el tiempo la aviva y la acerca por medio de una voz antigua, reveladora de visiones y creencias con las que preservar el lado maravilloso de la vida frente a la realidad de un presente que aplasta y que ha olvidado o perdido sus raíces. Lo imaginario o lo mágico no se disocia de las vertientes socioeconómicas, religiosas y políticas que subyacen en las narraciones y en las que prevalece una moral primitiva; una moral que alude tanto a las relaciones interpersonales como a las que se establecen con el mundo de lo extraordinario. Esta inclinación hacia los prodigios que acaecieron en el ayer consigue recobrar una literatura que no ha expulsado de ella la fantasía, y va tentando al lector —así lo creyó E. A. Poe— a «buscar un sentido moral a todo lo narrado». Efectivamente, los espacios de la narración pueden escribirse, como en el caso de Antolín Dávila, practicando un mágico realismo, sin una historia que organice las relaciones de los

personajes, atados unos a otros y conducidos todos por la fuerza de un flujo temporal que los aprisiona y caracteriza sin que ellos perciban su origen ni su destino. O una realidad que Jesús Rodríguez Castellano (1953) promete fabular, y desde las primeras páginas las construye con palabras e imágenes surreales porque la verdadera realidad ya no es válida. David Galloway hace que la escritura sea el pretexto y el espejo en donde se rememore la propia existencia y las existencias cercanas con el fin de hallar en los pasillos de los museos interiores algún eco, todavía latiendo, de la vida del pasado. Las narraciones de Anelio Rodríguez Concepción (1963), *La Habana y otros cuentos* (1990), consiguen extraer de una leve anécdota impresiones y sensaciones, pensamientos e ideas que tocan al mundo interior del personaje, golpe a golpe de humor e ironía. De la aparente travesura trasciende un sentido más grave y que aleja o trastorna la trivialización inicial.

Es una narrativa volcada en el yo, que en bastantes ocasiones implanta su conciencia en medio de una soledad generada por el ámbito insular. Un espacio que, tratado por la generalidad de los autores canarios del siglo XX, parece un personaje más del relato; una especie de personaje que acompaña al protagonista para, conversando con él, reconocerse y descubrirse mutuamente.

De los aspectos considerados destacaría, reducidamente, que en el curso de los cuentos canarios del siglo XX los autores sitúan la historia narrada en el preferente e identificable escenario insular. El cuento que asume el regionalismo lo exige; los de signo

cosmopolita o universalista no reniegan de él. En cambio, en el tramo final de la década del veinte se detectan, en revistas, narraciones cuyo carácter creacionista o purista crea un espacio propio y desatento a las reproducciones con que invitan los paisajes del entorno. En la posguerra, el reconocible espacio insular dependerá de la posición que adopte el narrador ante el mundo relatado. Cuando el narrador presenta a un personaje introspectivo, el espacio se desprende de la topografía inmediata e identificable y, a la deriva, va edificando un espacio íntimo que, en algún caso, alcanzará orillas metafísicas. Cuando quiere expresar lo que acontece fuera, la geografía insular se impone como el único continente en donde hacer realidad unas situaciones susceptibles de una reflexión crítica, siempre por vía indirecta y nunca, la crítica, como explícita denuncia social. Con posterioridad, cuando el texto se centra en datos históricos, culturales o literarios ya conocidos, el relato conserva las huellas del espacio original sobre el que opera con el propósito de narrar una nueva versión; en este caso, se adapta al espacio original.

El cuento canario del siglo XX cuenta con la insularidad como materia reconocible para fundar un espacio literario. Su configuración localizada se adentra y fluye por las cambiantes fisonomías del siglo. Se ha entendido como un espacio de relación: el hombre en función del paisaje, tal como titula un artículo de 1930. Quien así lo expresa está pensando en una acción del espíritu que, al sentir agotado el minúsculo escenario insular, ha de «pasar y repasar sobre el mismo paisaje». El autor del ensayo citado,

Pedro García Cabrera, entra en acuerdo con lo que Ortega y Gasset había denominado, en 1921, la razón topográfica. La razón geográfica de cada lugar puede preformar los estilos de vida y, «a su vez, cada forma de vida humana proyecta ante sí el complemento de un paisaje afín».

3.2. De *Por lugares de la modernidad literaria* (2008)

Tránsitos de la modernidad

La alegoría de la caverna se ha ido mostrando de manera diversificada en el transcurso histórico. Nunca le faltó a la cueva el habitante condenado a la quietud y obligado a mirar en dirección a un fondo que solo proyectaba sombras, meras apariencias, engañosos simulacros. Estos seres prisioneros en su gruta no son dueños de una idea propia, e ignoran que el conocimiento del mundo puede descubrirse con tan solo dar un paso en dirección a la libertad. Una vez libres, distinguirán, bajo la luz del día, las maravillas de una auténtica realidad que les proporciona su nueva visión. Del alegórico relato se deduce que Platón tiene como cuna del conocimiento la voluntad del propio sujeto. Si aquel ser humano que salió de la gruta regresase otra vez a las sombras para comunicar la novedad a sus semejantes, estos ¿no matarían —se pregunta Platón— a quien intentara desatarles y hacerles subir para que descubrieran la auténtica cara de lo real?

Inmanuel Kant definió la Ilustración como una salida: la salida del hombre de una culpable minoría de edad que le incapacita para servirse de su propio entendimiento y sin la guía de otro. Se está refiriendo a la idea de la emancipación del sujeto que resulta, al

cabo, fruto de una transformación personal y, diríase también, propia de una experiencia intransferible y al servicio de la razón. El ser humano se siente dueño de una razón que le servirá de instrumento. Kant confió en la ciencia moderna, newtoniana, que empuja la razón por un camino que llevará al progreso. El filósofo se hace una pregunta: ¿Qué cabe esperar? Se interesa por conocer cuál podría ser la proyección del ser humano y de las posibilidades de alcanzar un digno destino. La historia es la depositaria de acciones sociales y políticas con las que obtener la deseada perfección.

Tales acciones se hallaban determinadas, al igual que determinadas estaban las leyes generales de la Naturaleza. La Historia es la realización «de un secreto plan de la Naturaleza», modelo este que ya ha emitido leyes inmutables.

Pero con la aparición de la filosofía empírica, el sujeto ya había establecido una comunicación inmediata con una naturaleza concreta. Se comienza a otorgarles valor a unas sensaciones que producen efecto en el ánimo del sujeto, y que lo impresionan hasta el punto de aceptar la máxima de Locke: «Nada hay en el entendimiento que no haya pasado antes por los sentidos».

Para el proyecto ilustrado se cuenta con la idea de un cambio en el sujeto que trasciende a la humanidad entera. Un ser humano con vida individual y en vida social. De ahí que Kant, influido por J. J. Rousseau, retome también el mundo del espíritu o el de una conciencia en relación con la esfera moral. En la novela *La joven Eloísa*, el protagonista Saint-Preux

acusa el conflicto que le depara la vida en un medio civilizado. Es como si saliera de la caverna platónica a un exterior preñado de realidades diversas y mareantes, sorprendentes y tan perturbadoras que le hacen olvidar lo que verdaderamente es. Se produce no solo una separación del mundo, también se genera una cierta enajenación. Se siente un náufrago y desea encontrar algo sólido a lo que agarrarse. En este marco de novedosas sensaciones y experiencias comienza a entreverse el proyecto de una vaga sensibilidad moderna.

Pero pongamos al ser humano en el punto de partida. Al ser humano con el que se tropieza el Humanismo: un ser en culposa e ignorante minoría de edad, un ser incompleto y, hasta cierto punto, deshumanizado. El Humanismo no es un medio; tiene un fin. ¿El objetivo? La restitución. ¿Algo le ha sido sustraído? Sí, en efecto: se está perdiendo la auténtica dimensión del ser humano. Una dimensión que no establece medidas precisas. Están dentro de él, en un espíritu que, como tal, resulta inmarcesible.

Con la modernidad entró el Humanismo, esa actitud por la cual el ser humano se dispone a devolverse lo que en justa medida le corresponde. Es un acto de reposición. El Humanismo conoce que a tal figura humana la han echado del paraíso; y conoce también cuál ha sido la causa de una pérdida que, sin embargo, no la da por definitivamente perdida.

La obra literaria vive en la historia para hacer su historia. Y, en el caso particular de la novela, no esconde el proceso que le es propio; y lo ha sido desde el momento en que se prefiguró como una realidad con

disposición a poseer su propia autonomía. El relato puede presentarse como una cadena de situaciones que les resultan comunes al autor y, probablemente, a los lectores. El mundo narrativo consigue desarrollarse gracias a la operación artificial que supone la inventiva humana. El escritor dispone de libertad para erigir, según apuntaba Adorno, «modelos de planificación que los modelos sociales de producción no tolerarían». De ahí que el crítico referido defina el arte como un proceso dialéctico en el que se debaten lo general y lo particular. En la obra emerge el aspecto general de las cosas merced al impulso particularmente temporal que el autor les confiere.

En la literatura se mantienen las huellas que la modernidad le ha ido imprimiendo. Se halla suscrita en cada época, aun cuando nunca se muestren de modo explícito los signos de un tiempo detenido ante el lector. La modernidad, que se halla encajada en el tiempo histórico, necesita una conciencia que la tome y la defina de acuerdo con el particular momento en que está siendo pensada, descifrada o ejecutada. Pero no hay una única cifra que la contenga; la modernidad ha pasado por sucesivos periodos de contemplación y de realización. La conciencia histórica es una de las tantas cualidades de lo moderno, uno de sus tantos aspectos y maneras de ser, de mostrarse, de aparecer. Cuando de la obra literaria se trata, y cuando en ella se comprueban adherencias de lo moderno, se tiene muy en cuenta el aspecto estético con que tal obra se presenta. Su apariencia irá adquiriendo capital importancia.

El tiempo, que es una abstracción, solo es distinguible cuando algún acontecimiento o ciertas cualidades vienen a representarlo. El texto literario expresa y organiza una porción de tiempo, una zona delimitada de la historia; selecciona unos determinados hechos a los que infunde las adecuadas concepciones vitales y estéticas. En fin, brinda una época que aparenta ser reconocible desde el territorio literario y que proyecta en el lector una cierta conciencia de la época. Porque, al informar de la época, se están formando el espíritu o los contenidos sustanciales que la caracterizan y animan. ¿Acaso el tiempo queda sometido? No, precisamente. Pero la modernidad conoce cómo mantenerlo a raya; dispone de un instrumento que lo absorbe: es el lenguaje, el discurso literario. En el discurso de la modernidad, las palabras tienden a centrarse, real o figuradamente, en el presente, en el aquí y el ahora. De ese modo congela el tiempo y lo hace espejo, lo convierte en espacio. La modernidad, por virtud del discurso que genera, alcanza a verse en ese espejo. La obra literaria acepta que, en sus páginas, lo ficticio pase por real.

La modernidad exige inmediatez y aprehensión de lo inmediato; establece diferencias novedosas en el transcurrir de los instantes. El instante ha de ser apresado por el artista para transformarlo en original expresión de su obra. Cuando el poeta capta el especial instante huidizo, aquel especial momento que invocara Goethe («¡Detente, instante, eres tan bello!»), cuando lo siente y lo acoge en su interior, el poeta detiene lo transitorio y lo preña de sensaciones propias y de sentimientos universales. La intensidad

de la experiencia permite a la conciencia sentir el particular presente que se convalida con el de todos y con todo.

Descartes había planteado la cuestión del yo. Mostró interés por especular en torno a la idea del yo; ¿qué es el yo, el yo único y universal, el yo en cualquier situación del espacio y del tiempo? Pero se irán imponiendo el tiempo y el espacio concretos donde vive un yo concreto. El sujeto se analiza en cuanto perteneciente al tiempo presente. Sujeto y mundo se necesitan para alcanzar el entendimiento de lo que somos y de lo que el mundo es.

En los años finales del siglo XVIII no hay una conciencia precisa de lo que significa la modernidad. Pero hay tanteos que llevan al individuo a sentirse parte del público. La Revolución francesa pone al descubierto una nueva vida compartida, igualada y liberada, según proponía el lema revolucionario. Quienes lo viven se sienten parte y protagonistas de una época en la que rebulle un tiempo que conmueve y trastorna al sujeto tanto como conmueve los cimientos del sistema social, cultural y político.

La Ilustración pensó en los modos de conseguir la emancipación del sujeto. En los años finales del siglo XVIII comenzó a vérselo en el centro absoluto del poema. Buscó dentro de sí los misterios que por la vía de la razón no se desvelaban. Encontró dentro de sí una naturaleza a la que tuvo como metáfora de su mundo interior. Instauró un estado anímico con sentimientos que impulsaban su imaginación creadora. El ser humano empezó a creer en sí mismo, a crecer, a sentirse breve universo. Si la razón produce

monstruos, el creador romántico los adoptará como a legítimas criaturas suyas. En el último tercio del Siglo de la Razón explotaba una corriente no racionalista, de sesgo romántico que, con carácter novedoso y moderno, se propagaría por los siglos venideros.

El proyecto de modernidad, entresacado de la Ilustración, contaba con una ciencia empírica, con una conciencia moral y una estética propia. Todo ello lo regían unos principios racionales que otorgaban valor universal. Las tres esferas —científica, ética y estética— quedaban insinuadas. El Humanismo se encuentra asfixiado en las descomunales acciones que el propio ser humano realiza con el fin de conseguir un progreso; progreso que tenderá a orientarse paulatina, marcada y fatalmente hacia el avance técnico y científico.

Ello limita los fines del Humanismo y pone en crisis permanente a la modernidad. El sujeto moderno se vuelve conflictivo, insatisfecho, rebelde. El Humanismo nace de un estado de inquietud. Su finalidad no es la obtención de conocimiento; el conocimiento es un medio que le permitiría moderar y acaso solventar los asuntos conflictivos que padece la humanidad.

El romanticismo también propone un sistema social en un momento en que la sociedad comienza a girar en torno al utilitarismo. Henri de Saint-Simon percibe que la organización social responde al lugar de privilegio que ocupa la industria. Entiende que hay una pirámide de clases en cuya cima se encuentran los productores industriales, los científicos y los artistas. Y existe otra clase, dependiente de aquella,

los no productores. Son dos clases separadas, y tan distintas que el sistema moral y de ideas determina la pertenencia a una u otra clase. Se evidencia un cierto relativismo en la esfera moral. Las fuerzas productivas se vuelven los nuevos señores de la economía y de la burocracia; administrarán la nueva sociedad de acuerdo con la participación intelectual de los científicos los cuales perfilarán la actividad social. No faltará en este ideado sistema la comparecencia de artistas y poetas como tampoco de los moralistas, quienes, de acuerdo con la lejana propuesta de Platón en lo referente a los poetas, deben ajustarse a las normas de la polis. A todo ese conjunto se le encomienda la concepción de los proyectos necesarios para una sociedad que desee avanzar. Cada uno de los estamentos aquí presentados, aunque no se les considere como iguales, habrá de integrarse de modo armónico en esta planeada estructura social. Resuena el eco de la ciudad ideal que ofreció Platón en *La República*: sociedad unificada pese a la jerarquización y en la que se procura que la unidad funcione aun y dentro de la diversidad de clases.

Cuando emerge el Romanticismo del XVIII, aquel sujeto emancipado no confía ya en el camino que la luz de la razón le traza con el fin de conducirlo al progreso. El conocimiento racional no puede entrar en todo lo que afecta al ser humano. Hay zonas que la razón no detecta o que no podrá concederles un sentido. En la sociedad se va imponiendo la esfera de la ciencia mientras se afina el sentimiento de fracaso de la Ilustración. ¿Cuál es la alternativa?

La razón y el sistema de normas dadas deben abdicar a favor de una plena libertad. No se acepta la tradición y se relega cualquier resabio neoclasicista. Se busca la transgresión mediante manifiestas novedades. Se impone la individualidad, así como la idea de que también desde el romanticismo se consigue la emancipación del sujeto. El escritor romántico entiende que su quehacer literario expresa de modo intenso el formidable y turbulento mundo interior. Tan singularmente lo manifiesta que se proclama individuo excepcional y separado de la sociedad. Toma conciencia de su situación solitaria y desarraigada que lo impulsa a la originalidad creativa; se mantienen fieles a un sentir propio y promotor de su capacidad artística e imaginativa.

Se produce un alejamiento de todo aquello que ha quedado bajo el dominio del utilitarismo burgués. La modernización material no tenía cabida ni consonancia con la modernidad literaria. Eran sendas sensibilidades del todo punto incompatibles y que en el futuro se mantendrán en acecho y en debate. La producción industrial mercantiliza, estructura y cosifica una gran parte de las formas sociales, incluida la figura humana. El romanticismo se emplea a fondo en levantar el espíritu o, cuando menos, una muy distinta sensibilidad. El romanticismo abre un escenario al fenómeno de la modernidad.

¿Quién vence en el conflicto contraído? ¿La fuerza de la prosa del mundo burgués o los paisajes vitales de las galerías del alma? Diderot entendió que la miseria humana se resumía en que el hombre natural había sido tomado por parte del hombre artificial;

expuso que se había desencadenado, en la caverna humana, una lucha incesante, duradera y con suertes alternativas. Friedrich Schlegel habla también de ese sujeto romántico, escindido, alienado, que se sirve de sí mismo como objeto de reflexión y animado por el afán de proyectar un punto de vista que está más allá de sí mismo, pero que aspira a la unidad e infinitud en un mundo dividido y limitado.

Hegel entiende la novela como la epopeya burguesa en una sociedad. Hasta ese alto punto ha llegado la burguesía, a disponer de un género como uso exclusivo de publicación de su actividad heroica. Pero Hegel intenta infundir en la novela un cierto matiz lírico, subjetivo, ya que en la novela se permite y proclama la tensión existente entre el individuo y la sociedad. En su *Estética* declara que reiteradamente concuerda en la novela el conflicto entre la poesía del corazón y la prosa de las relaciones sociales y de las situaciones exteriores. La novela puede proveer poesía. Realismo e individualismo no tienen por qué mostrarse en mundos literarios repartidos.

El poema o la novela cobran forma en un punto del curso de la historia. Los sueños evanescentes del autor pueden realizarse en el tiempo. Y esa temporalidad le ofrece un espacio secular y profano en forma de escritura. La condición temporal del ser humano se inscribe en un momento del presente, pero en un incesante fluir; vive un devenir que suscita conflictos vitales y un sinfín de cuestiones que, por su interés, son susceptibles de ser procesadas mediante la acción creadora del arte. El sueño evanescente del artista prevalece y compensa la efímera vida del artista.

Pero toda obra artística, toda obra literaria emerge en un punto y momento concretos del tiempo. La temporalidad, en un sentido filosófico, manifiesta el tiempo vivido por un sujeto que, desde el presente, puede enlazar con momentos del pasado, o esperar los posibles momentos aún por venir.

Se acepta la conocida definición de modernidad como cualidad de moderno, entendiendo lo moderno como perteneciente a un tiempo que, situado más o menos en el presente, se mantiene en confrontación con lo clásico. Se ha procurado tomar un hilo, el de la modernidad, y se comienza a reparar en que ese cabo del hilo forma parte de un enrevesado bolillo. Charles Baudelaire define la modernidad estética como la expresión de lo eterno mediante la manifestación de una realidad transitoria. La idea de eternidad la determinaba el poeta mediante el tema de la belleza: situaba el concepto de modernidad en el marco de la estética. No quería perder los mundos intuitivos que se hallaban fuera de los límites del comedido tiempo habitual. Pensaba que solo al arte le cabe alcanzar o abrir la puerta por donde se asoma lo inconmensurable. No queda lejos la idea de lo que expresara Théophile Gautier en el poema «El arte»: «Todo pasa —indica el poeta de *Esmaltes y camaféos*—, solo el arte robusto alcanza el privilegio de morar en la eternidad». Aquel poema es una loa a la escultura, como expresión y signo de la belleza que permanece y sobrevive a otras realidades hechas por la mano del hombre. El sueño evanescente del artista se mantendrá eterno en la obra realizada.

El tema de un tiempo que fluye incesante subyace en las manifestaciones estéticas de la modernidad. La obra literaria es temporal y, en consecuencia, puede situarse como punto nodal en la historia. Cada obra expresa un mundo, esto es, una diégesis que relata con medios verbales la representación de un espacio y tiempo determinados. Pero, en cualquier caso, el tiempo de la diégesis no se circunscribe solo al de la obra. Apunta y proyecta otros tiempos.

Hay, por tanto, una totalidad que se revela a través de algunos de sus segmentos. Como apuntara T. W. Adorno, no todas las partes tienen que comparecer en la estructura total. Bastará que los hechos o elementos particulares se proyecten y orienten significativamente hacia el infinito horizonte que los reclama y que les concede un cierto grado de predeterminación formal. Charles Baudelaire expresa en el artículo «La modernidad» una idea que se halla complementada en escritos precedentes de esa misma serie. Ha situado como punto de referencia el tema de la belleza, a la que se atenderá de acuerdo con las indicaciones impuestas por E. A. Poe en su conocido declaratorio poético *Filosofía de la composición*. Baudelaire entiende que la belleza es, en efecto, una abstracción que necesita una envoltura circunstancial con la que logra formalizar y realizar cualquier obra artística. Lo bello ha de expresarse como un accidente que, aun ocurriendo en un tiempo y lugar, mantiene vínculo con una realidad esencial e inmutable. La belleza eterna, esto es, la que puede adquirir categoría universal y válida para todos y para siempre, se adscribe al momento temporal en que le ha tocado vivir —y

expresarse— a un autor. Este ha de procurar que el continente sin fin de la belleza se vea, alternativa o simultáneamente, como una cápsula temporal donde se han inscrito las formas que encarnan esa belleza esencial, así como las peculiaridades que, en cada época, proyecta y encaja la sensibilidad humana.

Baudelaire ha visto en Balzac al artista observador, al paseante notario, al *flâneur*. En el capítulo III de *El pintor de la vida moderna*, expone esa íntima relación entre el escritor y su mundo inmediato, entre el autor y sus prójimas criaturas. El *flâneur*, ese narrador de la modernidad, se sitúa en un punto de observación privilegiado porque confía en que, por delante de él, pase quien protagonizará su nueva página literaria. Se siente, observa y espera que cruce providencialmente ante su mirada. El ávido observador mira con fe y le presta gran atención al entorno. Está buscando a su personaje en la multitud indistinta. Acusará el impacto en cuanto distinga la figura de ese otro. Y lo seguirá para corroborar que el misterio que aquel lleva consigo remite a su propio misterio. Todo ese proceso por donde transcurre secretamente la vida puede ser radiado por una conciencia que se tantea a sí misma con el fin de relatar el mundo ajeno. Baudelaire no ha roto definitivamente con el romanticismo. La creencia de que una acción subjetiva gana categoría universal es evidente; tan evidente como plausible en esta modernidad baudelariana y en donde lo particular mantiene tensión y correlato con lo universal. Este escritor querrá «representar las cosas tal y como son, o tal como serían suponiendo que yo no existiera». Se busca la imparcialidad suma del

artista hasta su eliminación, si fuera necesaria, con el fin de reproducir cabalmente la realidad exterior.

La belleza eterna, el alma del arte, necesita una forma que la encarne [...].

La representación de la vida burguesa, la crónica de sus costumbres, en fin, la *Comedia humana* de Balzac no se halla fuera del pensamiento de Baudelaire. Ello supone que la consecución de la belleza se procura fuera del mundo, pero, además, puede abastecerse de las realidades visibles del mundo. Hay que contar con una naturaleza que no se atenga al patrón exclusivo del romanticismo. La naturaleza puede contener también el aquí y el ahora. Y ese mundo del presente se halla regido por una burguesía que habita ciudades, a las que también debe dejarle sitio la página literaria.

La modernidad va adquiriendo categoría estética; experimenta incesantes cambios en su dimensión histórica. Encaja diversos impactos que se producen de manera incesante debido a la propia mecánica del marco sociocultural al que se halla obligada y en el que tiene que responder.

La obra literaria vive en la historia para hacer su historia. Y en el caso particular de la novela, no esconde el proceso que le es propio, y lo ha sido desde el momento en que se prefiguró como una realidad con disposición para poseer su propia autonomía. El relato puede presentarse como una cadena de situaciones que le resultan comunes al autor, como también análogas, probablemente, a los lectores.

Mariano José de Larra, en un artículo de 1836, rechazaba una literatura que se redujera a las «galas del

decir». Tiene la esperanza de poner los fundamentos de una literatura nueva, expresión —indica— «de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad, como de verdad es nuestra sociedad, sin más regla que esa verdad misma, sin más maestro que la naturaleza, joven». No reconoce ninguna verdad predefinida, ningún magisterio literario. Ningún país, época o autor debe preestablecerse, pues la literatura es «hija de la experiencia y de la Historia y faro, por lo tanto, del porvenir: estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo [...] mostrando al hombre, no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo».

Es una declaración vinculada todavía a la poética romántica. Cree en las pasiones del ser humano como manifestaciones de una verdad que debe obtenerse después de atravesar un camino. Es un camino propicio a la emboscada de un siglo que se va percibiendo como «anализador y positivo». Para una conciencia con anclajes aún románticos, el espíritu de la razón puede conducir a la muerte de una literatura. ¿Se puede ir al encuentro de la verdad sin las facultades vivas de la imaginación y del sentimiento?

La literatura quiere ser expresión de la sociedad y comprometerse hasta cierto punto con ella, hasta el punto de cumplir una función: darla a conocer para corregir sus defectos y transformarla. El escritor costumbrista se acerca a las figuras habituales de las escenas diarias que la sociedad de manera continua está ofreciéndole. Cabe, por tanto, el peligro de una monotonía que asfixie la capacidad de sentirse asom-

brado ante una realidad tan aparentemente repetida. Larra es perspicaz y se cuida de aceptar las cosas tal como le vienen. Ha de hacer literatura nueva, con nuevas ideas expresadas novedosamente. Si la realidad permanece inmutable, es la conciencia la que tendrá que cambiar de posición, de actitud, de mirada. Y consigue así extender una mirada concienzuda sobre las cosas desde el momento en que comienza a extrañarlas, a considerarlas fuera de su marco habitual. Se vuelve conciencia extranjera, distante, una conciencia obligada a ironizar. Muestra irónicamente el lamentable presente con la aviesa intención de abrir las puertas del progreso. Siente que se halla en un momento de transición, con un pie todavía en el suelo de la vieja España y, con el otro, levantando el paso hacia una sociedad más iluminada. Se debate entre el escepticismo romántico y el convencimiento de un futuro mejor, propio del ilustrado. Buscará sentido a las acciones de sus criaturas literarias que, todas ellas y en conjunto, van revelando la idiosincrasia de la presente sociedad. Literatura y sociedad se necesitan para iniciar esa búsqueda de lo nuevo y esa entrada en la modernidad.

Larra tiene conciencia del atraso español frente a lo avanzada que se encuentra la cultura europea. Estima que las novelas de Balzac son el trasunto de la sociedad francesa. Pero el progreso tiene su cara y su cruz: Balzac —expresa Larra— ha recorrido el mundo social con planta firme. Dice que lo ha expuesto en su totalidad, que ha alcanzado sus confines. Y ha logrado ver un abismo insondable y amargo, «la realidad, el caos, la nada».

Por algunos lugares de la moderna novela

En la novela moderna se expresa la crisis que agobia a un personaje en un espacio y tiempo de ficción, el cual se presenta como trasunto del mundo real. El mundo existente muestra en ocasiones una cara engañosa, por lo que, como indicara Adorno, si la novela quiere decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un tipo de realismo. Se refiere el crítico a un realismo de fachada [...].

Hay otro tipo de novelista que transmite su relación íntima con los fenómenos exteriores; dispone de una conciencia que, situada en una zona intermedia entre el mundo real y un mundo posible, modela la visión y vivencia de una idea. Ese vínculo entre lo material y lo intangible le permitirá a Marcel Proust la salida del tiempo físico y reencontrarse con un tiempo pasado que él revitalizará. Se separa de las cosas presentes para revivir la visión de una idea, fuera ya de toda ordenada costumbre y en el extrarradio de lo racional. Se implanta un nuevo modo de restituir al presente la vida pasada y de confirmarla más allá de su realidad inmediata.

Nietzsche, desde la lejanía, reclama y apunta que la modernidad ha levantado los dos grandes pilares, como son el de la existencia humana y el del mundo; y los ha puesto frente a frente y en tan interactiva e íntima relación que solo se alcanzan a determinar mediante el fenómeno estético. El arte se ofrece como una mentira vital y necesaria si de verdad se quiere cumplir con la voluntad creadora. En el arte —apunta Nietzsche—, el hombre se goza a sí mismo

como perfección. Cuando el arte intermedia, la realidad se extraña. Porque el autor, en este caso, se ha propuesto liberar su sensibilidad y montarla sobre la grupa de los contenidos que discurren por el texto. Se desea encontrar y darles expresión a las propiedades estéticas de las cosas. Quedó apuntado que Schopenhauer, desconfiando de la razón, procuró someterla dándole el máximo crédito a la voluntad, además de concederle a la realidad estética un papel liberador: la estética —se indicó— libra temporalmente al ser humano de las cadenas con que el mundo se suele representar.

Ortega y Gasset ha definido la obra de arte de manera geográfica, como una isla imaginaria rodeada de realidades por todas partes. En ese ámbito mestizo de realidad e irrealdad en tensa relación, el arte propende a desrealizar las cosas. El arte aplica recursos y técnicas durante ese proceso al que bien se pudiera denominar estilización. El mundo real —en palabras de Ortega— transustancia el mundo con el propósito de elevar la realidad a su poética potencia. En fin, que se le deja al arte patente de corso para asaltar y prender los valores de las cosas.

Desde esta consideración, el arte está ahí para revelar lo que la realidad no muestra; el arte está ahí para inventar realidades insólitas. Lo artístico le da primacía al sentimiento y antepone la imaginación a la razón. De ese modo se conforman mundos imaginarios que van tomando las plazas del mundo patente y todavía razonable. La capacidad imaginativa desplaza la realidad de su puesto habitual. Lo imaginario no se aleja de la verdad; el arte impone

límites y un riguroso régimen en el proceso de creación literaria.

En ocasiones, la concepción de un mundo ficticio se ve corroborada por la experiencia que proporcionan el conocimiento y las vivencias obtenidas en la vida habitual. Se pueden adoptar las referencias del mundo real con el fin de reproducirlo con fidelidad mediante una serie de recursos narrativos y técnicas expresivas. Habrá también novelas, sin embargo, que rehuyan la copia fiel, de modo que se va fundamentando un mundo ficticio, concebido desde una singular perspectiva y de acuerdo con una idea que impulsa y organiza la gran diversidad de asuntos implicados. Este mundo irreal también demanda que se le legitime ese espacio de realidad creada y con pretensiones de resultar verosímil.

Aquí no se propone únicamente el conocimiento de la realidad, pues, además y fundamentalmente, se aspira a penetrar en ella para revelar su sentido.

Leibniz ha declarado la existencia de un único mundo real que se actualiza entre una infinidad de mundos posibles; una diversidad de mundos que encierran un sinfín de leyes. Cada individuo posible de cada mundo —expone— encierra las leyes de su mundo propio. Leibniz rotula lo siguiente en uno de sus capítulos: «Tenemos en nosotros todas las ideas». También se encargará Ortega y Gasset de postular que la realidad se ofrece en perspectivas individuales. No ha pasado desapercibida para la filosofía esencialista contemporánea la tesis de Leibniz. Desde su consideración un tanto platónica, idea y forma, mundo existente y mundos posibles, se necesitan o

complementan. Luego se apreciará en Hegel que la idea se encuentra latente en una manifiesta forma real. Después, la corriente fenomenológica encontrará en la idea el único camino hacia el encuentro con la revelación del sentido que encubre la realidad. Zubiri define la idea como un momento de la realidad substantiva.

Novalis, con la voz del protagonista Enrique de Ofterdingen, cuyo nombre dará título a la novela, expresa que dos son los caminos que llevan a la ciencia de la historia humana: uno discurre por la vía de la experiencia; el otro, por la de la contemplación interior. En el primero, una cosa para ser conocida necesita que otra cosa dé fe de ella; se ha de recorrer así un espacio interminable y de penosas concatenaciones. Por otro lado, el conocimiento directo y totalizador de las cosas, en sus vivas y diversas relaciones, solo es concedido mediante la visión interior.

En la novela *Enrique de Ofterdingen*, unos mercaderes acompañan temporalmente y oyen al joven protagonista las dos ya referidas vías; nada objetan sobre esos dos modos de proceder con el fin de alcanzar el conocimiento; pero de manera alusiva e inocentemente introducen una tercera opción con la que se califica el carácter soñador de Enrique, atraído por lo maravilloso que —comentan los mercaderes— es el elemento de los poetas. Se aprecia en lo enunciado una inclinación a aproximar la vía interior con la fabulosa creación poética. En la poesía —se remarca en esta novela—, todo es interior, y el poeta colma a los lectores con pensamientos nuevos. *Enrique de Ofterdingen* se ha propuesto como uno de

los modelos de la llamada novela lírica. El novelista defiende las tres vías anteriormente aludidas: percepción de realidades en situaciones concretas, visión interior y fantasía. A la novela no le faltarán páginas para incorporar un cuarto elemento. Lo mostrará en un episodio donde un anciano ermitaño invita al protagonista a que examine algunos libros. El joven verá su propia figura que, impresa, está viviendo en aquellas páginas. Su único deseo es leer el libro y poseerlo al completo.

La literatura ofrece esa cuarta modalidad: todas las realidades vistas, sentidas o imaginadas pueden cristalizar en un libro; los hechos particulares se asientan en la totalidad. El protagonista siente que forma parte de una naturaleza que se comunica por escrito. La novela se ha inclinado hacia un cierto espacio metanarrativo.

Novalis construye una novela sobre la base de un mito: el viaje del héroe que sale a la busca de la flor azul. Se ha desplazado el plano real a favor de un plano mítico, irreal. La flor azul es el símbolo de un ideal; se traza la búsqueda de algo irrealizable. La novela deja entrever el tema: profundizar en el conocimiento de la vida. Una vida que, en la modernidad, no se ajustará a predeterminación alguna. En el jalonado transcurso de la historia no existe una ley que la haga inmutable. La vida se halla sujeta a un constante proceso de transformación. Se le exige al novelista una actualización constante, gracias a la cual propone una particular concepción del mundo expresado.

El novelista suele sentirse incómodo en el mundo que le ha tocado vivir. O como tal se insinúa esa disconforme actitud y desacomodo en sus personajes. En cualquier caso, muestra a un sujeto con una conciencia insatisfecha que no acepta ese lugar que le ha correspondido en el mundo. Por insatisfacción o por incapacidad, no se integra en un ámbito de convivencia. El personaje se encuentra en un punto de provisional coexistencia.

El Romanticismo prohibió a un sujeto que solo se siente complacido cuando se acoge entre las sombras de su mundo interior. Quiere transitar por esa geografía ya que solo en ese espacio siente la solidez de sus deseos; fuera de él, la realidad se impone y le deshace los anhelos. El héroe romántico, cuando regresa al exterior, sale vestido con sus propias sombras para sumarlas a las del mundo en torno. Busca el protagonismo, adquiere una contundente individualización, se vuelve solitario. Goethe alumbró a Werther. Poco antes, Cadalso ha dado a conocer a un protagonista romántico en *Noches lúgubres*. Amanece el ser humano con el tedio universal auestas. Una crisis espiritual arraiga en el Romanticismo. El ser humano se siente apartado de la sociedad. Los sentimientos se vuelven demasiado poderosos como para que individuo y mundo se muestren en armonía. No rige ya el ordenado mundo clásico. La conciencia clásica disponía de todo el tiempo; el tiempo era de una continuidad inalterable, algo así como un eterno presente donde cualquier irregularidad la suavizaba o eliminaba el monótono transcurrir. El ámbito clásico era balsa y bálsamo.

El sujeto romántico ya no vive en ese tiempo embalsamado. Sabe que los instantes corren, que son fugitivos; y quiere detenerlos, como lo deseara Goethe: «Detente, instante, ¡eres tan hermoso!». El héroe romántico apura el momento; ya no se halla bajo el cielo clásico de un tiempo inmutable. Quiere contar una a una sus vivencias. Protagonizar una a una sus experiencias vitales. Las quiere diferenciar, y al distinguirlas, distingue el proceso de un tiempo que siempre se halla en fuga. El sujeto romántico no quiere localizar su vida en un presente roto ni en un espacio que no le contenta. No acepta convivir en ese ámbito que constituye la casa común de la humanidad. Sin embargo, esa existencia solitaria anhela lo absoluto. Un absoluto que, en idea de Schelling, se diversifica. Sujeto y mundo son los elementos de tal diversificación. Por lo que, si en principio se siente separado de la realidad, la infinitud de su deseo o el anhelo de infinitud le obligan a comunicarse y fundirse con el mundo. El romántico es un ser contradictorio que se encuentra en medio de dos fuerzas que tiran de él. Vive escindido entre la realidad y el deseo.

Kant había promovido la idea de que el mundo de la realidad exterior se prolongaba en el mundo subjetivo. Goethe pondrá en carta del desventurado Werther que, cuando se halla en pleno ensimismamiento, encuentra un mundo cuyos fundamentos corresponden más a los presentimientos y deseos oscuros que a una mera representación. Ortega y Gasset nos mostrará a su espectador en un promontorio y mirando, desde su corazón, el panorama de

la vida. Lo que haya de noción clara —prosigue Ortega— irá como tal, y lo que haya de ensueño irá como ensueño. El sujeto moderno se abre a todos los balcones y le concede igual calidad a las formas reales que a las formas imaginarias.

La novela moderna, por lo general, posee un componente ideológico e insinúa una visión del mundo. En ese mundo concebido se proyecta una subjetividad que la encarnan unos personajes situados frente a una realidad que se manifiesta, por lo general, como una situación íntima y conflictiva. Stendhal imaginó la novela como un espejo que se pasea y recoge, en el ancho camino, las luces del cielo y el barro de los lodazales. Si la luz del cielo se refleja en el azogue, queda indefinido cómo le llega el lodo del barrizal. ¿Lo recoge o lo refleja? No duda el novelista en indicar que el hombre que carga el espejo será acusado de inmoral. Ese lodazal del camino podría equivaler a la imagen de una sociedad que no oculta sus sombras morales y a las que el novelista imprime en sus páginas. También Pérez Galdós proseguirá ese camino. Definirá la novela como imagen de la vida. Ello supone que la vida debe reflejar todo lo que la constituye: vicios y virtudes, temores y pasiones, esperanzas e incertidumbres. Si el novelista quiere definir la vida, ha de bucear en ella.

En *Rojo y negro*, Stendhal muestra su particular realismo romántico. Un realista al que le incomoda un tiempo que no para de mudar. La imagen de la sociedad se le desvanece tal como se derramaría el agua de las manos. No consigue fijarla en un espejo. La sociedad se muestra como mera transitoriedad.

Ante él se transforman las conductas y las formas de una realidad social cambiante. Esta fuerza del tiempo repercute en la percepción del mundo y en su consiguiente expresión. No puede relatar ese mundo en incesante cambio a menos que lo coteje y establezca la diferencia con el pasado inmediato y anticipe las formas y modos con que se presentará el futuro. Es un sujeto transido por la fuerza que el tiempo impone a la modernidad.

La literatura tiene afanes de conquista. Y cuando le da por conquistar la realidad, en ocasiones entra a saco en ella con el propósito de tomar todas sus posiciones de punta a punta. A la novela realista del diecinueve la animaba ese anhelo de totalización. En el comienzo del segundo tercio de ese siglo, el término *realismo* adquirió un valor estético para referirse a cualquier arte que se fundamentara en la fiel observación de la realidad y que, consecuentemente, no procediera de la imaginación libre de un sujeto.

Hay, no obstante, quienes entienden que la realidad no se reproduce sino desde una personal experiencia. Lo subjetivo, aunque se ponga en la sombra, es parte necesaria para seleccionar los detalles que priman y componen el mundo ofrecido. El novelista habrá impuesto límites a la subjetividad, pero no la elimina. El novelista se halla atento a la realidad del mundo para crear su realidad narrativa. Y aquí aparece una segunda experiencia, ya no ante el hecho o la situación observada, sino ante el quehacer literario. La literatura tiene sus propias exigencias, determina unos principios de los que no se libra el

autor. Ejerce una cierta influencia sobre el mundo novelístico que está ejecutando.

Balzac selecciona los acontecimientos que estima como fundamentales en la sociedad, pero además aspira a profundizar en las razones de los efectos sociales y así descubrir aquello que no se manifiesta en ese mundo colmado de figuras. Existencias movidas por las pasiones, desencadenantes de numerosos acontecimientos y que irán definiendo la condición humana y el alma social. Se van mostrando virtudes y vicios para que encajen y definan el conjunto social de acuerdo con la regla eterna de lo verdadero y de lo bello.

La vida cotidiana se puede proyectar con una perspectiva literaria. La novela se interna en cuestiones propias de las ciencias sociales. Honoré de Balzac, en el prólogo a *La comedia humana*, procura borrar la frontera que separa al historiador del novelista. El historiador es la propia sociedad; el novelista asume simplemente la función de secretario y procura dar testimonio a la representación material del pensamiento que anima en un determinado círculo social. Pérez Galdós, en *Cánovas*, manifiesta por boca de su narrador que se siente en poder de unos entes invisibles que en ocasiones dirigen a su antojo la conducta social. Ese personaje narrador tiene por madre a Clío, representación de la Historia, de la que consigue noticias novedosas y cambios de situación. Esas efemérides, como no podían ser menos, son transmitidas por una mujer: «Efémere, la mensajera de su divina Madre». Efémere explica su nombre, que quiere decir «la historia de cada día, el suceso diario, algo así

como el periódico que nos cuenta el hecho de actualidad». Y con el signo de la actualidad deben aparecer escritas, con el desgaire —declara Galdós— que imponen la premura del tiempo y la nerviosidad del observador. Un observador que debe recoger —continúa— el primer aliento de la Historia, libre aún de artificios y mostrándose con natural veracidad.

Benito Pérez Galdós expone en el primer capítulo de su novela *La Fontana de Oro* cómo percibe de manera altamente distinta las manifestaciones del pueblo. En el tiempo que transcurre entre los años de 1814 a 1820, las expresiones populares consistían en ocupar el patio de butacas de la historia. El pueblo era mero espectador o un convidado para hacer número. No disponía de derechos ni de méritos para intervenir en un programa político y social. Para esos dignos menesteres se venían ocupando la clase noble, el clero y la burguesía. La historia oficial y los hechos oficiales de la política se generaban a su sombra, aunque, en ocasiones, tenían la consideración de mostrar los fastos ante las narices de la pasiva presencia del pueblo.

Escenario distinto describía ese narrador de Pérez Galdós en la misma novela cuando se aproxime poquísimo tiempo después al escenario correspondiente al trienio que se denominaría liberal (1820-1823). Quedaba en agua de borrajas aquel esplendoroso protocolo, pues ocurrió que el pueblo simplemente se manifestaba a sus anchas y a diario. Tomaba por fin el punto central de la escena y, de manera absoluta, llevaba ahora a las calles el gran teatro del mundo. El pueblo se convirtió en protagonista.

El autor está interpretando la historia. Ve lo que la historia le dice. Su visión, hasta cierto punto, se halla intervenida y prefigurada. Pérez Galdós apunta en el preámbulo de *La Fontana de Oro* que los hechos históricos que se están novelando guardarán relación y analogía medio siglo después en razón de la crisis que, de manera semejante, percibe en la realidad social del sexenio revolucionario.

Benito Pérez Galdós marca su territorio novelístico sin perder de vista un reconocible mapa sociopolítico. Y siendo reconocible siempre. Sin embargo, se halla sometido de manera constante a los cambios y avatares inevitables de una sociedad que hierve por dentro y por fuera. Pérez Galdós toma periódicamente la temperatura a la sociedad y, con ello, va tomando conciencia de lo que ocurre. De ese modo se convierte en intérprete del fenómeno social. La compleja realidad humana se manifiesta corporalmente ante él, cobra presencia, se vuelve presente en su conciencia y, además, le reclama un significado. El autor monta su propio teatro del mundo. Elegirá a su protagonista. El pueblo, sí, participará, pero solo en la medida en que las circunstancias lo exijan.

En pleno acontecimiento revolucionario, el autor lleva su mirada a todo el vasto escenario para entresacar a la criatura en la que se encierra el trasunto de la acción transformadora. Detiene su vista y se interesa por la burguesía. La historia de la Revolución francesa de 1848 le ha lanzado sus reflejos. Pérez Galdós lo ha repensado y está decidido. Lo expresa en el artículo «Observaciones sobre la novela contemporánea en España». La clase media constituye el motor

político, administrativo, educativo, comercial; posee la clave de los intereses que mueven las relaciones y pasiones humanas; influye de manera constante en la renovación de la realidad y, consecuentemente, es la clase más adecuada para emprender la marcha hacia el progreso. Vistas las cuestiones así, el novelista nada puede directamente decidir, aunque sí le cumple reflejar toda esa complejidad de acciones que confluyen en la clase media. Una clase que, aunque en el presente fundamenta el modelo social, nunca ha sido visitada por el novelista. Por lo menos, no en la medida que se requiere para desenterrar todo lo que en ella se encierra y que le está pidiendo el espíritu de los tiempos: afanes de reforma y progreso y una desmesurada actividad vital y social.

Se extendió la pandemia de estimar a la clase media como motor activo de la sociedad y de la novela. A la novela moderna de costumbres —se apunta en aquel referido artículo de Galdós— se le asigna el objetivo de ser la expresión de cuanto moralmente exista en la clase burguesa. Queda obligada a realizar una indagación introspectiva en algunos de sus individuos. Leon Tolstoy critica a los realistas que solo se percatan de lo que le ocurre a la humanidad mediana y que se ha conformado como la casa común del realismo. Tolstoy está interesado en una ética que anime a la literatura, y el realismo contemporáneo le está ofreciendo autores que hacen ostensibles muestras de una irresponsable impersonalidad. Por otra parte, Turgueniev distingue tres capas sociales: la de las almas superiores y excepcionales; la de la

medianía que se agrupa en la homogénea multitud; y los parias de la sociedad.

Tampoco a Benito Pérez Galdós le son válidas ya sus propias «observaciones sobre la novela contemporánea en España» que dictara en 1870. Allí ponía a la clase media como el gran modelo y expresión de cuantos problemas y remedios surgen y se resuelven en la sociedad. La novela era un trasunto de ese fenómeno social. En 1897, sin embargo, con motivo de su recepción en la Real Academia Española, lee el conocido discurso *La sociedad presente como materia novelable*. Ya el presente se ha vuelto demasiado complejo, y una sola clase social no basta para representar de pleno a una sociedad que ha perdido energía y cohesión.

Las incertidumbres de Galdós son tales que no se atreve a precisar cuáles son las nuevas fuerzas emergentes, como tampoco qué dirección pueden imprimir a la comunidad. No hay códigos preestablecidos. Lo típico y pintoresco se borra, y hasta el lenguaje ha de adquirir una nueva expresividad conforme a la nueva realidad del mundo y del tiempo. El rodillo de la civilización urbana acabará debilitando y llevando a un rincón las notas castizas del ruralismo o de cualquier particularismo. Se abre un nuevo territorio para el arte y, desde él, se ha de realizar «la anhelada igualdad de formas en todo lo espiritual y material». Ese arte al que se refiere Galdós debe infundir a los seres de ficción «una vida más humana que social».

Galdós prepara su entrada en el siglo XX a través de una llamada novela de naturalismo espiritualista.

El novelista canario entrevé una sociedad que ha perdido el camino o se siente rodeada «de rocas que le cierran el paso». La crisis del naturalismo, que en España se configuraba de manera peculiar y diferente a la novela zolesca, condujo a la tendencia espiritualista, a una novela vivamente humanizada y que nace por un doble motivo: de una parte, por la desconfianza del sistema social materialista imperante; de otra, por la necesidad de imprimir una nueva expresión, encauzada por una corriente estética moderna que debía mostrarse de acuerdo con la realidad de los nuevos tiempos.

Clarín se percató del nuevo giro que Pérez Galdós le había dado a su forma de novelar. El escritor canario se decidió por tomar carta en una novela que indagase en el carácter de personajes singulares y no definidos de antemano. Quiso adentrarse en consideraciones de tipo ético. Galdós ha mirado a la gente joven, al igual que parte de esta no ha desdeñado los logros del gran novelista. Pero no en todo hay concordancia. La regeneración solicitada por Galdós no está bien vista por Unamuno, quien, en un artículo de 1898, manifestaba que la regeneración no pasaba de ser un tópico de retórica: «Retírese el Don Quijote de la Regeneración y del Progreso a su escondida aldea, a vivir obscuramente, sin molestar al pobre Sancho el bueno, el simbólico idiota, sin intentar civilizarle». Por otra parte, Azorín, empeñado en conseguir una denominación de origen para su grupo, en el artículo «La Generación de 1898», valora la obra de Galdós como revolucionaria, repleta de menuda realidad y en íntima compenetración con ella.

Clarín ha encontrado signos de modernidad en las novelas de Stendhal, Balzac, Pérez Galdós, Flaubert, Zola o Paul Bourget. Cada cual ha mostrado novedades formales que, en su opinión, cobraron impulso gracias a la capacidad introspectiva del autor. Y, en efecto, el autor toma posesión de una totalidad que se la subroga a un narrador omnisciente con el que moverá a una diversidad de personajes que se manifiestan con propia y singular subjetividad.

En 1872 Gustave Flaubert le escribe a Turgueniev para confesarle que tiene el espíritu abatido por causa de motivos personales, aunque también por la situación social; la burguesía, en opinión de Flaubert, se halla aterrorizada y ha perdido el espíritu de supervivencia. Presiente la barbarie. Piensa que los intereses del espíritu no cuentan y que ha llegado un tiempo en el que renuncia a la búsqueda de lo magnífico. Concluye: no se trata de política, sino del estado mental de la nación. Su mirada pesimista ha tejido un curioso correlato objetivo, donde el estado anímico del autor se proyecta a través, no de la naturaleza, sino del orden social o nacional. La crisis lo inunda y confunde todo. Crisis total del individuo y de la sociedad. Y entran inevitablemente en conflicto.

El escritor perteneciente a la clase burguesa ha de zaherir a la burguesía. La subjetividad del escritor quiere morar en una órbita cultural, moral y estética que no casa con las prioridades de una clase que encuentra en el utilitarismo el único camino que conduce hacia el progreso material. La belleza y la literatura quedan desterradas de este círculo.

El escritor reconoce que ha de vivir en un espacio de coexistencia, en el cual se impulsa la ley de la homogeneidad y se rechaza cualquier brote de individualidad. La tarea del siglo XIX —piensa Flaubert— quizá consista en matar al hombre, en llevarlo a la degeneración de la especie mediante la desconfianza en sí mismo. De esa manera se construye una realidad con las percepciones que se recogen del mundo exterior. La literatura acepta el filtrado de esa realidad a la que, «sin cambiarla, la transfigura». Las páginas se vuelven una lente que le proyecta al mundo representado el color del cristal con el que mira. Hay una relación fatal del mundo con la palabra y con las imágenes que tales palabras proyectan.

El novelista le presta suma atención al individuo; lo convierte en personaje; lo echa al mundo para que manifieste abierta u ocultamente una serie de hechos. El novelista confía en la acción del ser humano tanto como el historiador confía en los acontecimientos que determinan la historia de las naciones. Esas son las dos caras de una misma moneda que reclama la novela realista con el fin de conocer la historia mediante el análisis individualizado de las costumbres sociales.

La novela de costumbres acudió al tipo mediano para caracterizar a sus personajes y al medio social. Paul Bourget, en cambio, estimó que la novela realista debería orientarse hacia las profundidades de la conciencia para poner en evidencia los estados del alma. La novela psicológica abandona la zona de medianía, convertida ya en mero arquetipo, para

ocuparse de aquellos otros dos extremos en donde el carácter individual se muestra incognoscible.

Fiódor Dostoievski expresa su credo narrativo cuando manifiesta que procura buscar en el hombre al hombre. Y siempre, con completo realismo. La lectura de Don Quijote conmociona a Dostoievski y lo mueve a exponer en el artículo «La mentira se salva de la mentira» que, por muy persuadido de su locura o de extravagantes ilusiones, el hombre fantástico siente ansia de realismo. El escritor conocía el calificativo de psicólogo con el que era identificado. Lo consideraba un término erróneo e inapropiado. Dostoievski se declaró un convencido realista en el sentido superior; en el sentido en que podía mostrar la profundidad del alma humana. Si su fuente mana del psicologismo, el flujo de sus aguas penetra en la realidad objetiva y en el conflictivo mundo de las relaciones sociales. Procura labrar la tragedia de un ser que habita en un mundo cotidiano. Nada le será extraño a la novela. El afuera y el adentro deben explorarse si se busca el conocimiento. Un narrador del siglo XX, como Pío Baroja, expresa que nuestra vida es historia, y que le pertenecen tanto los hechos exteriores como la personalidad interior. El realismo barojiano no diferenciaba la historia de la novela. El antihistoricismo de Baroja se destaca precisamente por conceder a la ficción narrativa primacía sobre los mundos datos históricos: «La historia es una rama de la literatura que será sometida a la inseguridad de los datos». Ese paso de la realidad histórica por el santuario íntimo del autor es el que le concede validez a los hechos. Confiará, por tanto, en el realismo

a sabiendas de que esa ni ninguna otra técnica podrán reflejar la totalidad. Las digresiones que tanto usa, ese perseguir el detalle hasta el último callejón sin salida, son muestras de cómo procura tomar la esencia de lo real.

Resultan inseparables lo ya vivido y la realidad patente. Recuerdo y percepción conviven en una representación donde —como expresaría Henri Bergson— no se consigue diferenciar el reconocimiento puro de la materia de aquel conocimiento que corresponde a la memoria. El conocimiento de la realidad quiere ser vivido, y la literatura se siente facultada para recrear ese íntimo plano vital.

Una nueva mentalidad determina la renovación de la novela. El realismo fundado en la objetividad absoluta es un imposible o es materialmente insuficiente. Se cuestionan el positivismo y las correspondientes manifestaciones narrativas. Del seno mismo del naturalismo se desprenden corrientes que lo distorsionan. Derivan de las corrientes filosóficas del vitalismo y del existencialismo, que ya se apreciaban en el marco finisecular del siglo XIX, y que mostrarán en el comienzo de la centuria novecentista toda su potencialidad. Hay puntos de encuentro para el objetivismo y la subjetividad. La novela contempla la realidad del mundo exterior de acuerdo con una conciencia en clara crisis y que describe ese punto de contacto del individuo con el espacio y el tiempo que le ha tocado vivir.

Como fecha ya canonizada, en la del año 1902 se inicia en España la denominada Edad de Plata. La presencia de azorines, unamunos, barojas y vallein-

clanes marca rumbos nuevos para una novela a la que ya molestaban las hormas del realismo y naturalismo decimonónicos. En el prólogo a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Federico de Onís entiende el modernismo como una «crisis universal de las letras y del espíritu». Ve los inicios de la disolución del siglo XIX en 1885 y tal crisis se manifiesta en las vertientes política, social, artística. Todo ello está embarcado en un proceso que no se había detenido aún en 1932. Pero hay una visión mucho más pormenorizada, rindiendo obediencia a grupos y generaciones, que compartimentan las diversas corrientes literarias. Grupos iconoclastas que reaccionan contra los ancianos a quienes desean un entierro urgente. Esa es una perspectiva que ha imperado en los estudios literarios. Sin embargo, hay otras opciones. En 1901 Galdós piensa que solo un pensamiento conjuntado y transgeneracional logrará la deseada regeneración: «Si ha de haber regeneración, esperémosla de la gente vieja y de la gente nueva concertadas, de la experiencia y la iniciativa en perfecto consorcio». Conciencia moderna: lo transitorio en lo eterno.

André Gide se pregunta en *El inmoralista* sobre la inútil cuestión de ir en busca del tiempo pasado. Es imposible: el recuerdo no tiene voz. Y, además, hay voluntad de rechazar sistemáticamente la moral heredada y una tendencia irresistible a concebirse como un ser perfectible. Se ha dicho concebirse; esto es, hacerse nuevamente. Y se sirve del arte porque, como indica en el prefacio de la obra citada, en arte

no hay problemas para los que la obra de arte no sea solución suficiente.

Su literatura quiere entrar en los conflictos vitales que acucian al ser humano. ¿La solución? Ya se ha dicho cuál es el camino que lleva a solventarlos. Pero la literatura a veces se tiene por coto cerrado o congelada dentro de unos límites de reconocibles marcas. Gide no quiere lógica, ni una sola anécdota que propenda a dilatarse a lo largo de un tiempo lineal. Quiere dislocaciones, tiempos que vayan a lo ancho o al subsuelo (a lo Dostoievski), yuxtaposiciones caóticas jugando a los dados del azar (la verdad del azar). Todo constituye una nueva manera novelística de sentir la vida. Este autor, en *Los alimentos terrenales*. *Los nuevos alimentos*, declara que lo suyo no encaja en las novelas de esquema predeterminado. Pretende que el momento de literatura sea momento de olvido para las cosas aprendidas. Se quiere una sabiduría de la vida que no entra por la puerta del conocimiento instrumental. Se juega a la desinstrucción, como paradójico proceso de formación inhabitual. Ha escrito el libro con la pretensión de que se ausenten de sus páginas cualquier pensamiento y sentimientos personales. Es así —y así lo indica— cómo consigue regenerar a su personaje, transformarlo en un ser nuevo, bajo un nuevo cielo y en medio de cosas completamente renovadas. Manifiesta una vocación de absoluta modernidad, se centra en darle plenitud a lo viejo e imperfecto. Y consiguiéndolo en el particular individuo, logra transferirlo también a todo aquello que rodea al ser. El ser humano se va erigiendo poco a poco. Progresas, y su progreso cambiará

también el mundo. Gide pregunta de dónde surge el hombre nuevo. Y responde: el hombre nuevo se obtiene de sí mismo. Hay dependencia del mundo a los deseos que van remozando incesantemente la conciencia del sujeto. Que la importancia esté en tu mirada —apunta—, no en lo que miras. Invita a que la visión sea novedosa en cada instante.

De ahí, de los instantes novedosos, extrae el lirismo y la sabiduría que pretende. La novela se expresa líricamente. Una novela lírica apunta a un autor que se sume en un proceso de escritura creativa singular, por cuyo medio vuelca imágenes subjetivas con las que conforma, en correspondencia, un mundo exterior. La subjetividad despliega diversos procedimientos autobiográficos, aporta al discurso una intensidad poética, así como una notable diseminación de imágenes. No desvinculado de este punto, se percibe una vocacional experimentación estética, explícita o implícita, gracias a la cual se acepta el reto de ir contracorriente, de alejarse del canon novelístico, de entender el mundo narrativo como creación del autor en esa fase de *poiesis* en que, gracias a la experiencia estética, escritura y mundo se buscan y se reflejan. Ahí radica el máximo interés del autor: sentir que solo el nacimiento de la escritura le concederá el nacimiento de un novedoso mundo, el cual nunca será conseguido de otra forma; esa experimentación descarta miradas complacientes dirigidas al lector. El lector interviene por vía intrasubjetiva, participa en el fenómeno cocreador aceptando el reto de sumirse en una novela diferente. Hay un punto en la novela lírica que apunta derecho y al centro de un autor

que va deponiendo en las páginas sus experiencias. Y lo hace con un propósito. No busca la mera experimentación, pues confía en que en el trayecto de ese trabajo estético se le revele su imagen a semejanza del mundo construido por él. Aquí echa raíz la idea de una novela lírica como novela de formación o de conocimiento: *bildungsroman*.

Los tres puntos recién anotados se detectan en una gran cantidad de novelas. Por razones de espacio hemos de ser rigurosamente selectivos, hasta el punto de detener o controlar las referencias que ilustrarían el panorama en torno a los años inmediatos que precedieron a la Segunda Guerra Mundial. Aquellas tres referencias vienen a ser tres ejes sobre los que gravitan y se modulan históricamente los diversos rasgos que complementan definitivamente la novela lírica.

Esta modalidad sobrepasa o trasciende lo narrativo. Aunque en muy diversos grados, alcanza a fundir lo novelístico y lo lírico hasta tal punto, que pueda definirse este tipo de novela —según expresara Hermann Hesse— como «una lírica disfrazada». Tal consideración conlleva un modo de entender lo novelístico y lo lírico por parte de un sujeto creador quien, durante el proceso de escritura, vuelca su propia interioridad para conformar el mundo subjetivo en correspondencia con el exterior.

El escritor suscita impresiones e induce al lector en el ahondamiento de las emociones suscitadas. Se repasan las experiencias vividas en un momento del presente que abre ventanas por donde se espera lo porvenir. Entre estas tensiones, la idea de realidad no podría ser enteriza ni unívoca. Quien la experi-

mente, dispondrá de una particular vivencia. ¿Los diversos puntos de vista que sostienen los distintos sujetos cuestionan la idea de una única verdad? Ni mucho menos, sino todo lo contrario. La creencia de Virginia Woolf es que las diferentes visiones surgen como intentos de conocer la verdadera realidad.

Cada sujeto busca en su conciencia el modo de darle expresión al huidizo sentimiento que nace del contacto íntimo con la realidad inmediata. Es así como la novelista Virginia Woolf se detiene en las cosas que le proporcionan paisajes, ya sean ofrecidos por la naturaleza o por el poder evocador de la memoria. Su conciencia es un espejo; espejo como continente de la variada Naturaleza que va desplegando y subrayando cada uno de los elementos que han merecido ser captados. El espejo aprehende también una atmósfera. De cualquier paisaje reclamará un clima a tono con el estado de ánimo de quien lo está escribiendo. Los paisajes son paisajes del alma. Cuando Virginia Woolf describe una mínima habitación —tal como ocurre en el relato «La señora en el espejo»—, la habitación tendrá sus pasiones y sus penas, igual que un humano. Basta salir de ese espacio y entrar en el contiguo para comprobar que la realidad exterior, esa realidad que se refleja en el espejo de la habitación, no corresponde a la de adentro. Fuera, todo está determinado, fijado por la realidad que no permite que nada se le desmande; dentro, sin embargo, en la habitación, todo se manifiesta cambiante. En el espejo —expresa Virginia Woolf— las cosas dejaban de alentar y se hallan en trance de inmortalidad.

Pareciera que es la conciencia la que decide la forma de expresar el fluir de las cosas. Pero es el fluir de la conciencia lo que determina la representación de la realidad. No solo cuenta con la realidad sensible, también ha de intervenir la forma expresiva. Intervención momentánea. Momento fugaz —expresa en *Al faro*— que se interpone entre la visión y la obra. La forma toma cuerpo y va haciéndose ritmo que arrastra a la autora. Ya no importa tanto el mundo exterior cuanto lo que sigue fluyendo en un pensamiento que procura expresarse. Un pensamiento que, transido de emoción, va desde lo hondo arrojando paisajes y nombres y recuerdos con que conquistar el espacio en blanco de la página.

Al mundo narrado le es inherente una visión con la que se percibe e interpreta el mundo real, o el intuitivo, o el deseable. El mundo novelístico posee, pues, perfiles reconocibles y hasta intercambiables con el real. Los contenidos imaginados del mundo son contenidos de conciencia estética.

Se comenzará expresando una obviedad: el mundo de la novela es un mundo aparte del mundo empírico. Es una realidad que se organiza poniendo en sus puestos a unos personajes para que entren en dialéctica con otros, así como con el tiempo en el que les ha tocado describirse y con el espacio que les exige una honrosa o servil asimilación. Las vicisitudes reales de la vida tienden a entrar en correspondencia con las estructuras formales del arte que las acoge. No obstante, el lector que lee «un mundo» cae en la inconsciente o involuntaria sensación de que se le está ofreciendo una realidad reconocible, pues se

reproducen en su mente un cúmulo de detalles que llegan del mundo de afuera para concebir ese otro territorio, ese otro mundo que, gracias a la coherencia mostrada, tan próximo parece a las experiencias o ensoñaciones del que lee.

La imaginación se destaca como una facultad que puede dar curso a los contenidos del mundo a través de imágenes. Las imágenes se manifiestan como parcelas o fragmentos de aquel mundo; pero la intuición vislumbra su unidad, no obstante esa apariencia de elementos diversos y separados. Toma conciencia de un único universo en donde todas las partes se unifican e igualan gracias a una conciencia que intuye y construye la totalidad.

Cuando Jorge Luis Borges acepta la condición irreal del arte, lo hace porque entiende que la llamada realidad está constituida por datos y hechos cuyo análisis no arroja un conocimiento esencial. La literatura es lenguaje y se halla sujeta a la arbitrariedad. Este autor cuenta con el mundo existente, pero un mundo inscrito en una especie de aura o determinado por la fuerza de la gravedad metafísica. Algo hay que está más allá de lo percibido. Pueden ser las creencias ya establecidas por la cultura, por la filosofía, por la teología. Al modo platónico, los hechos del mundo cotidiano son sombras que descienden del mundo de la Idea. Borges sabe lo que implican estas asignaturas; son las grandes avenidas que pretenden dar al conocimiento. Pero filosofía y teología son para Borges una especie de sustancias vaporosas que emanan del caldero por causa de la energía o fuego de la fantasía. La fantasía simplemente invoca estas

duras disciplinas. Su cómplice en lo fantástico, Adolfo Bioy Casares, sintetiza y califica la cuestión: Borges emplea fantasías metafísicas. La fantasía metafísica viene a ser una especie análoga al surrealismo —que no lo es, por el obcecado planteamiento lógico—, en virtud del encuentro de lo real con lo metafísico. Añádase un matiz: lo filosófico se da a conocer, adquiere cuerpo y sentido solo y cuando media la literatura.

En el primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust recurre al término *transverberación* con el que expresa la prolongación o superposición del mundo fantástico y el mundo real. Le vale como ilustración el pasaje de la linterna mágica: la habitación de un niño es el paisaje físico donde se proyectará una luminosa historia fantástica. Sujeto, espacio físico e imágenes ficticias se envuelven en una indisoluble unidad. Es la figura humana la que se ve envuelta en un universo enigmático, misterioso, mágico. El realismo mágico de Franz Roh exalta la idea dinámica de la vida; pero ese dinamismo vital posee la virtud de propiciar en el sujeto la necesidad de un convenio con la realidad del mundo exterior. Con tal convenio se abre y firma una cláusula mediante la cual el artista debe trascender su ámbito íntimo, prolongarlo hasta la realidad seleccionada y expresarla con sobria naturalidad. Gabriel García Márquez querrá borrar la línea fronteriza con que se pretende distinguir y apartar lo real de lo fantástico. En su conciencia, según declara el novelista, no existe ese distanciamiento. La realidad a veces se manifiesta insólita; si así fuera, hay que mantenerse fiel a la

percepción del hecho enorme y trasladarlo con el tono con que comunicamos los sucesos ordinarios.

El escritor dispone que sus páginas sean algo más de lo que propone la realidad visible. Porque se siente criatura cultural; hijo de una cultura que le da sus tres talentos; y el narrador, que pertenece a uno de los tipos de la parábola novotestamentaria, procura multiplicar los talentos. No cae en la tentación de devolver de modo preciso la realidad percibida.

Cuando la imaginación creadora se siente libre y en el contorno de una naturaleza abierta y sorprendente, no hay necesidad de fabricar lo maravilloso. Alejo Carpentier sabía que lo maravilloso de Latinoamérica se manifestaba en estado bruto, se hallaba al alcance de la mano y en perfecto estado de revista para desfilas sobre las páginas literarias. Con la obra literaria se estabilizaba la realidad incognoscible y se le captaba su magia. Era inevitable que el seguimiento a una realidad dinámica exigiera mostrar los correspondientes movimientos de ese mundo en continuo proceso de transfiguración.

En el manifiesto surrealista, André Breton le concede importancia capital a la simbiosis de dos estados a los que califica de aparentemente contradictorios. Sueño y realidad conforman una suerte de realidad absoluta a la que denomina surrealismo. Los firmantes de *La revolución surrealista* declaraban la inutilidad de todo proceso cognoscitivo; lo racional quedaba fuera de sus intereses y la obra literaria no tenía por qué rendirle cuentas. El surrealismo abría las puertas al sueño y el escritor debía permanecer en él aun en el momento de la vigilia. Gracias al sueño,

con el arte surrealista, el sentido de la vida deviene indiferencia. Porque, en efecto, su poder residía en la capacidad de destruir discursos anteriores y erigir uno propio. No querían cuna alguna, deseaban ser creativamente explosivos en el sentido de surgir de la nada, materializarse de manera instantánea y sucumbir.

André Breton toca mundos surreales cuando —como él mismo refiere— mantiene la máxima concentración del espíritu y entra en un estado pasivo y receptivo. James Joyce, en cambio, dicta su discurso novelístico desde una posición contemplativa que le permite revelar una epifanía, concepto que se ha definido en *Retrato del artista adolescente*. La epifanía supone la revelación de una idea o una frase singular que se va erigiendo en imagen de un mundo dentro de los dominios del texto. El novelista irlandés acabará expresando en novelas posteriores el fluir de las palabras en consonancia con la corriente rumorosa de la conciencia: contenidos aleatorios, interrupción del pensamiento, medias palabras o palabras de lenguas imposibles, aunque vagamente familiares; todo parece seguir el curso de los sueños y la fantasía.

Se han referido algunos movimientos que han ido conformando las diversas caras de la modernidad. Cada una de las nuevas tendencias se presentaba como un novedoso eslabón que se añadía a la cadena como continuidad de la lineal cadena de la historia literaria.

¿Esa línea ha mantenido una actitud invariable y progresiva? La Ilustración confiaba en el progreso que, como una marea, llevaba a la mejor playa de la

humanidad. El romanticismo cuestiona esa marcha y no es raro verlo partir hacia la busca de paraísos en el pasado perdido; el simbolismo se aparta absolutamente de cualquier zona que se ampare en el materialismo. Pero la literatura también ideó una suerte de documentos novelados que, pasando por reproducciones de la realidad, pretendían dar fe de la situación y estado de la sociedad burguesa. ¿Y la vanguardia? ¿Qué proyecta en el marco de la modernidad? Se la ha declarado como la radical forma de la modernidad, su caso o brazo más extremo.

En cualquier caso, ¿se mantiene la idea de modernidad como la manifestación artística de lo transitorio en lo eterno? Porque si así fuese, habría que contar con un presente nadando en la eterna marea del tiempo. Un tiempo que muestra una carga traída del pasado mientras concentra su atención en las expectativas que pudiera depararle el porvenir.

En torno al alegorismo narrativo

El texto novelístico apunta en ocasiones unos desajustes espaciales y temporales que lo sitúan extramuros del mundo objetivo. El novelista remarca y suscribe un plano que, aunque parezca desencajado y fuera de la realidad, no prescinde de las referencias que constituyen la sustancia del relato. Ese mundo sustancialmente ordinario se enmascara. Hay una razón: arrancar ese mundo de la desalentada familiaridad con que se reciben los más acuciantes temas vitales.

No se pierden de vista las coordenadas de aquella cierta realidad. La novela continúa con los pies sobre ese duro fundamento del que irá derivando, mediante la desrealización, el mundo literario que la imaginación erige. La imaginación impone su ley sobre algún tema que, de manera obsesiva y obstinadamente, se expande por las páginas. En ese andar sonámbulo por una realidad de nivel difuso, se van intensificando las formas del espejismo. Es una realidad proyectada en un más allá, inasible, pero que pertinazmente está invitando a que se entre en ella. El tema alimenta la conducta de los personajes y los encamina hacia direcciones insólitas, envueltos en acontecimientos que suceden al margen de las experiencias habituales. Pero el novelista no pierde de vista las primitivas coordenadas, se atiene a ellas y consigue de la nueva realidad creada visos de verosimilitud. Y siempre con la intención de llevar un tema universal a cuestras y su consiguiente carga de incertidumbres.

La novela alegórica moderna sitúa la existencia del ser humano en el centro de un conflicto que, desprendido del tiempo presente, se desplaza hacia un alternativo ámbito ficticio. En ese diferente mundo ha de vivir un personaje al que, si inicialmente se halla acomodado dentro de la realidad imperante, surgirán circunstancias que lo irán conduciendo hacia una posición crítica y disidente.

En el caso de un espacio o novela de irrealidad, a la psicología se la tiene por disciplina entrometida. No se la considera como el procedimiento más conveniente para seguir a una figura tocada por el trastorno y movida por una empechinada idea que va tomando formas y que se mueve en espacios y tiempos insólitos. Las diversas acciones llevan camino de convertir la historia en una aventura que corresponde a la serie del héroe trágico.

Joseph Conrad, tan dado a la novela de viajes y de aventuras, califica la obra de Melville, *Moby Dick*, de «rapsodia forzada». Tenía la pesca de la ballena por principal asunto y, además, no estimaba en la novela una sola línea en la que el autor se hubiese expresado de modo sincero. El lenguaje de Melville acusa, en efecto, gestos y locuciones que se levantan con sonora retórica romántica.

El tono y el argumento no deben encubrir, sin embargo, lo que el capitán Ahab manifiesta en el capítulo XVIII: «Todos los objetos visibles no son más que máscaras de cartón. Pero en cada acontecimiento, una cosa desconocida, pero que razona, asoma las facciones por detrás de la máscara [...] Para mí la ballena blanca es [esa] pared cercana a mí. A

veces creo que no hay nada al otro lado de ella. Pero es bastante. Veo en ella una fuerza ultrajante, apoyada por una malignidad inescrutable».

En el universo del barco ballenero coexiste un limitado número de personajes, cada cual con su personal sentido de la vida. Son diversos los motivos por los que el narrador-testigo, Ismael, declara que embarca como marinero en el Pequod: quiere experimentar en el inmenso océano la grandeza que le proporciona el mundo natural; aunque entrevé otras razones, la razón más destacable reside en su propia conciencia: el pensamiento que le suscita la fantasmal ballena, un monstruo enorme y misterioso.

Basten los dos personajes, Ahab e Ismael, para componer ese universo autónomo de la novela. Tras cualquier realidad visible se sobrepone una realidad invisible, desconocida, metafísica. En esta operación hay dos mundos en donde Moby Dick se levanta como un gran muro interpuesto. Es en definitiva una metáfora cuya imagen conviene que sea interpretada. Monstruo para Ismael o muro para el capitán Ahab. Cualquiera de los dos casos particularizados va a dar a imágenes que suscitan sentimientos y adquieren significación universal. Por una parte, Ismael y su monstruo, aunque con el conocimiento de que con él no va la lucha. Otro caso es el de Ahab, el que esgrime el arma, el predestinado al combate. Ismael quiere contemplar y viajar oceánicamente. La ballena suscita monstruosidades fantasmales; en el irracional mar habita el monstruo de las profundidades, el Leviatán del inconsciente. Ahab contra su pared de caverna, el muro que no deja pasar al otro lado, a ese otro más

allá de la realidad visible de cartón. Tras la máscara hay algo más, una metafísica, una fuerza —apunta Ahab—, una cosa desconocida pero que razona.

Moby Dick es una novela en donde se relata una obsesión, una posesión: una especie de espíritu maléfico se adueña de un hombre y le ofusca el entendimiento. La obsesión por pescar una ballena se reflejará también, pero de otro modo, en *El viejo y el mar*, de Ernest Hemingway. También aquí hay ofuscación, una porfía del ser humano que, en soledad, procura mantener y arrebatarse el gran pez a las fuerzas descomunales de la naturaleza. La enorme lucha, pese a la pérdida, representa una íntima victoria.

En *Moby Dick*, la perspectiva no es realista porque el autor sitúa los hechos que se dan en el mundo desde una perspectiva trascendente, de antemano fijada por Melville. Tras las faenas rutinarias en el mar, el personaje se halla religado a un ámbito que lo sobrepasa y le infunde un valor religioso o moral. La caza de la ballena es el encuentro con lo sobrenatural, la posibilidad de medirse el ser humano con una potencia que lo excede. El obsesivo y alterado pensamiento del personaje no permite que el mundo real se muestre ni se interprete desde los cotidianos valores. Los marineros se percatan del peligro que corren. En la mente del capitán Ahab deambulan fantasmas; fantasmas que solo habitan en su pensamiento, pero que se proyectan sobre la realidad y la transfiguran. Enajenamiento. Arrebatamiento.

La novela quiere cumplir con todo lo que toda gran aventura promete: el encuentro final para un combate decisivo entre dos contendientes que representan

algo más allá de sí mismos. Un final que culmina en catástrofe universal: sucumben Ahab y la ballena blanca, la tripulación y el Pequod. Solo sobrevive, para dar testimonio de la aventura, el narrador. La novela, que se formuló con leve acento de alegoría, ha mantenido su carga insinuada de valores entrevistos (o no). D. H. Lawrence estimó que la obra de Melville metaforizaba el apocalipsis de nuestra civilización. Joseph Conrad —como quedó referido— entendió en *Moby Dick* lo que entendió.

¿Y el mismo Conrad? ¿Qué supuso *El corazón de las tinieblas*? La novela se resiste a mostrar una cara única. Se expresa, en efecto, un ejemplo de inhumanidad, de degeneración humana. La imperial Europa desangra y arrasa una de sus tantas colonias. La administración europea de los territorios africanos se convierte en dura opresión. Para revelarlo, la novela se sirve de un tema universal: el viaje.

Conrad ha elegido para la ya mencionada novela a un protagonista: Marlowe. Lo envuelve en un clima tal que el viaje adquiere categoría de mito: viaje a los infiernos, viaje nocturno. Ese mítico viaje al corazón de las tinieblas corresponde a una real localización geográfica: las selvas del Congo, que ofrecen una naturaleza salvaje, desbocada, indomable. La civilización no conseguirá ni física ni moralmente controlarla.

En este punto, Jean Jacques Rousseau se equivocaba. Ni la naturaleza es buena, ni existe el buen salvaje. No hay pureza en el acto humano. El corazón de las tinieblas se localiza en el mismo centro del ser humano. Ya lo había indicado el romántico Espronceda en

El diablo mundo: «Mi infierno es el corazón del hombre». El mundo primitivo y caótico absorberá todo lo que se asiente en él. Ese todo quedará simbolizado en un personaje: Kurtz. En Kurtz se mantienen las dos caras que se enfrentan en la novela: naturaleza salvaje versus civilización. Una unidad imposible. Cada cual de los planos concreta sus fuerzas morales que, de manera inevitable, entrarán en lucha. La idea de unos valores morales en entredicho no pasa desapercibida en la novela alegórica.

Todo viaje que la literatura emprende procura que sea búsqueda y es siempre la expresión de un vivir pleno ante lo nuevo y que se va inaugurando en el curso del camino. *Homo viator*. Héroe viajero. Personaje complejo, inquieto. El viaje como anhelo. Para quien emprende un inocente viaje, como diría Baudelaire, «el universo es igual a su vasto apetito». Entiende este poeta que la travesía acompasa «nuestro infinito sobre el finito de los mares». El fin, la meta del viaje es el descubrimiento vital de lo nuevo. Así lo indica Baudelaire en el verso final de su poema «El viaje»: «Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo».

Tal tema adquiere una categoría simbólica. Las navegaciones, las travesías por caminos, suponen la salida del mundo conocido hacia un destino nuevo. Habrá búsqueda y descubrimiento de un centro distinto, la consecución de una nueva residencia en la tierra. El lugar de destino suele cobrar una forma igualmente simbólica: un castillo, una fortaleza o cualquier otro espacio o elemento que se desea con-

quistar: un libro mágico, una flor misteriosa, la copa del Santo Grial.

La novela alegórica tiene la capacidad de disponer de fantasmas o climas que abruman una conciencia obsesionada por incertidumbres o terrores de origen vario, ya provengan del terreno moral o religioso, o ya sea por causa de un vaciamiento o pérdida de esos referidos valores.

La novela alegórica del XIX respondía a su tiempo. El norteamericano Melville correspondió con su viaje de aventuras por mar a lo que, en su continente, se mostraba con épica realidad: la expansión hacia otros territorios desconocidos, aún por conquistar. Walt Whitman fue el rapsoda de ese incontenible impulso que en sus poemas cobró forma de ardiente utopía.

Por distintos caminos se llega a la novela de Jonathan Swift, quien, ya en 1726, vuelca en *Los viajes de Gulliver* una sátira que explota un doble plano: el particular, referido alusivamente a la historia de una Inglaterra en donde se relata que la corrupción había alcanzado rápidamente un gran nivel; a continuación, y en ese mismo capítulo VIII, Gulliver apunta la degradación generalizada y, en este sentido, escribe: «Esto hizo que me sorprendieran menos muchos casos similares en otros países donde los vicios de todo tipo han imperado».

Las cuestiones morales han sido fijadas. Pero Swift también plantea cuestiones de otra índole, un tanto metafísicas y que afectan a la naturaleza del ser humano en el mundo. El ser humano, al contrario de lo dictado por Rousseau, es malo por naturaleza. El

yahoo, el animal humano, es descrito por Gulliver como de disposición malvada.

Los viajes de Gulliver es un libro satírico-fantástico, crítico con una sociedad a la que pudo cambiarle la cara. La caricaturizó hasta desplazarla del espacio en que se hallaba. Se trasladó por los territorios de una imaginación sin cordura aparente. De ese modo se sintió libre para proyectar los vicios sociales de los prójimos humanos a las nuevas y diversas criaturas que se iban localizando en los distintos capítulos. Dibujó el mosaico moral de una época al retomar lo que ya figuraba como depósito de la historia y lo que el tiempo presente le estaba ofreciendo. No le cerró la puerta a la fantasía. Hay muestras de lo que pudiera denominarse literatura de viaje fantástico, como también de fantasía científica, como se entrevé en la Isla Voladora: una isla que puede moverse por la fuerza de una piedra imán. En algunos de sus capítulos se muestran insinuaciones de ciencia ficción. Melville se acerca a la filosofía empirista de Locke. Lo que Gulliver describe corresponde, supuestamente, a las experiencias de un sujeto en comunicación sensible con el mundo. El protagonista, sin embargo, no dispone de una carga subjetiva lo suficientemente importante como para enfrentarse al mundo en el que va interviniendo. En este sentido le falta algo de modernidad. Gulliver no se está haciendo como sujeto a pesar de las diversas series de aventuras que vive durante el viaje. La experiencia adquirida en cada serie es como si la pusiese aparte y la olvidara antes de entrar e iniciar la siguiente. A Swift le interesó satirizar la realidad y se entretuvo en los rasgos

que constituirían su vasto mapa satírico. Los personajes que aparecen en el relato son representaciones mentales de ideas susceptibles de incorporarse a la parodia.

El relato épico de aventuras pudo solapar relativamente la tragedia alegórica que compuso Melville en *Moby Dick*. El narrador, casi a modo de crónica, iba testimoniando paso a paso el principio, el desarrollo y el final de una pasión. La apariencia de crónica, con una detallada descripción de espacios en una ordenada cadena temporal, solapaba esa otra realidad invisible y que es la auténtica fuerza que mueve la historia.

La novela alegórica se permite otros comportamientos. Si en Melville, por causa del condicionamiento que supone el narrador testigo, no hubo que entrar en las profundidades de lo subjetivo, en otras novelas alegóricas, sin embargo, se procede a internarse en una conciencia excéntrica, fuera de todo orden habitual. La historia de la novela puede manifestar al pormenor los acontecimientos, mostrar incluso una cierta cronicidad, pero la pieza alegórica se va expandiendo por un ámbito intencionalmente indescifrable. Juega con claves propias que bien pudieran ser símbolos o, en bastantes casos, no.

Franz Kafka ha probado relatar en *El castillo* la agónica situación de un viaje interminable con el propósito de incorporarse a un nuevo espacio. Quiere ser aceptado a toda costa en ese otro lugar. Sin embargo, cuanto más insiste en integrarse en él, más acusa el personaje anónimo su rechazo. Se halla en medio de un viaje interminable, en tránsito perpe-

tuo. No pertenece ni al aquí ni al allá. Kafka confiesa en sus escritos que se siente habitante de un territorio fronterizo: «entre soledad y comunidad». El sujeto se siente condenado a vivir separado de un mundo, de un ambiente alienado y con capacidad de aniquilación. Se plantea la cuestión de qué hacer, de cómo vivir: ¿vida o literatura? La escritura fue entendida por este autor como la más potente producción del ser. Distinguió, por una parte, la vida; por otra, la creación literaria. Cuando no se hallaba en plena ejecución de su escritura, Kafka se sentía expulsado de la vida. Y ese destierro vital se constituirá, paradójicamente, en tema recurrente de su obra.

Kafka reconoce su interés por el tiempo que le ha tocado vivir y al que quiere representar literariamente. La cuestión está en cómo establece y compone esa realidad.

No pierde oportunidad para que la imaginación que bordea el absurdo le abra el camino que, en el fondo, recorre la realidad. Es cuestión de trato: opta por este procedimiento un tanto paradójico de tratar extrañamente la realidad.

Kafka ha anotado en sus diarios que en bastantes ocasiones escribe de forma inconsciente, o que el comienzo de cualquier novela corta puede resultar ridículo. La entrada en un relato supone hasta cierto punto crear una extravagante realidad nueva. Kafka estima que es inexplicable que el pequeño trozo narrativo logre «mantenerse en la organización ya existente del mundo». El mundo tiene sus propias leyes y se cierra a cualquier otra realidad de naturaleza diferente. El mundo real impone su frontera

impenetrable. Pero en el texto narrativo rigen unos principios mediante los cuales se va desarrollando un mundo que también establece su propia organización y autonomía. Ese mundo de creación pretende justificarse por sí mismo. Si el punto de partida es considerado como excéntrico, el relato tiende a centrarlo de acuerdo con unas claves propias. Y las claves las juega el autor: «Yo soy la novela; yo soy mis historias», escribe Kafka en una carta a Felice Bauer.

La subjetividad altera la realidad; el mundo que el autor va levantando se hace a base de revelar el mundo interior. La auténtica realidad, la realidad desnuda, es lava y bulle por dentro, aunque se ponga un extravagante vestido con que llamar la atención en el exterior. Kafka elabora un cuidado discurso expresionista. La realidad se está creando en el propio relato por el sujeto que la escribe. Por muy absurda con que se presente, posee un sentido. Tal sentido no consiente la indagación psicológica. Se trabaja en otras coordenadas. Ya se ha indicado que la novela alegórica desencaja la realidad. Kafka toma una parte de ella, la acota, la aleja de sus habituales modos e impone esa pequeña zona de mundo desgajado. Lo impone a golpe de una detallada descripción, pormenorizando detalles y situaciones que son los afluentes que proveerán de mayor contenido a una idea nunca concretada. Kafka trabaja la abstracción. Procede a desencajar una parte de la total realidad y la va organizando como el auténtico centro. Va olvidando el resto a medida que se agranda la parte y adquiere una descomunal autonomía. Pero dispone de propias leyes que no han sido previamente dicta-

das: se mantiene en una descontextualización y, aun así, se procura que disponga de un sentido.

Kafka, en su conversación con Janouch, declara su falta de confianza en el realismo. Por su mediación no puede alcanzarse la verdad, pues esta «es un asunto del corazón». Solo el arte puede acceder a la verdad. En efecto, Kafka tiene la clave personal con la que puede abrir la puerta del arte. El arte le dará cultura y mitos colectivos a los que el autor tendrá que volver: «asuntos del corazón», asuntos propios, mitos unigénitos.

En los relatos kafkianos se muestra la superficie de una realidad sobre la que el autor va moviendo los hilos y suministrando al narrador un exceso de sentimiento angustioso. El mundo así conformado nace de un espíritu arrebatado por la idea de quien se siente formar parte de una tragedia y de que el destino espera fatal e irreparable. Los fantasmas de la conciencia conviven con las figuras de la realidad. De ahí el desconcierto. Pues la convivencia de lo real y lo irreal cristaliza de tal modo que resulta imposible la disolución. Lo que el novelista ha unido no lo separará el lector.

En la alegoría kafkiana se tapa cualquier puerta que lleve a un mundo mejor. El protagonista vive en la maraña o red que la propia conciencia le proporciona. Él es su artífice. No permite que otra conciencia u otro sentimiento lo contradiga. Es tremendamente subjetivo; y nihilista. Todo reside en el precario sujeto que ha puesto un abismo entre el mundo y él. Y puesto que necesita un mundo para vivir, el yo emprende la tarea de recrearlo. Kafka estima que se

habita en un mundo alienado. ¿Qué tal si lo deshace, qué si borra los principios que lo han mal determinado? Lo hará a su modo, subjetivamente, a golpes de vivencias. Dependerá el novedoso mundo de la figura que lo protagonice. Solo que el protagonista no ha podido deshacerse de toda la ingente carga depositada en la conciencia del novelista. Se crea un mundo distinto y nuevo, sí, pero que mantiene potencialmente toda la negatividad. El punto de vista particular con que Kafka percibe el mundo no desplaza la idea de alienación ni la del angustioso nihilismo. Es más: se acusa una más intensa atmósfera agobiante y claustrofóbica.

Max Weber veía en la alienación un sentimiento de indefensión y desencanto; el mundo se ha ido de las manos; el ser humano no recorre ya el camino que asegure el destino; el destino ya no pertenece al ser humano. Demasiadas fuerzas actúan sin mostrar señas de identificación. Y esto ocurre en los planos sociológico e histórico, en los niveles íntimos y existenciales. Ser humano y mundo se han separado.

Kafka, en el brevísimo cuento «El escudo de la ciudad», entra a fabular el intento de la construcción de la torre de Babel, el signo universal de la confusión de los signos. Kafka toma una referencia cultural que también es patrimonio común de los lectores. Relata que en el comienzo todo respondía a un orden perfecto: guías, alojamientos, vías de comunicación. Pero el autor interviene en ella. Crea puntos de inflexión. La idea universal permanece: levantar una torre que alcance el cielo. Lo demás —apunta el texto— es accidental. En tanto existan los seres

humanos, existirá el deseo de elevar la torre hasta el infinito. Pero el relato comenzará a desarrollar una serie de elementos que se estiman, precisamente, como accidentales. El pensamiento particular del autor, ya desencajado del modelo universal, se propone llevar a la historia temas o asuntos de vital significación. El tema del tiempo, el hombre en él, el nacimiento y el morir de las generaciones, el progreso de la humanidad. Los avatares de la historia atraviesan aquel simple pensamiento nacido de un mito universal. El progreso técnico determina cambios en el comportamiento humano. ¿Qué objeto tiene que el individuo o una generación se esfuerce hasta el límite cuando el perfeccionamiento del conocimiento conseguiría superar con creces lo alcanzado por la generación anterior? La introducción de razonamientos accidentales va debilitando la idea original de construir Babel. Mejor, y en su lugar, levantar la ciudad de los trabajadores. No se pierde nunca la noción de hallarse ante una situación que afecta a la humanidad entera, pero que ahora se traduce en cada una de las naciones que entran en ese concierto. Hay un desplazamiento: se ha cambiado el mito universal por la circunstancial historia. El narrador puede expresar en clave que «cada círculo de compatriotas» quería poseer el alojamiento más bello, de ahí que surgieran disputas que desembocaron en luchas sangrientas. Los líderes esgrimen nuevos argumentos con el fin de ralentizar los trabajos de la torre. Luchas intermitentes y años de paz y de embellecimiento de la ciudad y el transcurrir de las generaciones con las consiguientes luchas y el aumento de la perfección

técnica. Llega un momento en que se tiene por absurda la torre celeste. Los vínculos de la comunidad se han fortalecido. Se abandona aquel proyecto, pero nadie abandona la ciudad. Se abandona la utopía y se entra en el pensamiento antiutópico. Se propaga «el anhelo de un día profético en el que la ciudad sería destruida por cinco golpes consecutivos de un puño enorme. De ahí que la ciudad ostente también un puño en su escudo». Una parte de la frase entrecomillada se ha puesto en cursiva. La proposición subordinada quiere explicar un asunto y dilucidar algo que compete particularmente al autor en relación con la ciudad real en la que este reside: el escudo de la ciudad de Praga muestra una fortaleza con tres torres. La puerta de la muralla se halla abierta y por ella pasa un brazo que empuña una espada.

¿Fue la visión del emblemático escudo de su ciudad la causa de generar un relato que partía de un mito universal? ¿Qué ha ocurrido en el relato kafkiano? Que los mitos pierden su aura en favor de la historia; que el anhelo de una utopía se trueca fatalmente por el pensamiento antiutópico; que el ser humano queda atrapado en la incesante cadena de la técnica y se condena a habitar en un mundo alienado.

Difícil es que arraigue la modernidad en un paisaje donde el individuo acepta su existencia efímera y el yugo de la ley comunitaria. El fatal ocaso se ve compensado por un mañana en el que se muestre la eterna aurora. No caben nuevos caminos ni horizontes distintos. Todos los movimientos futuros están previstos según patrones inalterables. Un nuevo individuo es una mera partícula inmediatamente

anexionada. Una fortaleza, o una torre, o un castillo, por ejemplo, son realidades que están ahí, como construidas desde siempre, pero que pueden ser percibidas como realidades lejanas, ajenas, ya hechas para siempre, inalterables. Nada más contrario a la idea de modernidad. La modernidad quiere que ese espacio o habitáculo sea construido, conquistado, ocupado. Habrá que ganar la plaza, vencer las fuerzas que lo guardan y mantienen desde el principio de los tiempos. Un héroe se percataría inmediatamente de que un castillo inaccesible y tan bien preservado ofrecería incentivos suficientes como para iniciar los preparativos de una lucha que lo encaminen a su conquista. Una vez tomado, querrá imponer un orden nuevo.

Isaac de Vega compuso un extraño relato: «La fortaleza». En muy pocas páginas muestra a un personaje empeñado en construir una fortaleza. Durante un tiempo lo acompañan otros semejantes, luego lo abandonan, pero el protagonista se empeña en la tarea. La soledad reafirma la empresa. A partir de ahí, la fortaleza pudiera estar significando la construcción de un destino propio, al margen de toda norma establecida y por arriba de cualquier contingencia. La breve extensión de la historia no impide que el narrador alce a un personaje, antihéroe, con las señales de una rebeldía titánica. Viene a la mente la condena perpetua de Sísifo con la roca auestas. Una descomunal labor, una tarea insensata que no podría abarcar la vida efímera de un ser humano. Se aleja de cualquier planteamiento realista, y la deriva

existencial va proveyendo al relato de sugerentes signos metafísicos [...].

Un oficial llamado Giovanni Drogo fue destinado a una remota fortaleza militar que hacía frontera con un desierto del que se esperaba, en cualquier momento, la aparición de un ejército amenazante e invasor. Dino Buzzati, en *El desierto de los tártaros*, permite a su protagonista que acceda de manera rápida a su fortín. El viaje resulta ser un destino hacia la soledad, a una espera en vano. Se sumerge en el vacío con la esperanza de alcanzar una gloria heroica. Espera y ansiedad son los espejismos que el desierto promete. Personaje y fortaleza se vuelven símbolos de una función y de una vida sin sentido. Al final de la novela, Drogo debe salir de aquel recinto. Se consumió su tiempo. Solo le queda librar su última y personal batalla, luchar contra el último enemigo, también invisible, pero que avanza amenazadora contra él: «Había llegado de verdad su gran ocasión, la batalla definitiva que podía recomponer toda la vida». Y entonces se advierte que la novela ha querido trazar la alegoría de un ser humano que se ha situado en el transcurrir monótono de la vida y bajo la amenaza de la llegada inevitable de la muerte. Ahora toca vivir una batalla distinta y fuera de las heroicidades que, oportunamente, se encarga de reconocer y de premiar el mundo exterior. Empieza para Drogo una lucha más íntima, pero no menos dura. Y todo sucederá a solas: «Había llegado de verdad su gran ocasión, la batalla definitiva que podía recompensar toda su vida». La palabra final de la novela apunta hacia la sonrisa de un personaje

que, de algún modo, encuentra en el reconocimiento de su muerte una puerta abierta hacia la esperanza.

Thomas Mann sitúa también rápidamente a un viajero dentro del recinto de un sanatorio. Todo un depósito de cuerpos y almas enfermos y condenados a convivir y a frotar sus vidas y pensamientos unos con otros. El mínimo espacio en donde transcurren las acciones de *La montaña mágica* se vuelve el símbolo de una Europa que agoniza. Individuos y cultura se asoman a un abismo y a la aniquilación. La vida transcurre entre el temor y el tedio. Hans Castorp ha ido a internarse en sí mismo. Artur Schopenhauer ya había advertido que toda representación, toda forma u objeto es una exteriorización de la voluntad. Ella se manifiesta exteriormente como la causante que mueve automáticamente los acontecimientos de la vida; el ser humano se siente una mera «manufactura de la naturaleza» al que le resulta difícil romper esa servidumbre. La voluntad no puede quedar en voluntad de vivir; ella debe tomar conciencia de sí misma, cuestionarse a sí misma y conseguir entonces, por medio del ascetismo, su integración en la nada, la supresión de la individualidad; ella es lo íntimo y lo nuclear de todo sujeto y se manifiesta en la conducta meditada del ser humano. Thomas Mann recoge en sus páginas la situación existencial de un reflexivo Hans Castorp que se interna en el espacio sugerente de la muerte para, en ese mórbido ambiente, aniquilar su individualidad e igualarse a los tantos cuerpos y almas que allí residen. La lucha que en aquel lugar se entabla deja una estela con caracteres filosóficos. Una filosofía de sesgo vitalista

que hubiese sido imposible meditar en los ambientes tomados por la ordinaria burguesía. La anormal inserción en el sanatorio ha conducido a Castorp a un conocimiento más significativo de sí mismo y de la humanidad. Que la novela haya sido titulada *La montaña mágica* dice mucho sobre su carácter, en cierto modo, irreal, insólito. Entre esos dos mundos —el irreal y el real— se debate el protagonista.

Quedó indicado que Rembrandt nos muestra en el cuadro *El jinete polaco* a un viajero que, montado a caballo, deja atrás un largo camino en tanto ha superado lo que, al fondo y a su siniestra, tiene forma de castillo alzado en una colina. El jinete no mira en tal dirección; está mirando hacia su derecha, al lugar que ocupan los posibles espectadores del cuadro. Parece resultarle también indiferente el poco trecho de camino que el lienzo muestra al frente. Es el viaje en transcurso, sin detenimiento ni aprecio por las formas tentadoras que aparecen en el itinerario. Es un nómada sin punto fijo ni centro que lo llame. Antonio Muñoz Molina lo tomará por título y emblema en su novela *El jinete polaco*.

¿Es que en el mundo de hoy no caben climas y desenlaces conforme a los deseos humanos? ¿Es que ya no existen fórmulas novelísticas que se encaminen a la resolución del conflicto? En la modernidad, el conocimiento se ha puesto al servicio del poder y no de la emancipación. La alienación es inevitable. Supo detectarlo Nietzsche cuando sitúa el saber como un medio para dominar lo conocido. El conocimiento se desarraiga del placer. El humanismo acusa la crisis, al igual que la modernidad. Ya no hay rastros de

aquella razón totalizadora de la Ilustración; esa razón se ha desintegrado en esferas distintas y autónomas. La esfera científica quiere la hegemonía del conocimiento, adueñarse en exclusiva de la verdad. La esfera moral quiere imponer razones absolutamente prácticas, utilitarias; la esfera estética se refugia y se cierra en el arte.

Ernst Jünger presenta en su novela *Sobre los acantilados de mármol* una vaga historia de unos monjes-soldados que, en un mundo inmerso en constantes guerras, se dedican también al estudio y al arte. Batallan y quieren alcanzar, mediante el arte, la auténtica vida espiritual. Desean alejarse de lo material para despertar el fuego del espíritu. Solo entonces tiene lugar la esencial lucha en la que «se enfrentaban espadachines que manejaban las ideas con insigne ligereza y libertad». Tratan las mil rarezas del saber y, con la ampliación de su ciencia, afrontan, dominan y conducen los fuertes impulsos de la vida. Algunos de estos monjes conciben al ser humano como «depositarios de algo maravilloso [...] pues siente la necesidad de imitar con su débil espíritu el milagro de la creación». Este párrafo bien pudiera valer como una cierta entrada en la novela utópica, por cuanto supone el deseo de instaurar un mundo que se enriquece por la acción del saber y por mediación del arte.

Sin embargo, en la novela se acepta que hay épocas de decadencia en las que se disuelven las formas puras, hijas de una vida profunda, que están dibujadas de antemano en el mundo de las ideas. Y ocurre que se pasa —como apunta la novela de Jünger— de

las oscuras alegrías a los oscuros dolores. El ser humano toma conciencia de ese cambio, que es pérdida; entonces el instante presente se desvanece al quedar desplazado por las imágenes evocadoras del pasado o por ideas atractivas que se imaginan en el porvenir: «Nos balanceamos —declara la novela— en épocas remotas o en fantásticas utopías».

Pero se impone el presente y la masa se deleita en manchar la dignidad humana, y avanza con su tremedal de caos y ruido. Entonces enmudecen las musas y la verdad vacila. La masa no ignora que las imágenes atractivas solo viven en la imaginación. El combate es seguro, solo falta saber «si la residencia de los hombres ha de convertirse en un desierto o en una selva virgen». El narrador se confirma en el nihilismo al rebañar las palabras de Nietzsche en *Así habló Zaratustra*: «El desierto crece; ¡desgraciado de aquel que lleva en sí los desiertos!». Habrá que abandonar aquel monasterio de los acantilados de mármol, huir de aquel espacio que representaba la vida amable del espíritu porque sobre el ser humano pende la condena «de emigrar de todos los lugares de esta tierra donde habíamos encontrado asilo». Todo lo amorosamente creado se destruye. Se sacan lecciones de vida: no es en la obra creada donde reside lo que el ser humano tiene de imperecedero. Vuelve a rondar Nietzsche por la novela con su alusión a la misteriosa partida de dados. En ese sentido, Jünger declara que la excelencia y lo más gratificante de la vida es gratuito porque el destino responde al azar.

¿Es que hoy no toca o no cabe construir alegóricamente una sociedad feliz y esperanzada por la

vía de lo imaginario? Ya no prima la conciencia del protagonista sino el ámbito social. La realidad comunitaria se impone. Sirve como referencia para una formulación crítica. Se hace del relato un pretexto, un medio para reconducir hacia una conclusión, procurar un diagnóstico de la enfermedad que padece la sociedad del presente. Por muy ficticios que sean los espacios, con poco que se les mire, se encontrarán en ellos las señales del desierto y del desencanto.

La novela alegórica ha de proponer un mundo, un mundo nuevo y distinto, proponerlo o anticipar una posible realidad. ¿Puede el ser humano figurar como habitante de una sociedad ideal? Se ha dicho figurar, por cuanto el pensamiento utópico permite darle forma a una visión en la que no se pone en duda ese prometedor destino. Sí. Se puede idear la vida en sociedad armónica y sin conflictos. Pero la sociedad ideal se pone como un destino que debe ganarse. El novelista busca el antídoto en la creación de un imaginario narrativo que se ponga de espejo frente a la desquiciada realidad. Ficción, pues, especulativa.

En el moderno alegorismo narrativo, los dos polos que se relacionan explícitamente en la metáfora, esto es, lo imaginario y lo real, se presentan y se distinguen en la escritura. El uno está para mejor significar al otro, de manera que lo imaginario abre y crea un horizonte de expectativas que la realidad, por sí sola, no abarcaría. La novela alegórica nace no porque estime la existencia de una supuesta anormalidad histórica (que naturalmente se halla también contenida), sino porque se parte de las sensaciones que nos transmite el presente, la realidad del presente.

Acuden entonces, solo entonces, mundos premonitorios que quieren sobreponerse al mundo real con la imposición de un nuevo marco regido por nuevos principios. Thomas Mann tal vez fuera el que dijo que el «espíritu de la narración» tiene sus propias leyes; y el autor obedece y se atiene a ellas, una vez la obra ha emprendido el camino. Es el futuro o lo no existente todavía lo que viene a la escritura. Hay un cierto arrebató antiutópico. El novelista se echa fuera del tiempo, como también del espacio, para anunciar el tiempo que vendrá. Fuera del tiempo y del espacio. Se crea una realidad contingente, una contingencia nacida de la equidistancia entre lo visible de hoy y lo probable.

La novela es un género que se adapta a las circunstancias para dar cabal expresión a los severos conflictos del mundo actual como, también, a inducir el camino que aproxime a sus resoluciones. Ha cargado desde el siglo XIX con el pesimismo que le endosaban la filosofía de signo existencial, así como los excesos de una ciencia que imponía el progreso técnico y económico a costa de un ser humano al que se desterraba a la sombra. Se pensó en favorecer la felicidad y, al cabo, el destino del ser humano quedó fuera de control y de sí mismo. Todo ello puede encajarse en una lección moral que, comunicada por vía novelística, ofrece la cara opuesta a los deseos. La novela satírica cumplió su cometido: resaltar los vicios para conocerlos y procurar su enmienda. La novela alegórica dispone potencialmente de este anhelo utópico, pero solo muestra planos negativos, distópicos. Se dispone de suficiente experiencia histórica como

para pensar que la Historia se ha ido vaciando de esperanza en el progreso. La época de la modernidad se abastece de promesas incumplidas. La literatura ha recogido ese eco que altisuenan en la novela alegórica. En ella está sembrada la desilusión o la franca creencia de que no existe un presente satisfactorio ni probablemente un mañana mejor. No habrá armonía para la humanidad; todo lo que se haga en nombre del progreso, se realizará en su perjuicio. El ser humano va perdiendo sus raíces humanas o se va desgajando del gran árbol de la humanidad. Se palpa la insatisfacción o desconfianza del rumbo que toma el presente. Hasta cierto punto se parte de un diagnóstico o de un cierto pensamiento especulativo cuyos componentes quedan configurados en una supuesta realidad; una realidad subjuntiva o potencial que no queda lejos del hoy, pues el aquí y el ahora se contempla como un precedente inhóspito que cierra el paso a toda creencia utópica.

Yevgeni Zamiatin, en 1920, desarrolla con *Nosotros* un modelo de novela que saca los asuntos del tiempo histórico para situarlos en un hipotético siglo XXX. La población humana se ha reducido a unos cuantos millones de habitantes que sobreviven como envasados en una ciudad de cristal. Los habitantes carecen de nombre, aunque no de identificación: el protagonista corresponde a la marca D-503. Conocemos la situación en que este vive, su integración en el sistema, el sometimiento al líder del Estado Único, la obligación de mantener abiertas las ventanas para tener su vida a la vista, el estado policial y de estricta vigilancia, el sexo programado, la reproducción de la

vida en factorías. La novela da cuenta de la rigurosa planificación del aniquilamiento del individuo para que sea relevado por el nosotros. Es la antesala de los mundos felices de Huxley o de los grandes hermanos de Orwell. Este es el oscuro espectro que ofrece el mundo. La novela busca el conflicto para resolver el conflicto. Y lo que ofrece es una alternativa; otra humanidad que espera. Ocurre cuando conoce a una joven que lo moverá en dirección a un pensamiento distinto con el que cuestionar el sistema opresivo.

Hay una pérdida cuantitativa en el número de la especie humana. Y un desmesurado fallo cualitativo. Por perderse, se ha perdido hasta el nombre. Se pueden alcanzar cifras mínimas en uno u otro sentido. Cormac McCarthy lo ha probado en su novela *La carretera*. Ha sucedido una indefinida catástrofe planetaria de la que se desconocen sus causas; solo se pasa de refilón: «un largo tijeretazo de claridad y luego una serie de pequeñas sacudidas». El interés de la novela no refiere la génesis del cataclismo; se concentra en las consecuencias mortales que tal fenómeno representa para la humanidad. Está al mínimo el número de supervivientes; nulas son las posibilidades de sobrevivir en una travesía por regiones muertas y desoladas. Se han perdido y se van consumiendo fatalmente cualquier signo de vida. Cuando la presencia humana se presenta, se presenta amenazante y mortal. El hombre es un lobo para el hombre. El tema de la tierra baldía. El *ubi sunt*. El viaje. Dos protagonistas sin nombre, padre e hijo, recorriendo por carretera una tierra cenicienta, entre nubes de ceniza, entre un invierno perpetuo, de frío,

lluvia y nieve; en un mundo que expira y con los días contados. Un día sin después. La marcha incesante hacia el sur, a no se sabe dónde ni qué ni por qué. Dejando atrás los recuerdos del pasado, enfriándose y perdiéndose los felices días del ayer. Al principio se mantienen tibios los recuerdos y aparecen algunos sueños. El tiempo inclemente se encargará de sepultarlos. Únicamente se lucha hora a hora por la subsistencia. Se pierden hasta los nombres de las cosas: «Como si el mundo se encogiera en torno a un núcleo no procesado de entidades desglosadas. Las cosas cayendo en el olvido y con ellas sus nombres [...] ¿Cuánto de ese mundo había desaparecido ya?».

La novela va adquiriendo el tono y la fórmula de una novela de aprendizaje. Las situaciones nuevas generan conocimientos distintos, actitudes, comportamientos, respuestas diferentes. Se cuenta con una relación entrañablemente afectiva, entre padre e hijo. La novela está dedicada a John Francis McCarthy, probablemente el hijo de Cormac McCarthy. Un guiño este quehacer de novela a lo *bildungsroman*. El padre se sitúa en la posición de aquel que sabe que se está librando una lucha por la vida. Se siente inmerso en un darwinismo social. La poca humanidad es una selva. La inocencia del hijo va por otra parte. Las situaciones límites se suceden. Matar o perdonar la vida. El resabiado adulto frente a la invariable benevolencia del chico. La pareja de solitarios protagonistas ha de enfrentarse a una serie de situaciones morales. A veces padre e hijo coinciden en las respuestas; en bastantes ocasiones, no. El sentido de la moral los separa. Y así continúan avanzando,

a base de conversaciones escuetas sobre las experiencias adquiridas que llevan a nuevas normas de comportamiento.

La sospecha recae sobre el otro, la mayor parte de las veces, los malos. Padre e hijo se sitúan en el lado de los buenos. La humanidad sobreviviente se ha reducido a un estrecho maniqueísmo. Y la vida a una marcha, a un éxodo por una tierra baldía, de ceniza y frío. El novelista parece recurrir al mito de la tierra prometida. Se busca un lugar mejor de acogimiento. El patriarca, al igual que en el relato bíblico, no la alcanzará, pero sí su descendiente. ¿Qué representa la tierra prometida? En el caso de *La carretera* es el descubrimiento de la humanidad, del otro, de una presencia humana que acoge fraternalmente al desamparado en la gran adversidad.

Los espacios de vida se hallan indeterminados; los factores que intervienen en el destino quedan fuera de control. Con la incertidumbre del presente, nos abocamos a un futuro. El mañana apenas vislumbra sus formas. La novela alegórica quiere asentarlas en sus páginas. Se confía en ganar un mundo en armonía. A lo que más se alcanza es a dar cuenta de un relato que ha roto el molde de la humanidad e inaugura un espacio de enajenación.

La poesía humanista

Cuando se combinan los términos de poesía y social, de la explosiva mezcla salen automáticamente disparados los enunciados tópicos con que siempre se ha visto caracterizada esta tendencia poética: predominio de lo real sobre lo imaginario, de lo objetivo sobre lo subjetivo, de lo ético frente a lo estético; añadamos además que el poeta toma conciencia y posición: una posición de defensa y de solidaridad junto a quienes sufren las injusticias; de ahí que sobreven- gan sus diferentes denominaciones: poesía social, comprometida, de combate, proletaria, testimonial, realista, civil...

En el curso de poco más de dos siglos —desde las postreras décadas del siglo de la Ilustración al primer lustro del siglo XXI—, se han mantenido en la histo- ria literaria esas recurrentes tendencias. Algo de ello se manifiesta en el Meléndez Valdés del siglo XVIII, cuando en el poema «Epístola VI. El filósofo en el campo» anticipaba una poesía con cierta carga de denuncia y de clara y benevolente mirada hacia el campesino que sufría el rigor de la injusticia huma- na. Tonos análogos se pueden encontrar años después en un floreciente romanticismo social que evoluciona en Francia durante toda la primera mitad del siglo XIX, y siempre impulsado y definido por una ardien- te humanidad a la que se quiere ver inserta en un mun- do regenerado. En una sociedad en la que el cambio, la transformación o la revolución se convertirán en santo y seña.

Cuando el tema se ajusta al marco del siglo XX español, seleccionamos dos momentos cardinales. En primer lugar, el correspondiente a los años 30, en las proximidades de la Segunda República y en donde se ofrece una atractiva oferta de literatura social, de vanguardia y de compromiso. Por otra y segunda parte, en los años 50, en la postguerra, con manifestaciones de una poesía untada con versos de reconocible tinte ideológico. La ideología determinaba la expresión hasta tal punto que lo poético solo estaba justificado si se hallaba dentro de lo comunicativo para, de ese modo, cumplir con una misión social. Lo ético disolvía cualquier consideración estética. Como apuntara Antonio Machado, dejando como dueño de la frase al entrañable Juan de Mairena: «A la ética por la estética». El compromiso moral del poeta no se altera ni se anula cuando el poema se ha levantado en el otro polo de lo que tópicamente ha significado la poesía social. Quiere decirse que hay formas de lo social en textos donde subsiste, como sello remarcador, la subjetividad, los recursos estéticos, espacios de indefinida realidad o el hondo tono lírico.

En cualquier caso, esta poesía nace de un conflicto. Es un conflicto mantenido en el seno de la modernidad. La situación problemática actúa sobre una conciencia que se encuentra disconforme con el camino que la modernidad ha emprendido siempre con el fin de salir del estancamiento antiguo y en procuración del avance y del progreso. Sin embargo, una clase social en el poder convertirá este legítimo deseo en indeseable aberración. Porque, ¿de qué progreso se trata? La fuerza del poder se concentra en alcanzar,

efectivamente, el progreso; pero es un progreso visto y conseguido por la cara más egoísta y grosera: progreso para una exclusiva clase, la burguesía, en menoscabo de la clase trabajadora; progreso de la esfera técnico-científica y en detrimento de las esferas ética y estética. Ante todo ello se ha venido planteando la figura del poeta, quien toma posición en el conflicto y se enfrenta al poder dominante. Hará de su oficio un arma contra lo que considera injusto y contrario a la dignidad y solidaridad humanas.

Ha habido confianza —o ilusión— en la literatura como un instrumento o arma para cambiar el mundo. La poesía se convertía en (un) «útil» en los años dictatoriales del medio siglo español. Los años del sesenta no quedaron fuera de esta consideración. Fueron años de vocación poética cuasirevolucionaria también en Europa, y por Europa se desplegó la correspondiente poesía. Y aun así, cuando observamos los poemas sociales, vienen bien y a cuento las declaraciones de Hans Magnus Enzensberger al resumir la relación de la poesía con la política. El cometido político de todo poema —expresa— es rehusar todo cometido político. La política, que siempre se halla en busca o con vocación de poder, no puede conciliarse con una poesía que siempre se revela como transmisión de futuro. Es el Enzensberger que escribiera en 1960 el poemario *Lengua del país*. Ahí el poeta ha entrado en el conflicto propio de una sociedad moderna de posguerra en la que todavía se ciernen los recuerdos de la barbarie bélica. A la barbaridad de los sucesos tibios aún, el poeta le opone una cierta ironía o doliente sarcasmo que

parece extraído del propio baúl de Brecht: ¿Qué he perdido yo aquí en este país adonde me han traído mis mayores por ingenuidad?

Cuando publique casi medio siglo después, en 2003, su *Historia de las nubes*, Enzensberger reflejará que aún mantiene la aguda mirada sobre la gente que vive en el ámbito de lo real cotidiano. El mundo se ha expandido, las noticias llegan desde millares de puntos, y él quisiera establecer un diálogo con todo ese caudal de verbos. La información diaria se transmite con lenguaje sencillo y reconvertido en acto moral: He omitido besar al marginal la mano fraterna.

Ha declarado Enzensberger que las situaciones políticas requieren intervenciones inmediatas; la poesía, en cambio, es de naturaleza sutil; y si se lleva a la política, es porque la política forma parte de la vida humana y, como tal, debe entrar en la poesía: incluirse en ella, por pura y simple humanización.

En España, las postreras décadas del siglo XX no dejaron de suministrar la ración conveniente de una poesía que ha tomado conciencia del mundo y de las cosas para poner al día la conciencia. Son años en que se apela a otra sentimentalidad, con la cual se procura poner la vida humana como centro de la personal visión del poeta. Otras marcas del realismo poético han ido cubriendo el tramo finisecular del XX, y en todas se ha buscado proyectar el desamparo de un individuo alojado en una sociedad deshumanizada. Basta mirar, y la mirada se despliega por un panorama en el que destacan numerosos puntos negros: las injusticias del tercer mundo, las miserias, tanto morales como físicas y evidentes del mundo

rico, la hecatombe ecológica y la amenaza nuclear, los conflictos internacionales y la fobia multicultural. En definitiva, que los contenidos de un mundo ancho y complejo quiere el poeta que pasen a ser contenidos de su conciencia. El realismo poético, con su fuerte carga racional, puede servir como soporte adecuado. El poemario *Poesía desabrigada* (2006), de Jorge Riechmann, prueba el acierto de esta modalidad poética:

¿Y qué vamos a hacer
con nuestro laborioso improbable humanismo
siempre prometido presentido
[...] y siempre retrasado...?

Jorge Riechmann, en los versos antes referidos de ese poema al que ha titulado «Ingeniero que recorta y pega genes», informa de la pérdida del humanismo. Se fía el progreso del ser humano a los avances de la genética. Se pone en cuestión aquel humanismo fundamentado en la educación y en el enriquecimiento de la sensibilidad humana. El poeta simplemente refiere el estado de cosas que va a suponer un cambio tan radical como que sean los avances de la genética lo que determine el avance de la humanidad. De fondo se intuye el debate, ya referido, que Jürgen Habermas y Peter Sloterdijk sostuvieron en torno al humanismo. Se está tratando la cuestión del sí o del no de un humanismo entendido como la gran ideología educadora de Occidente.

La poesía comprometida y que lucha por reconocer la dignidad del ser humano no puede quedar

restringida al poema de configuración más o menos realista. El compromiso moral del poeta no se altera ni se anula cuando el poema se ha levantado en el otro polo de lo que tópicamente ha significado la poesía social. Porque también hay formas de lo social en textos donde la subjetividad alcanza tal grado de intensificación que el poema se ve conducido por un cierto irracionalismo poético o por una moderada abstracción. En todo caso, la idea de poesía como espacio ético lleva aparejado el hecho de que la realización de un poema descansa sobre experiencias sojuzgadas por una conciencia que va levantando la constitución moral del ser humano.

¿Qué es lo que determina lo que un poeta quiere, puede y debe escribir? Respondamos, por ejemplo, que a algunos los mueve una razón política o social. En ese marco tan proclive a la ideología, pudieran emparentarse y coincidir plumas tan ardientes y transgresoras del orden constituido, como en su tiempo fue la de Carlos Marx, que ideaba transformar el mundo desde una política expresamente revolucionaria. O como fuera la de Arthur Rimbaud, quien clamaba por cambiar la vida desde una concepción poética en la que su mirada visionaria buscaba la trascendencia del sujeto individual, al que esperaba modificar y encontrarle una nueva vida en los confusos laberintos del poema. Pese al carácter visionario, nunca perdía de vista ni se alejó demasiado del estado actual de las cosas. Las experiencias revolucionarias de Rimbaud en la Comuna del París del último tercio del siglo XIX se reflejan en algunos poemas de sus *Iluminaciones*. Son textos

que figuran como ataque contra los valores de una sociedad enfrascada en el grosero progreso técnico y económico y que, impulsada por la clase burguesa, arrinconó los valores de una cultura más humana y solidaria. Rimbaud consideraba que la vida estaba en otra parte, y hacia esa otra parte o lugar poético dirigió alucinadamente su prosa. Él debía fundar con el verbo poético un mundo nuevo que contuviera al hombre nuevo. Los valores antiguos no permitían el avance ni el renacer de una conciencia. En el poema «Saldo» se venden los cuerpos, las voces y lo que jamás debe entrar en venta. Por esa vía, la marcha de la humanidad aboca irremediabilmente al abismo. No hay esperanza para el mundo que viene: que reviente el mundo que sigue, escribe.

Ha puesto un punto final; no profetiza ni regala invitadoras utopías. ¿Qué supone el desarreglo intencional de su escritura? Un distinto procedimiento a lo que se entiende por poesía social, aunque bien pudiera, inmanentemente, estar apuntando a un objetivo análogo al de aquélla.

No otra escritura ni camino poético practicó Federico García Lorca en el esplendente poemario *Poeta en Nueva York*. Un libro que figura en el catálogo de la escritura surrealista y en el que todos los rasgos de la poesía social se hallan allí contenidos; bien sea por el evidente maniqueísmo del que hace gala dividiendo en buenos y malos a la humanidad; bien por la voz profética del poeta que se decanta solidariamente con los desahuciados del poder que sufren, o bien por la crítica y denuncia de una realidad insostenible. *Poeta en Nueva York* de manera

soterrada se suma a la corriente social. Pero bastó un rasgo para que la crítica no lo dejara colar en el catálogo de la poesía comprometida. Su lenguaje, de hondo y angustioso lirismo, se batió en las aguas expresivas de la especie surreal.

¿Qué hacemos con esa poesía que, aunque su letra resulte poco comunicativa, expresa un sincero espíritu de solidaridad humana? ¿O qué hacer en la década siguiente, la del cuarenta, con libros de tan hondo existencialismo como los contenidos en *Sombra del Paraíso*, de Vicente Aleixandre, o en *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso?

El poeta puede sentirse colmado de un furor divino que parece moverlo fuera de los cotidianos límites de la humanidad. No es válido en el rapto poético el lenguaje sencillo. Pregúntenle a Dámaso Alonso, o a cualquier otro poeta que —como expresara René Char— se vea seducido y consumido unas veces por el furor y otras veces por el misterio. Este poeta surrealista sabe que ha de escribir la verdad si pretende auténticamente vivirla. Y esa verdad no es asunto exclusivo, aunque sí sea de su incumbencia el asunto de la creación poética. Entrar en el poema le permitirá ocultarse parcialmente a sí mismo para mejor dejarse ver ante los otros. René Char dejó dicho que el poeta pasa por todos los grados de una gloria colectiva de la que está legítimamente excluido. El poema no sale en busca de solución para un tema que, por muy apremiante, se considera sin embargo irresoluble: «Entre la realidad y su planteamiento, está tu vida que magnifica la realidad, y esta abyección nazi que arruina su planteamiento».

De ahí que se acepten las contradicciones o cualquier otra especie en que se sirvan, todo en uno, las evocaciones y los deseos, el pecado y la gracia, los placeres y las incertidumbres. Todo viene del centro mismo de lo interior humano y —como expresara en una breve sentencia René Char— la inteligencia se va abriendo camino «sin el apoyo de los mapas de estado mayor». No hay tiempo ni derecho para una planificada razón del estado de las cosas. René Char a veces imagina a un ser humano que, con andar sonámbulo, se interna en espacios horrendos. Hay una criminal razón que lo conduce hacia esas negras galerías del alma: «el canto de los inventores» de ese infierno, el canto supremo del poder político-económico, el canto de sirena de una modernidad deshumanizada.

El poeta se siente atravesado por ideas que apenas sabe formular. Es el misterio que llega y que el poeta recoge; y ahí precisamente, en ese momento de suspensión, comienza el concreto propósito de la escritura: infundir una personal y singular visión al suceso y resolverlo en poema. Un poema que emerge —según René Char— de una imposición subjetiva y de una lección objetiva. Está declarando con estos dos términos la imbricación del poeta en los sucesos que salpican el mundo contemporáneo, al que no es ajena su subjetividad y de la que no puede desprenderse.

Pero hay una poesía que se resiste a comunicar con lenguaje claro el confuso mundo del hombre contemporáneo. La confusión por la confusión. Si existe la angustia y la zozobra, angustia y zozobra deben

asumir textualmente el protagonismo. El alegorismo que se detecta en *Hijos de la ira* es inmanente. El poeta se comprometió a poetizar las angustias y el desarraigo que sobrecogían a un ser que estaba mal-viviendo o sobreviviendo en los momentos duros de la posguerra. La situación social quedaba en manos de un régimen político que intervenía en la cultura y en las expresiones estéticas. No obstante, aquellos poemas del cuarenta de Dámaso Alonso, aunque calificados como existenciales, contenían el germen de una realidad social que no se formalizó explícitamente, como tampoco adquirió un expreso mensaje de crítica y denuncia. Faltó que se hiciera explícito lo que en aquel momento era pura y dura vivencia. Se podría pensar que fueron las circunstancias de una política represora las que determinaron que Dámaso Alonso soslayara la cuestión social y se mantuviese a cubierto y en el ámbito de la poesía existencialista. No es el caso. El valor del libro lo resalta precisamente ese oblicuo compromiso de un poeta que procura darle expresión a una conciencia que está en batalla con la realidad inmediata y circundante.

Paul Celan, cuando escribe el tan mentado poema «Fuga de la muerte», no se halla bajo la censura de ningún régimen. Sus versos arrancan de vivencias o de memorias que le son insoportables y que se deslizan criptográficamente en el poema. Porque es el lenguaje del poema el que debe ofrecer la imagen del padecimiento humano. En el momento de la escritura, el exterior o la historia se retiran a sus cuarteles. Es la hora de hacer un mundo en el poema, pero con medios estrictamente poéticos. Llega al lector

el desasosiego y las incertidumbres que el poeta ha logrado ganar al lenguaje. No describe ni evoca un asunto de vida. Quiere presentarlo nuevo ante el lector. Para ello ha de vaciarlo de realidad. Un vacío que pasa a ocuparlo la palabra poética.

Un hombre vive en casa juega con las serpientes
escribe escribe al anochecer a Alemania tu
cabello dorado

Margarete.

Tu cabello cenizo Sulamita excavamos una
fosa en los aires allí donde no hay estrechez.⁹

¿En verdad un hombre vive en una casa? El poema clama que no. La casa es el campo de concentración y exterminio nazi. El poeta escribe y distingue los cabellos dorados de aquellos que están destinados a la ceniza, a los hornos crematorios que elevarán los cuerpos incinerados a las inmensas tumbas del inmenso cielo. Paul Celan no parte de una realidad dada. Es el poema el que le exige encontrar una realidad; pero realidad fundada por un yo «que habla bajo la especial perspectiva de su existencia». El poema es el proyecto de una realidad que —tal como lo imagina Celan— intenta pasar a través del tiempo y en dirección hacia un asunto ocupable y hacia un lector asequible. Asequible, pero inserto en un mundo de manifiesta inestabilidad y en permanente conflicto. Paul Celan nota que, en el mundo sombrío, cada vez

9 Versos del célebre poema de Celan donde confronta la Alemania nazi y el exterminio judío.

más se destaca la ausencia de los seres humanos. Tal situación afecta directamente a la poesía y probablemente sea esa la razón —escribe Celan— de que haya tan pocos poemas. Y los que hubiera, procuran la corrosión de ese mundo inhospitalario para el ser humano.

La infección del mundo afecta al poeta. El arrasamiento del mundo debe en consonancia producir estragos en el poema. Cabe interpretar, en ese sentido, los siguientes versos del poema «Hoy los poetas», de Rafael Cadenas: «Se encuentran con la orden de tierra arrasada (que se cumple puntualmente), el viejo recomenzar y una hoja en blanco».

Se distorsionan los modelos y las formas poéticas como el signo correlativo del sentimiento que nace de la conflictiva situación humana. Vallejo la calificará como poesía humana y exigirá a los poetas, hacedores de imágenes, «devolved las palabras a los hombres». De ahí que vea la necesidad de una nueva máquina para hacer nuevas imágenes que acuerden una nueva conciencia de la vida, que impriman su acento en un espíritu de «unidad humana y cósmica». Tal vez por ello Pablo Neruda estimó necesaria una potente manifestación de lo poético y, ante lo precario de la condición humana, procuró «colmar de palabras los confines de un continente mudo».

El poema se toma como antídoto para el veneno del mundo. Los poetas miran el porvenir que, en línea con la idea de Rimbaud —como indica Neruda en su discurso de entrega del premio Nobel en 1971—, logrará la conquista de la justicia y dignidad

para todos los hombres. Walt Whitman expresaría en el inicio de *Hojas de hierba*:

Canto al yo, persona simple, separada;
no obstante, pronuncio la palabra «democrática», la palabra *En Masse*.

Hay algo en este tipo de poesía que hace parecer a sus autores como pertenecientes a una común estirpe. El poeta siente que prolonga a otros poetas. Gonzalo Rojas así lo expresa, y declara que hay un diálogo y un hermanado reconocimiento en el gran libro que ha sido escrito entre todos. En efecto, basta repasar su poema «Concierto» para que nos informe: Rimbaud, Lautréamont, Kafka, Vallejo, o Shakespeare, Nietzsche, Breton, o Artaud, Hölderlin o Paul Celan; todos continuaron los pasos de otros para abrir caminos al futuro como exigencia y remedio frente al hueco presente.

«Si me preguntan —escribe Rojas— quién es Celan, debo decir: yo soy Celan». Hasta tal punto alcanza la identidad de lo humano.

Jean-Paul Sartre, en su artículo «El existencialismo es un humanismo», consideraba el mundo subjetivo como punto de partida. El descubrimiento de los mundos interiores es un paso hacia el descubrimiento de los otros. Supone entrar en el conocimiento de una intersubjetividad, en una especie de universalidad que le permite decidir lo que es y debe ser para todos. Los proyectos se vuelven, así, más comprensibles y compartidos. Sartre sabe distinguir el humanismo como fin, un humanismo cerrado

sobre sí mismo y que no prospera, frente a aquel otro humanismo, muy diferente, en el que el ser humano siempre se halla en trance de realización y siempre en un «universo humano».

Cuando de poesía se trata, los poetas que son sensibles a esta tendencia procuran una poesía humanizada o, por qué no decirlo, una poesía en defensa del cada vez más alejado espíritu humanista. Se está adoptando este otro término, el de poesía humanista, como un término alternativo a la cada vez menos nombrada poesía social. ¿La causa de la humanización? Nacen imágenes de anhelante humanidad cuando se desencadenan actos de sangrante inhumanidad. Hay confrontación entre un mundo y otro. Cuando de una realidad inhumana se trate, sobre hirientes imágenes posarán la conciencia y mirada poéticas.

En esta vía, el resultado del poema no quedará en mera descripción, pues hay siempre denuncia y desasosiego ante los hechos mostrados, crítica implícita y cierta esperanza de que cambien los hechos. Se parte de una ética que se aplica en el poema después de una selección de acciones concretas, aunque expuestas con moderadas o intensas transfiguraciones poéticas. Se produce, pues, una opción moral desde la elección de situaciones temáticas que van componiendo y estructurando los conflictos del mundo: guerra, medioambiente, pobreza, emigración, carencia o pérdida de valores humanos...

El poeta humanista hace de la práctica poética un sentimiento de plenitud. Nada del universo le es ajeno, pues de todo se puede tomar conciencia con

lo expresado y adquirir, además, categoría universal. Desde esta consideración viene a cuento recordar la frase de Immanuel Kant: sentirse lleno, con el «cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí».

Si la creencia es que se va extinguiendo la cultura humanística, habrá que procurarle el reingreso mediante un camino en el que la ética y la estética vayan levantando también sus fundamentos y columnas. La cultura ha entrado en la fase de masificación, de homogeneización, en suma, en la fase de globalización. Y ha tomado de la globalización la creencia de que los valores supremos son los valores mezquinos del mercado. La poesía, una realidad frágil y de apariencia inútil, pretende encontrar en el actual marasmo del mundo a un ser humano que todavía sienta sus más provechosas cualidades en medio de mil y un impedimentos. El poeta capta y absorbe las incertidumbres en las que esa figura se debate.

El poeta piensa en el poema como una realidad fundamentalmente estética que se erige desde una posición de defensa moral. El poema es un acto de construcción necesaria en el que se implican la ética y la estética. Cuando la tabla de valores no se percibe nítidamente, la acción poética puede tentar ideas e imágenes que pasan a ser las expresiones de una humanidad que debe poner al día su conciencia.

El lenguaje literario como patria

Pensó primeramente en un cuento que relatara la muerte de un hombre en una batalla, se proveyó luego de nueva documentación, fue incorporando a la primera idea otros cuentos con otros asuntos y detalles y, con todo, Miguel de Unamuno hace pública en el año 1897 la novela *Paz en la guerra*. Es una historia novelada por donde asoma tenuemente el realismo de fin de siglo con su habitual muestrario de paisajes. En ninguna otra de sus novelas los lugares descritos han dependido tanto de la historia como de la realidad objetiva.

En esta su primogénita novela creó un personaje colectivo con una sociedad que se muestra de fondo [...].

Cuando en 1920 se edita *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Unamuno expone en el llamado «Prólogo» las dudas que le suscita el realismo literario. Se pregunta qué realidad intenta expresar la novela. ¿Es que busca plasmar una realidad superficial, circunstancial, anecdótica? ¿O bien procura la manifestación de un mundo íntimo y que brote de la facultad creativa del autor? Unamuno opta por aproximarse a las interioridades del ser humano, e irá desgranando sus propias visiones y las irá conformando en un tema que le afecte intensa e íntimamente. En *Cómo se hace una novela* (1925), expone que, en la creación de un personaje de ficción, el personaje forma parte del autor. No querrá, por tanto, distanciarse de la autobiografía, pues incluso los personajes que puedan verificarse en el mundo real solo pasarán a

la novela después de que el autor los haya integrado y pasado por sus experiencias o deseos vitales. Su escritura deja en un plano secundario lo anecdótico y descriptivo para centrar su atención en el dramático secreto de la vida humana.

Es por ello que le tendrá más confianza a las imágenes del sueño que a las de la realidad; se acepta la idea de que la vida es un sueño. Schopenhauer ha dejado caer su carga filosófica en la filosofía de Unamuno. La realidad visible es una apariencia, un engaño de los sentidos. El ser humano vive en una niebla (así ha titulado una novela de 1914) que distorsiona la figura y la existencia. Unamuno propende a lo alegórico, al uso constante de la metáfora: «La vida es esto —dice en su novela—, la niebla».

Si todo resulta nebuloso, ¿es que no hay algo sustancial a lo que fijarse? Sí, pero se halla en el interior del ser, en el alma del ser; alma que es morada donde el hombre consigue liberarse del espacio y del tiempo. Con ello emprenderá la acción de alcanzar una personalidad eterna; una personalidad que, como apunta Unamuno en su poema «Credo poético», ha de esculpirse sobre la nada; así lo manifiesta en estos dos versos: sujetemos en verdades del espíritu las entrañas de las formas pasajeras.

Ya en su libro de 1895, *En torno al casticismo*, Unamuno defiende el concepto de intrahistoria con el que quiere explicar la realidad histórica en su totalidad. Cada quien posee una propia representación del mundo; es, pues, un mundo diversificado, pero que, en última instancia, se reduce a una unidad de donde todo dimana. Negará todo lo que proceda de

lo superficial y temporal; rechazará la historia que venga de lo castizo, de lo castizo entendido como «sombra vana en el pasado». Es el tiempo vital lo que intenta comprender la conciencia y, por ello, se devalúa la idea del tiempo longitudinal de la historia. La tradición eterna —declara Unamuno— se encuentra en nuestra alma; de ahí que sea una tradición universal y cosmopolita. Es la humanidad el continente del casticismo eterno.

No descarta la expresión de una literatura regional, pero siempre y a condición de que la aliente y avive el viento cosmopolita. El amor al campanario —expresa— solo es fecundo cuando se acompaña del amor «a la patria universal humana». Se acepta la realidad sensible del paisaje local siempre que se vea como referencia capaz de suscitar imágenes en el alma; imágenes que necesitan la voz del espíritu, la voz que las dote de un sentido que se encuentra mucho más allá de su realidad presencial.

Pero el de 1897 es el año también en el que Unamuno acusa una crisis existencial que, habiendo sido profundamente meditada, la transcribe en su obra *Diario íntimo*. Es la primera piedra de una larga agonía o lucha que no cesará hasta su muerte en 1936 [...].

Se aleja definitivamente de toda idea basada en la razón. Pues la razón está determinada por la realidad, y la realidad es una mera apariencia material y engañosa en el tiempo. Unamuno solicita, le solicita a la mente que profundice y busque todo aquello que sea permanente y eterno. Esa búsqueda lo llevará hacia el interior de sí mismo, al mundo de su espíritu. Tendrá a partir de ahora un destino: la creación de

su auténtico ser. Una creación que —entiende— ha de realizarse mediante la escritura.

Unamuno se ha declarado hombre de contradicción y de pelea; porque siente que hay en él un «hombre carnal» que se consume en el espacio y en el tiempo; pero también hay otro «hombre espiritual» que, por otro lado, aspira a perpetuarse. Un espíritu que, en idea tomada de Hegel, nace con el ser humano. Un espíritu que se desenvuelve en una doble dirección: se proyecta hacia fuera y se derrama sobre la sustancia material que el mundo le ofrece; pero también el espíritu se va desarrollando hacia adentro, va creciendo impulsado por una acción de búsqueda y encuentro con sus raíces íntimas.

En el prólogo a la reedición de 1902 de *Paz en la guerra*, Unamuno manifiesta que ha procurado llevar a la novela algo de la intrahistoria de su pueblo. Repiensa la realidad histórica como un proceso que se fundamenta y aviva en lo que permanece latente en una comunidad. Usará el símbolo del mar como imagen espacial que contiene un inmenso y oculto fondo, pero un fondo con repercusiones potenciales sobre los hechos y fenómenos que, a la vista, suceden en la superficie. Si hay un presente histórico, lo hay porque viene de una tradición que es la sustancia latente e inconsciente de la historia. Sobre la inmensa humanidad silenciosa —dice Unamuno— se levantan los que meten bulla en la historia. Pero será la callada influencia del alma de la comunidad la que conduzca y marque los acontecimientos. De ahí que haya de buscarse al hombre en esa alma comunal.

La revista *Alma española* publica una serie de artículos que tratarán las diferentes «almas» de España. En enero de 1904 aparece «El alma vasca», de Miguel de Unamuno. Comenta allí que el alma de un pueblo puede ser conocida en su literatura y en su historia, pero también por la oscura vida diaria que fluye por debajo de aquellas. Si la tierra nativa influye en la manera de ser —escribe—, el sentimiento de la tierra es, sin embargo, un sentimiento difuso que no se deja encerrar en imágenes fácilmente definidas. Es cierto que Unamuno cuenta con el paisaje como generador de sentimientos. En este sentido, se halla enmarcado en la corriente moderna de una literatura que consideraba el mundo visible como una fuerza de proyección hacia el mundo espiritual del ser humano.

Unamuno rechaza cualquier regionalismo de vestidura o costra, pues considera que la desnudez humana no debe ocultarse bajo detalles superfluos. El colorismo local es materia prescindible y no hay que dispensarle trato de favor alguno, ni otorgarle tampoco una patente de proteccionismo, pues, a la larga, repercutiría en un inevitable y empobrecedor aislamiento. No acepta el aislamiento cultural y plantea una defensa consecuente de la armonía de las regiones dentro de la unidad española. En este contexto, las literaturas regionales han de moverse en una acción de conquista y de expansión frente a las otras vecinas. Sitúa a Cataluña como punto fundamental de referencia. Pero la cuestión lingüística no tarda en intervenir en el conflictivo asunto. Unamuno había declarado en 1896 el deseo de que los

catalanes escriban en catalán; poco después, en 1901, manifestó algunas dudas acerca de la conveniencia o no del uso de las lenguas regionales; siete años más tarde, en 1908, aboga porque las regiones se aúnen en una lengua de porvenir (el artículo que así lo apunta se titula significativamente «Su Majestad la lengua española»). Si los catalanes quieren traducir España al europeo, lo tendrán que hacer en español.

Unamuno visita Canarias en el año 1910. Es el escritor que ha sido invitado a presidir los primeros Juegos Florales de Las Palmas de Gran Canaria. Fue uno de los tantos viajes que realizara por ciudades y pueblos españoles, y de los que el orador se servía para —como él mismo expresa— ir de «sermoneo laico». Buscaba para cada ámbito geográfico el correspondiente tema, el «resorte moral» que removiera el estado de las conciencias. El orador Unamuno procuraba conocer la situación y las inquietudes que se vivían en esos lugares donde hacía escala. Y captó un problema en el caso de Canarias. Y le dio nombre: lo denominó «aislamiento». Un aislamiento que va más allá de la geografía cuando este sentimiento se interna en el alma de los isleños. Días después interviene con otro discurso, *Discurso sobre la patria*. En él ataca todo regionalismo literario que reproduzca sistemáticamente los rasgos campesinos de la tierra. Reincide en el tema del aislamiento, manifiesta la impresión de que en Canarias se vive aislado y aislándose de los acuciantes problemas nacionales e internacionales. La posición geográfica del archipiélago es su mayor fuerza —indica—, pero puede a la vez ser su más peligrosa debilidad cuando se

ensimisma en una aplatanada soñarrera. Unamuno zanja definitivamente la cuestión regionalista y opina y traza su fatídico porvenir: «Cada cual busca su almendro para ahorcarse de él», dice en clara alusión a una de las figuras representativas del regionalismo decimonónico de Canarias. En uno de los capítulos de *En torno al casticismo*, ya había manifestado que el amor al campanario solo podría fecundar con «el amor a la patria universal humana». El amor a la realidad visible de la región debe fundirse con el amor intelectual y sentimental con el fin de que brote «el verdadero amor patrio».

¿De qué patria habla Unamuno? Miguel de Unamuno escribe en 1898 una carta a Ángel Ganivet en donde se alude a dos sentimientos diferentes. Un sentimiento patriótico que se halla ligado a la idea de una nación concebida desde la historia, frente al sentimiento de una patria espiritual y desligada de las servidumbres cantonales. Se ha de conseguir un patriotismo depurado y universal.

En el artículo «La crisis del patriotismo», fechado en 1896, Miguel de Unamuno concebía la historia como una realidad que ahoga e impide el acceso a las «aguas vivas de la Humanidad eterna». Entiende que la expresión regionalista es válida, e incluso se acrecienta, cuando va acompañada del necesario espíritu cosmopolita.

En *San Manuel Bueno, mártir*, el protagonista anuncia que nuestro reino no es de este mundo. Lázaro, otro de los personajes, replica y pregunta: «¿Y del otro?». Don Manuel responde: «El otro, Lázaro, está también aquí, porque hay dos mundos en este

mundo». Se está conformando en la novela la idea de una realidad alimentada por el mundo material y por otra realidad que, aunque invisible y perteneciente al espíritu, es la que sostiene y da vida. Tras o bajo la superficie y el tiempo, se mantiene lo eterno. De esta idea, con reminiscencias evangélicas, se ha también surtido su poesía. En el poema «En Gredos» (1911), escribe: «No es tu reino, oh, mi patria, de este mundo».

Unamuno confiesa que en bastantes ocasiones ha debido expresar por medio de la musical poesía el sentimiento del paisaje. Y cuando así lo ha resuelto, ha debido abrir la memoria para que salgan evocadas sus visiones, «a flor de alma —escribe en *Andanzas y visiones españolas*—, en forma rítmica, en versos de meditación poética».

Cuando prima lo íntimo, cuando el hombre interior y eterno arrastra y domina al hombre carnal, es cuando la lírica se muestra con toda su potencia. Pero Unamuno necesita el mundo visible para abrir la puerta y entrar en ese otro reino del espíritu. Las formas, los colores, los sonidos se ofrecen como objetos de contemplación que pasan al fondo del alma. Un alma que va relacionándose con las cosas, que las va sintiendo, bañando y apuntando en ellas un sentido nuevo, derramándolas después fuera de sí, enviándolas al poema como distinta y eterna realidad creada.

El alma respira —descubre Unamuno—. En la mente sucede —según comenta en el artículo «Intelectualidad y espiritualidad», de 1904— una especie de aireación espiritual que conduce a que los colores,

las formas, los sonidos y las impresiones se diluyan en ella. Está Unamuno aceptando el simbolismo poético de las correspondencias. Correspondencias entre las diversas sensaciones, pero, sobre todo, correspondencia del mundo visible y el del espíritu.

«El campo es una metáfora». Con esta formulación redundante en la idea de que el universo es un libro abastecido de imágenes poéticas en donde lo visible es una metáfora de lo invisible, «aunque nos parezca al revés».

Considera la metáfora «como la madre espiritual del lenguaje». El lenguaje metafórico le sirve al poeta para descubrir en la conciencia la idea de lo eterno. Los paisajes líricos no se quedan en un recuento de sensaciones, pues de manera inevitable remiten al alma del poeta; un alma de la que brotarán imágenes poéticas que se desbordarán en el poema con el propósito de revelar el auténtico sentido del mundo y de las cosas. Unamuno necesita la metáfora. La necesita para darle curso y forma al «sentimiento de la naturaleza».

El poeta imaginó una planta como metáfora de la isla de Fuerteventura. En 1924 había publicado el artículo «La aulaga majorera». La aulaga —dijo— «es la isla expresándose», la isla expresando su sed de vida y de inmortalidad. Entendió la isla en función del hombre porque, cuando don Quijote vino a Fuerteventura y contempló la aulaga, se le desprendió —escribe Unamuno— la «hojarasca del alma». Los elementos del paisaje insular se adentran en el fondo del espíritu.

En ese año de 1924, Miguel de Unamuno marcha a su destierro en la isla de Fuerteventura. Tuvo que vivir momentos agónicos en el anuncio y en las vísperas de ese destierro. Que sirva de preámbulo una cita pronunciada en aquel *Discurso de los Juegos Florales* de 1910. Dijo en aquel entonces Unamuno: «Para los griegos, el destierro era mucho más grave que la muerte; porque quien está fuera de su patria no puede tener sinceridad; y el que no tiene sinceridad en su patria, es porque realmente no está en ella».

Unamuno, para ser consecuente con estas palabras, ha de sentir la isla de Fuerteventura como su patria en el caso de que desee sinceramente alcanzar y decir la verdad. Deberá hacer de la isla su patria espiritual e intrahistórica. Pero antes deberá descubrirla, lo que entraña que ha de ser isla creada, metaforizada por gracia y obra del espíritu. Ha de identificarla con su espíritu, tal como expresa en el prólogo de su libro de sonetos *De Fuerteventura a París*: «Cuanto viva mi alma y en la forma que viviere, vivirá en ella, hecha hueso espiritual o roca espiritual de sus huesos o sus rocas espirituales, esa bendita isla rocosa de Fuerteventura donde he vivido».

Unamuno se exilia de la triste España e, inmediatamente, quiere hacerse un rincón de tierra que le sirva como patria necesaria para ir al encuentro de su alma. El poeta ha de encontrar la intrahistoria en una isla con apariencia de solo roca. Le corresponde y urge al escritor volverla «roca espiritual».

La isla geográfica debe transformarse en territorio poético. Para conseguirlo habrá de fundirse en el alma del poeta. La isla pasa a ser objeto de contem-

plación, lugar donde ocurra el fenómeno del desvelamiento. La metáfora —ya se ha dicho— trazará las señales de ese camino hacia la interiorización del espacio. La realidad exterior sirve como punto transitorio de referencia. Han de verse los elementos que ocupan la isla y ha de escucharse el rumor que viene de esa otra zona íntima y que solo responde a las solicitudes del alma.

Fuerteventura se presenta en el primer cuarteto del soneto XVI como isla desnuda y muerta: roca reseca, tierra, volcán, montaña, desierto; en definitiva, se dibuja el silencio y la desolación orográfica. El segundo cuarteto se muestra más piadoso y la vivifica haciendo que la mar llegue a los pies de la isla, metaforizada ahora en vida animal, en una camella que se nutre de la aulaga; como el hombre se nutre (siguiente terceto) del pan en esqueleto (pellas de gofio). La estrofa de cierre mostrará cómo en la isla la vida milagrosamente se eterniza y arraiga en la intrahistoria: «Como pasó el abuelo, pasa el nieto sin hojas, dando solo flor y fruto».

El propio Unamuno declara la intención del poema. Todo se corresponde, toda la serie de elementos concurren hacia la imagen del esqueleto: «La aulaga es un esqueleto de planta; la camella es casi esquelética y Fuerteventura es casi un esqueleto de isla». Del caudal metafórico se irá creando la isla poética y espiritual.

Pero la isla espiritual no depende de la conformación física; será el alma del poeta la que se ponga delante de la realidad visible para que le sea revelada la auténtica verdad, la historia humana de la isla, la

intrahistoria. Si la intrahistoria comprende la totalidad, Unamuno ha de aproximarse a la raíz de la roca de Fuerteventura. Debe buscar el rincón de tierra que le haya servido de cuna y le sirva a la vez de sepultura. Y hallará ese espacio de contradicción entre la vida y la muerte en el paisaje de Betancuria: «Donde la vida como acaba empieza».

Comenzarán de esa manera las evocaciones de otras tierras que ya han florecido íntimamente en el poeta. Además, la poesía le permite salir de la cotidiana línea de la historia y acceder a una vida interior donde no caben las diferencias de los paisajes considerados como íntimos y propios. Las nubes que escudriña el poeta sobre la mar de Fuerteventura consiguen reproducirle las formas de las cordilleras de Gredos que, en otro tiempo, llenaron su alma.

Las comparaciones y analogías no se reducirán a los paisajes. El poeta ha de encontrar rasgos que identifiquen la isla de Fuerteventura con el alma del poeta. La desértica Fuerteventura se ha vuelto un oasis para recibir el espíritu del poeta. La cara desértica de la isla, en verdad, no es una maldición sino un paraíso que el poeta ve como puerto y destino desde donde comenzar a abrir un camino hacia el cielo. La isla bendice al poeta, o el poeta a la isla.

El soneto LXVI marca una divisoria en el libro. Tal poema está fechado el 26 de julio de 1924, a bordo del velero Zeelandia y frente, ya, a las costas de Francia. Hasta ese momento se ha desarrollado una primera serie conocida como la de «sonetos de Fuerteventura». A partir de ese punto Unamuno da comienzo a la segunda parte del libro —«sonetos de París»—.

En aquel soneto LXVI se apunta la salida de la isla. Escribe: «Voy al destierro del desierto oscuro».

Fuerteventura ha sido, por lo visto y dicho en el verso anterior, un desierto claro, un desierto luminoso en donde le ha sido desvelada la verdad desnuda. Fuerteventura lo acompañará a París. Y si había lugares en la isla que el sentimiento poético igualaba a recuerdos de paisajes castellanos, habrá lugares ahora, en la capital más cosmopolita del mundo, que le susciten evocaciones y añoranzas del terruño insular. El Arco de la Estrella de París lo traslada al ámbito más humano de Fuerteventura; al Arco de la Estrella lo imaginará duna que se ha vaciado para hacer de marco a la luna roja submarina del cielo (soneto LXXVIII). Conseguirá reconocer a la isla —según apunta el propio Unamuno— «como lo más íntimo, lo más entrañado de España». La isla majorera le ha concedido madurar «la experiencia religiosa y patriótica».

Ya se ha dicho que Unamuno quiere de la poesía que sea la expresión musical del sentimiento del paisaje. Es una forma de ritmo y de meditación poética que alcanza a ver el mundo como un texto poético, como un poema que se abastece de imágenes en las que intervienen el pensamiento, la imaginación y la emoción del poeta. El poeta se siente unido a ese mundo que está creando. Tan unido que llega a identificarse con él, a establecer una analogía entre las formas visibles de la naturaleza y el espíritu del poeta. En el soneto LX, una palmera puede ser una antorcha al aire que busca el sol para beberle la sangre; o es un embudo por donde discurrirá, oculta

al tormentoso sol, la dulce vida, o luz materializada que sube en vertical al cielo; pero siempre será un símbolo que está para sentir la íntima unión del cielo y la tierra. La isla de Fuerteventura es tierra rodeada de aire. Un aire o cielo que también la constituye como realidad.

Pero la isla no es solo una extensión de tierra en medio del cielo. El mar que la rodea también la conforma y define. Situada en este ámbito, Fuerteventura se ve como un arca en el océano, aislada en medio del agua y rota la esperanza de arribar a otra tierra. Tal es Fuerteventura cuando pega fuerte la sensación de aislamiento. Una tierra sedienta que padece el tormento de Tántalo. Una isla que no puede beber el agua inútil del inmenso océano que la rodea.

Porque así de mal siente Unamuno los primeros mares que le llegan; son mares que atormentan y encierran. Pero el tiempo en la isla irá regalando imágenes marinas mucho más placenteras. El mar guarda también un mensaje, tiene el lenguaje misterioso de las olas que, con sus sonidos, empuja a la ensoñación. La isla le lleva su canto al alma del poeta para sembrarle imágenes de vida, imágenes que se avientan y llegan a otros espacios, a los espacios silenciosos de la otra España, allá en la Península; la España que no es de mar sino de piedra o de páramo, que no es rítmica como el mar fuerteventuroso. Unamuno va en la isla encontrando los ecos de la ensoñada patria eterna.

Y de igual manera que la tierra insular se unía al cielo, el mar de la isla se funde o se confunde también en la transparencia. Todo se transfigura en la

unidad. El poeta contempla los mil horizontes del mar, de día o de noche, mirándolos directamente o alzando la vista más allá y arriba de sus aguas; y le parecerá entonces un lago con nube y luna encima. Y la luna es una barca o una hoz que va cortando o segando nubes que corren hacia otra parte. La luna es un presagio en el cielo con el que se quiere cortar toda ilusión de fuga o salida. Salida, por ejemplo, a la meseta castellana, que podrá entreverla, como en un sueño, en la mar de Fuerteventura. Una mar a la que ha descubierto íntimamente, con la que ha entrado en una comunión casi mística y a la que el poeta ha podido absorber; absorber la auténtica y eterna esencia.

El filósofo que midió su destierro en Fuerteventura durante sesenta y pico sonetos pudo crear y liberar de su espíritu una isla poética que, en definitiva, fue la proyección imaginaria que nació de sí mismo: roca o hueso espiritual cercano o en medio de la raya celeste de la mar serena.

4. Poesía

4.1. De Tres gritos favorables bajo las nubes (1985)

Sobrepoderoso
cuando al primo amanecer,
dadas ya las riendas y la voz,
de las nubes, por las nubes surgió.

Ahora el sol
después el sol transmontándose
para ser en la tarde tatuajes del crepúsculo
con las gaviotas
tras un solo cabello por entre todas las bestias
y cansinamente
en ese silencio de ajuares
desgranar cuervos los órganos mudos hacia el sueño.

Después el sol,
después el sol transmontándose.

**Mírate en el espejo, necio y soberbio siglo
(tres paisajes en una guerra)**

I

Me preocupa que la jornada sea esta,
donde ya acecha el derrame suficiente del laurel.
Que las testas de los dos contendientes
hayan despertado, las vean desiertas, y añoren
de sus hojas los verdores antiguos.

Me preocupa que el que consiguió coronarse
el laurel en su casco
ahora me adiestre hasta en la última disciplina
de sus colores.

Y que no haya vuelto mi gaviota,
desplomada tal vez
por haber confiado mucho en la estela
de una jungla de armaduras grises.

II

Vinieron,
justas como un toro: sus testaférreas embestidas
contra nuestros paños,
hasta nuestro juguete mayor ovillado en nuestro
sueño.

La trompeta no pasó a ninguno de los párpados,
ni hemos de ver la aurora que viene, que oscurece
en un total cementerio a los panes,
a sus migas echadas a los charcos.

De la cercana aurora vino

la fatiga, el revuelo temeroso del ave aquella, alta, sola,
a verse yerta bajo el toldo atropellado de las hormigas.

Un suspiro pondría turbias las cabezas
de esas gentes combativas; un suspiro
la marcha con la coraza en los ojos.

¿Dejarse vencer las dentaduras aliadas por un
suspiro...?

Trona y se levantan las carcajas
del oportuno Marte
que ordena a sus mesnadas que en los desfiles pisen
con pasos gigantes
las estaciones.

En verano, en otoño, en invierno
en invierno, en invierno, en invierno...

No acudimos al festín blasfemos de los árboles
y nos acusan de los mástiles incendiados
y del hambre en los colmillos de las empalizadas.

Su puñal asiste a nuestro ojal herido
y con el arco
tensan el golpe en nuestro pecho.

III

Escalofrió de no presentir siquiera una ciega mirada
que nos palpe en los epitafios minerales.
Las sirenas.
La sirena desoía de gente las calles. Escalofrió.
Recogidos y agavillados en los refugios, los dueños

dejaron a sus perros falderos pasar ladrando
por los aposentos prohibidos.

Desembalan las existencias los hospitales.
Escalofrío.
Vendas y bálsamos,
la tarde que llega a los muelles.
Una fiebre en la selva de cláxones brotando de repente.
Escalofrío y escapada.

Un insensato a solas en una fuente.
Un ejército salteando los cerebros
de los salteadores de comercio en los breves
segundos antediluvianos.

Una virgen pide una luna más para citar a su unicornio.
El unicornio impaciente se abalanza como un romano
vencido contra la guadaña de la luna.
Los últimos faunos convocan aprisa a sus ninfas.
Sus flautas
despiden aires lánguidos y temblores
entre las últimas espesuras color pastel.

Un alfil se planta jocosamente ante el rey negro
entre los destrozos del tablero.
Un viejo mariscador huye de su pediluvio
trabajosamente con los pantalones arremangados.

Epílogo de un instante

La isla es una piedra en el dulce cólico nefrítico
de la mar hepática y oceánica —había pensado el
cirujano—

¡EXTIRPAR!

La isla es un cálculo en las pinzas metálicas
que la levantan por los aires.

Matemáticamente con estocada certera

Maté,
máticamente con estocada certera,
y desde que zarpara de mis manos mi cuchillito bueno
hasta hundirse en la zozobra de una arteria yugular
me circulan mil efluvios por los epitelios,
mil de mis perros se tiran y entran, entran,
y uno me viene alegre trote
con un caos indoloro en su boca
a esperar que lo premie.

Esta empolvada heroína

Esta empolvada heroína que va a mi lado
fue otrora pócima provechosa, paño
contra el aguanieve
de los lupanares.

Hasta que reflexioné con ella sobre los cerdiles
habitantes
con que bailaba, y se avino disponible a mundanear,
a entrar en juego con mi camisa turista de colores

esta empolvada heroína ya ordena bien la cámara
en la mano
y la otra sabe prender tan bien el clic,
que cuadra la foto de las acrópolis en cualquier
promontorio
a cualquier palacio los empeña en los vahos de los
canales
a mis encías las graba espléndidas de carcajadas locas

pero de dos semanas acá entró en confianzas mayores,
hace muecas a los que transitan por mi lado para
que mediten
en mi camisa.

Por remedio pongo que regresará
aturdida por un largo tren a su habitación

Y yo. ¡Oh!, ¡y yo!
Subiré al avión para que la naturaleza se duerma
y asomen con los reactores los pañuelos imperiales
del infierno

frente a los rezos del piloto y yo
en la descompresión de la cabina

De una pareja que medía muy bien pasos de baile

Es formidable el aburrimiento que abre esas bocas
a mansalva

a mandíbula batida.

Es formidable que todavía dispongan del privilegio
de uno, de un orgasmo

nocturno

bisemanal

rotundamente sanitario.

Después cubrirán otros trece días oscuros,

con el andar agrio que los condena.

Pero ahora procuran tenderse un dedo al tedio
acostumbrado

de una mano; y así llegan si hay sala:

se conceden un baile,

a la pista, dos vueltas,

encajan tres pisadas,

y ni uno, ni uno, ni uno

se recuerdan.

Piropo y pellizco

Me lo has negado décimoterca mujer
en tantas ocasiones
que muchos gallos degollados
han debido retorcerse.

Proa tras tu silencio,
yo,
a ti, pido un surco
y pues lo niegas
engalano tu popa con diez picos dentigallos
que te dispensa profundamente
mi loco amor.

4.2. De *Comensales del cuervo* (1989)

Lázaros de poca ternura

Parece habernos tocado
confiar nuestro camino a lázaros
de poca ternura.

Son señores de la guerra y una noche
soñarán con auroras triunfales,
o rotos los flancos en suerte adversa,
una mañana
desabrocharán sus botones, y del regazo
irán zafándose los ángeles furrieles del exterminio.

Han olvidado que los pueblos pueden ser admirables;
admirable ese olvido del hombre que encuentra
en el hombre
sólo breve cadáver que multiplicar con estrategia
al ritmo de un campo de espigas desgranándose.

Es curioso que a sus espejos no llegue
el grabado de paloma en portada azul de poesía.

En las horas funcionarias extravían la mirada y
no acuden
al camino roto por la voz del vagabundo.
Infelices y civilizados, estos hispídos
dejan las cabezas dormir en el luto
y en las cenizas.

Con lección malamente aprendida
—creencia de gusanos nacidos del estiércol—
jurarían por sus muertos que la tierra
es la madre propicia de engendros,
materia prima hacia la fragua de Vulcano.

Y blindan sus noches
y avarician en la ruindad de sus dedos,
metales que orienten su altura con perfiles de
empalizada.

La paloma pasea trasatlántica
el mal de plumas explosivo.

Más perdonables parecieran los unívocos asesinos
de antaño.
Estos mayordomos del cuervo acaso fueron buenos
hijos,
solo que hoy confían
—facultad racional, emoción complicada—
levantar la paz en armas.

Hasta el momento de abrirse el vientre y esta vez la
grieta
alcance los paisajes.

Moral de estratosfera

Al hombre que custodia la última carta,
a rasgar
si el bramido rojo destella en su universo de cabina,
se le había ordenado salir de emboscada
por las estrellas,
se le permitía violar el sello
y luego lanzar su cálculo sobre la zona precisa
en un instante preciso.

Parecía un dragón emboscado y no encuentra en los
radares
ni un enemigo que lo combata.
Navega crédulo
de un increíble credo
de salvación.

En realidad es
un malvado policía galáctico
que obedece y vigila.

Cuando reciba la orden,
el exterminador de las alturas realizará,
escrupulosamente, su oficio.

Algunos ya fueron, otros están por venir, son:

Comensales del cuervo

No saben que el hombre es buena planta a pesar de
crecer en tierra pobre.

Nadie duerme la noche entera, pero ellos,
servidores del oscuro pájaro,
en el sueño engañoso necesitan de luces
y ordenar al fuego que permanezca alerta
y hacer de la noche
lienzos rojos
con que enlutar a furtivos fantasmas.

Puestos en pie,
un mal dios les dejará su rostro de espanto
y hasta el grito que alcanza al más alejado corazón.

Despiertos aguardan
que el alba los reciba con sus azafranes
y vuelva con ella la discordia,
el segundo grito
que estremece al enjambre de moscas esperando.

Dirá tu nombre

Dirá tu nombre
y dejarás el camino y la hora en que tu sombra
empequeñece.

No habrá contigo nadie:
la geografía de mármol
al lado de un ciprés,
y nadie contigo.

Se han apagado los mil espacios al cabo del día
y la palabra no rehace ni el más fácil rincón
porque te hallas en el lugar de un mapa que no perdona,
ni arriba ni por debajo del viento,
en la noche adentrada como cuchillo negro
hasta la empuñadura.

Sientes que acechan tu descanso, temes perros
y fatigas la tierra hasta hacerse clara tu fatiga:
estás ni arriba ni por debajo del viento. En el mundo
continúa preguntando el mensajero
y ordenando el brazo seguir esta ruta.

Adivina adivinanza, había que adivinarle —o dirá tu
nombre cuando pase—:
«Un enamorado sonrojo lo quiso hacer tierra de nadie,
os lo entrego para que lo hagáis tierra de nadie».

Se adivina que la respuesta es menor que el enigma
y más leve el enigma al urdidor que espera.

Se retiró a un alta ventana

Se retiró a un alta ventana a ver pasar la lluvia,
y como en milicia obligatoria
rastreaba navegantes a los que alcanzar con las señales.

Pudo el invierno de un domingo no salir con sol: ese
día él fue por rutas, buscándolo.
Pero hace tiempo que no señorea,
hace tiempo que ya no halla interés en ser humano.

En el paisaje de viento y estéril,
se desea quieto como una planta, volverse raíz y no
crecer,
él,
que buscaba preñar como insecto —del estambre al
estigma—
en los campos dueño de lindas lidiadoras
con blancos pañuelos de tulipán.

En su altura desgraciada le atrae el mal paseo.

Más pesado que el agua
una noche irá a dormir al fondo obligado
de un estanque.

Alcoholiris

En los inviernos dejo volcados en la sala
los cálices
salgo a las afueras en un baile sin sandalias
con la risa
a horcajadas

gotas caen y revientan
en los telares

Tierna y cuaternaria
mi cabeza de león buscando mariposas
tumba al trueno
mira tránsitos de nubes

gotas caen y llegan a las manos
los senos

Desde la uva añil a la frambuesa
la cosecha llenará el odre vidrio
con el color del arcoiris.

El maestro y Mata-Hari

Su buen oficio debió alzarlo desde los burdos galones
hasta los rancios aposentos del mariscalato,
pero hoy el coronel jubila sus horas
en los sincronizados pasos de esta bailarina
que ensaya diaria ante él
metiéndose entre el aire cortado
por el bravo sable que persigue
dos tiernas piernecillas de remo.

Los herrajes de sus miembros poliomielíticos
le parecen sonos vibrantes a la oficialidad
de caballería.

Esos caballeros, últimos hombres de la primera guerra
posible,
cansan la respiración de los ventiladores.

Acude puntual Mata—Hari al escenario. Entre vahos
y bullicio
sabe mantecar, *manu militari*,
a los que se la pujan en los boletos.

Todos buscan premiarse en los susurros de la traidora
antes de expirar su permiso en retaguardia.

En las lindes de Eros

Cuando el funámbulo entró en la hora del crepúsculo
la mujer oportuna se había tendido en la sábana
tibia del lecho
fue entreabriendo el sonrojo
la humedad
encendió la sinfonía por la llanura de las amapolas.

Fueron las noches

Fueron las noches
o el soplo del viento que la alzaba de madrugada.
Debí contarle historias de un sol que saldrá
con un despedazo de ira a nuestras sábanas,
y destrozado, porque del presentimiento de un gallo
salió el desgarro canto
probó el agudo justo que vibrara en las espuelas
(tuvo sin embargo todavía ternuras filtradas en las
plumas
y debió enterrarlas en el suelo)

Lucha y lucha a espuela y espuela el centinela fijo
y frío
después en la veleta.
Empeño sonámbulo de perseguir al sol.
Empeño sonámbulo de abrasarme en las cenizas
frías de Semele.

Me había ido con la impiedad del fauno que se arrastra
y se doma por muchos caminos y jornadas.

Por el alba le enseñé la color incendiada en mis manos
con los despojos solares en los dientes.

Y desaparece ella como una diadema en el pantano.

Empeño sonámbulo perseguir al sol.

Empeño sonámbulo abrasarse en las cenizas frías
de Semele

¿Qué ibas a imaginarme escribiente
que aplicaba caricias exhaustivas por extenderlas
a un cuaderno
expresamente
dije
prohibido?

Te dejo el cuerpo
y vuelvo al mío,
vuelvo al mío de barbacoa tan despacio que el rotor,
muy quedo,
gira sobre las brasas.

Me quiero soñar si no duermes
si no despiertas me quiero
a oscuras herir las manos por amueblar a litros las
paredes,
sentarme para un llanto que confía siempre en las
rodillas.

¿Quién bebe primero
yo
el aceite luminoso de este vaso?

Los cuerpos fáciles

Los cuerpos fáciles de un lugar a otro, que me animen
pero mientras prefieran por singulares un plural de
besos
sobre la cresta misma por donde sopla
va soplando el Bóreas

YO

parezca cansado. Ya sin mirada que haya para verter
en las estrellas.

No obstante las entrañas sudan y se alojan estancadas
y rebeldes.

En consecuencia aspiro, aspiro, aspiro el aire abismal
para creerme de una vez recién parido, recién bajido
aaaajjj

sin cuerda sin cuerda sin cuerda

Si nos han opinado que yo y, por ende, la Fábula
conspira contra las fortalezas,
créanlo, exhermanos. Que yo
algo soy rigor de caverna, fenómeno inverso a la
semilla.

Es que me desespero de sembrarme, de aspirar
aaaaspirar
templos que he consagrado, que consagraré a ellos
cuerpos
enternecidos. Ya más no, ya más no, ya no hay más
en mí
ni para un sorbo de líquidos inútiles.

Y cuánto glorifiqué. Y cuánto rondé. Vertí al cuerpo
tanto
que hacer de ella un laurel
fue fácil.

Quédate así. Al precio de mis escrituras.
Hay mercados
que siguen la ruta lunar. Te alimentarás por el viaje
de las alimañas negriazules. Descansarás, Vestal,
cuando yo te compre nueva, nuevamente. Ya sería
entonces yo
dominante, ¿ves?, mis hombreras: rinocerontes que
pueden
contra tu puerta de plata.

Pide un deseo, y a esa estrella que pasa digo no
que es ciencia que corresponde a Venus. Esa no,
Vestal mía,
que me pierdes con mis rinocerontes, mis jabalíes,
mis gazapillos acariciados.

Supongámonos allá. Beberemos. Elige aquella
que a medianoche vierte un mar de veneno y olvido.
Saldremos
a otros tiempos,
redondos como vómitos.

En la oscuridad de la madera

La llamaron efímera,
que se apuraban los últimos desnudos,
que ella era la mujer final,
sabía en tender los cabellos, y hasta los cabellos
iban cayendo.

No habrá día tercio,
en la hora del pájaro recoger silencio,
estaciones de animales durmientes, un valle,
solo el árbol,
espeluzno de higuera; y en el suelo,
ásperas semillas.

Allí yace con el macho calor de los corrales;
del tormento venial
se muda a la fecundidad de las anchuras
y va de bruja a loba
de inquieta a desnuda como en el beso
de la araña y de la mosca.

Antes del alba
entra en la oscuridad de la madera.

Nada queda sobre la alfombra azteca.

No hay tercer día,
en lo más adentro,
estaciones sólo de animales durmientes.

En la esquina

De años estaría como en sesenta estaciones
—en el acaso deudo algún invierno—
cuando salí a mi primer asalto de copas.

No se ignora que arrebatos como este
se hacen siempre bajo el V.º B.º de un farol insectívoro
entre vientos
impaciencias
y esquinas
durante el recién derramar de los limones.

A ella la vi con un bolso negro
abierto y empujando la esquina
de un billete.

Tenía el cabello recordado de amarilis por frotarse
en los limones,
de colores de peces el vestido,
y su cara...
... su cara también de peces de colores

Me dijo que ella era la estrella más alumbrante
en la corte del Gran Can
(y extendía los brazos por la escena).
Yo le respondí que EVITERNA
que significa, EVI, por eva y TERNA, por ternura
inacabable. Ella me dio las gracias.

Yo,
que por ella abandonaría el caballo, haríame fugitivo
y ahuyentador de los soles.
Propuse además:
llevar las noches al agua
y con un dedo
agitarlas.
Y pues ya estaba el asunto resuelto, mi cara acariciaría
abrasarse
en la suya como en el tango,
mirando al fuego.

Planeó la escena. Abrió la maleta indispensable,
y con un destornillador se desmontó de sus grandes
zancos:
Danzaré descalza —repetiría en el abismo—,
danzaré descalza...
danzaré descalza...

Se abrió un vacío y sacó su cuerpo de la esquina.
Y yo no más la seguía en una danza
lumínica
adictica
erótica
carminactiva.

La dije, incorrecto, de yacer. Y ella que nanay,
que entre los vértigos de un columpio, si acaso.

Yo: mira que pierdo todos los sueños
Ella: que rebuscara todas mis ansias entre sus piedras.

La isla del cernícalo

La Isla del Cernícalo
es tan pequeña que las gaviotas comulgan en las espigas
y hay lagartos, por descuido, que llegan al mar
y remojan
su piel de tizón. Son jirones su piel,
y ahora se vuelven los harapos de un profeta.

Los lagartos de la Isla del Cernícalo son profetas.

En la Isla del Cernícalo
se está con siete águilas que quieran abrir alas,
y la madrugada sabe a desayunos de tuberculosos
extendiendo un pañuelo para la leche y pulmones
untados,
leche y sangría. Leche y espasmo hirviendo.

Las mañanas llegan, y hay pañuelos de leche arrugados.

En la Isla,
los garbanzos, esos frutos, esos bulbos secos,
los garbanzos raquítricos viven bajo los árboles
las pesadillas de los nidos. En los árboles hay nidos
y una torcaz que quiere inmolados diarios con que
levantar muros hipocondrios.

Es intestino el color en la Isla del Cernícalo.

Allí no hay escuela;
no se sabe que Jacob perdía la paciencia,

ni Job soñaba sus doce hijos,
que Obdulia puede ser obtusa como un ángulo
pero es dulcemente incisiva como un colmillo,
y que los niños, desde recién paridos, sueñan subirse
a un perrito muy grande
que le confiarán cuando cumplan años.

En el mismo punto que se juntan,
se separan los puntos en la Isla del Cernícalo.
La isla queda lejos, allá,
en el grato color aquel su tierra
entre dos azules apretándola.

Al sur

Es nuestro oficio dar quejas de sudor rabioso
y enquistar en leve brisa la cara vespertina que asoma
pronto a la fiebre.

A qué carro de humedad subir,
en qué ramaje se olvida,
a dónde fue y perdió el hábito la sombra
para venir con traje de diablo y rabia hacia este
monstruo
delirante
que nos persigna con su mano ardiñal de candelabro.

El sol es tanto y su bola de infierno
que saca como animal las uñas
y lame con su lengua de mal daño la sed extensa y honda
de un viejo interminable: de ese viejo mar
mirando desde abajo y que ilimitadamente se sale de
nosotros.

Respira y no veas esa mala ecuación
de Atlántico y tierra,
el lujo azul que a veces
como agua prometida
viene a dolernos despacita
por la agotada estación de los calores.

A la noche,
la luna aunque pudiera por los postigos abiertos,
a buen seguro, no entraría a dormir en nuestras horas.

El espantapájaros

Y tenía gracia para nosotros inmóviles, inmovibles
hombres de paja, que cantaran los gallos.

Rafael Arozarena

Testigos le atribuyen vastas meditaciones
y dicen que niega la mirada a los volcanes apagados,
vanos testigos, no recuerdan la liturgia de tierras
a la hora de herirle el amarillo
y en que hiere el canto animal de solipluma.

Sobran armarios al espantapájaros, negruzcos de
fraques,
y mayordomos que cepillaran los zapatos
y legítimas esposas para endulzar el tardío sabor a té
de medianoche.

Ni la noche ni nadie son rencores,
ni los brazos son brazos horizontales
ni hay esqueleto que quiera prestarle a la rota
vestimenta
su origen vertical.

Ya no cree la historia de dioses malraptores.
Qué bien él, centauro sobre esbeltez de yegua y cadera
de madre;
qué bien él con el aire abriendo sin aderezos de polvo
y marcial sobre clavículas de maría.
Qué bien, hacer luz a la hora del sonido
y deshacerse en brazas de fénix a ras de suelo,

en ceniza lenta de nuevo a la espera,
en alma de ruego sobre gramos de tierra.

En el mismo huerto y entre vanos testigos,
el espantapájaros, negador del susto,
mira sus volcanes.

4.3. De *Un espacio bajo el día* (1996)

Expiación (elegía por un planeta)

Por fuera del asfalto se pierden los paisajes, los delicados instantes del mirlo, los aromas de aquellas lindas primaveras tan lejos de la que hoy castiga.

El tiempo dio un portazo, se encendieron los veranos y asalta la multiplicación del gris por los inviernos. ¿Es que es ya la hora, la hora en que el hombre perdió las escalas? ¿Es que hoy es el día, el día del mundo y del hombre no hechos a la imagen del hombre?

El planeta se desabrocha la camisa, por su pecho se arrastran furtivas las catástrofes y por los poros quieren salirse los ángeles furrieles del exterminio.

Mira la ciudad y el bosque amenazados, llora por el mar de pocos peces, pon tu grito en la enfermedad del cielo y del aire que se ven atizados por estrellas imperfectas.

Quieres viajar a los recuerdos, andar al ayer y sacarle alguna gota a sus labios de esponja. Pero los recuerdos no aparecen; tal como el temblor de la hoja del árbol guardada en el libro, los recuerdos no aparecen. Sin embargo continuas, porque deberás proseguir, viajero, hasta encontrar vivísimas las humanas fuentes del llanto.

Sombras a la intemperie

La historia tiene modos de mencionar tu existencia:
Desde que alguien te bienaventuró el hambre, tú
cumplés el oficio
de juntar las horas, y remiendas los días
por una ración de vino agrio
y de pan solo.

Eres un espécimen innecesario con el sol a la espalda
y estás habituado a perseguir a tu propia sombra en
retirada.

Cuando en las altas horas vigilas la intemperie
tus ojos ven mendrugos de lunas afiladas y crecientes.
La piedra o nieve sobre la que tu cuerpo duerme
no tarda en voltear el sustento de aquel sueño.

Cada noche te arrancan las techumbres,
así aprendes por el cielo tus probables rutas de mañana.
Y, pasito a paso y en silencio, proseguirás muriendo
por el mundo.

Estatuas

Estatua porque elevaste tan al máximo el nivel de la
muerte
que ni las matemáticas cuentan las novias dejadas en
blanco
la pena de las viudas guisando el gris por la cocina
el dolor de tanto muerto que hoy llama infernado al
encierro de piedra.

Verdugo de los que agonizaste y maldijeron tu nombre
en la hora sin paz.
Cada golpe trajo un abismo; con cada muerte se
taladraba el alma
que ahora rebulle dentro de ti silenciosa y empedrada.

Mortaja de piedra sin sonrisa abierta en el mármol.
Ojos como muros que no dejan ver árboles ni trozos
de sol
ni cómo la luna alimenta de blanco el verde de la yerba
ni nunca los dedos que por el mar de los días amanecen
rosados y navegan.

Ahí tu soledad se erige dura en soledad.

Concierto caníbal

En las ciudades hace frío por fuera, lluvia,
y a un hombre se le ha caído la sonrisa,
lleva enchumbados los zapatos, está solo, ni come
ni se afeita
y la tos lo persigue de bronquio a bronquio por la calle.

Una manada de lobos se reunirá en la Montaña a
mitad de semana,
un cura leerá su Sermón y, tras el Consejo, el ministro
portavoz asegura
el apoyo al tejido industrial, la flexibilización de la
mano
de obra y refuerzos suplementarios al sistema
productivo
para lograr mayor rentabilidad en las empresas.
En la selva, la cabeza de león, tierna y cuaternaria,
buscando mariposas,
tumba al trueno. No hay animal que lo venza; si acaso,
el mar.
Pero dicen que el mar ha perdido el número azul
de la puerta,
que no tiene luna y que se lo han llevado temblando
sus mareas.

Por el cielo un avión desangra su estela hacia el tercer
mundo,
un avión por el cielo
hinchado de tropas aerotransportadas de acción
rápida.

Con los pies en el suelo y en la lluvia detenida,
el vagabundo busca hojas
con que enterrar su cuerpo, busca
sepultarse bajo títulos y al abrigo de buenas palabras.
¿Dormirá esta noche en los portales?

Hombres con relojes de prisa
entran con sigilo en las habitaciones
y pagan por amar a mujeres preciosas
con los ojos prisioneros del rímel.

El señor ministro portavoz, entre tanto, sueña bajar
un tobogán de dulcería y ronca y retoza
por los caminos del caramelo.

Pero las camas rechinan desamor.
Se equivoca de sueño, señor ministro,
en el suyo no hay un solo verso de azúcar:
el de usted tiene un cadáver ilustrado y listo
en el centro de la mesa.

Póngase el delantal de chacinero,
encienda los fuegos y prepare la olla.
Levante con jubiloso frotar
la lengua de los dos cuchillos.

Si amanece, volverá a ennubecer la chimenea
y los enjambres de moscas a esperar al sol.

El señor de las ratas

Alguien soñó una vez que desocupabas el agua por
las charcas de petróleo

y que tenías la luna tragada en la cabeza.

Quien te soñara, dijo: Es el Señor de las Ratas.

Desde entonces avanzas con los pies de pantano y
máscara de noche.

Desde allí, respiras, y ardes. Entrás,

y encierras el frío en las habitaciones.

Instruyes a tus arqueros y les pagas al oído en las
azoteas.

Todas tus órdenes se cumplen a rajatabla.

No conoces la historia del pájaro color Pirineo,
ni ves cruzar los planetas en los racimos que el otoño
cuelga.

Gustas torcer todos los renglones del hermoso libro.

Pero no llegarás a sus palabras últimas:

Que el viento te lleve;

te lleve y te pierdas,

como la pluma rota del águila que aspiras.

*Te hemos visto y estamos abriendo la tumba
en donde no cabrá tu resurrección.*

Amor o ecología

La flecha clavó a un corazón profundo los dos

nombres. Uno le decía al otro:

—Amando amaré a Amara.

Y deja a un árbol, malherido de amor, el cortaplumas.

La guerra

Se pone el sol, se amarga la noche y otra vez amanece
raro.

Amanece de nuevo y, raramente, vuelve a ponerse
el sol.

Fuera está miedo, negro, lluvia, fusiles.
Dentro se ha enterrado el tiempo hermoso,
se olvidaron los juegos,
no hay bodas, se arrastran los pies por rutas cerradas.

Alguien ha trazado una línea de sangre, alguien una
marca
de sangre que desborda la herida. Ahora hay espacios
a punta de odio,
espacios sin tregua para romper paisajes con el alma
dentro.

Se pierde, se pierde la guerra y los ojos y los puentes
y los muertos;
y el agua y el aire y la tierra se atropellan, se pierden
como este día que no encuentra su cesta de horas y
de pan caliente.

Pónganle piedras al general que le dijo a los fusiles
arranquen corazones, salpiquen con sangre las
muñecas.

Pónganle un ancla a sus ojos, que la mirada se hunda
o llore,
pero que no remueva más esos sueños de lobo y
bosque,
que no amordace más los reproches de las pobres
madres
que lloran fantasmas.

Poema a la ciudad sitiada

En media Europa hoy es domingo,
tienen pan en la mesa,
mantequilla,
y la leche hierve
en el caldero.
Tan en paz puede abrirse
una ventana,
que las cosas se vestirán de pájaros, de brisa, de
milagro innumerable.

Media Europa
pasea en banderas de sol
con la salud perfecta.

En otra parte,
sin embargo,
no lejos, también ahora,
despiertan en una mar cercada
e ingresan cadáveres
en la clínica fría de sus aguas.

Un joven sin pierna vigila
desde la almohada:
que no falten flores a la novia muerta seduciendo aún
desde el retrato.

Fuera, tras la ventana,
va creciendo la ruina monótonamente,
casa por casa.

Y como el aire —¡hasta el aire!—
se vuelve mala frontera,
se ha de escoger las esquinas, guarecerse en lugares
furtivos,
cruzar con astucia,
huir de los ojos lince
de veteranos
asesinos en centinela.

Otra vez la colina
ha visto moverse un cuerpo en la ciudad.
El visor lo capta, pero el gatillo espera,
y el cuerpo se aleja;
el crimen deja un corto trecho
a la esperanza:
el cuerpo vino a morir, a punta de sonrisa, hacia el
final de la calle.

Antes se oyó la descarga de un fusil. Ojalá esa bala
hubiera quebrado el último cristal, pero no: dejó
muerta
una vida
que andaba despacio.
Y aunque hubo desgracia,
todo se resuelve en paz, sin alboroto, no hay
alarma
en los lugares
que frecuenta la sangre.

Si es calor, a la ciudad le acude el deseo de lluvias
prolongadas;
y con las nubes, la mirada buscará tallas

donde resuene la cara espléndida del sol.
Rodeando, los animales
aprenden constelaciones
para llevar las estrellas
a sus solapas.
Y siempre, calle sin nadie, la muerte tan en silencio
como el invierno
cayendo sobre un libro.

Es pesado remontar
estas horas demasiado
lentas; pero el día se agota
y la gente ha de volver a hundirse
en la espesa marea de su noche, agarrarse de nuevo
al sueño
como a un madero de naufragio.

El joven soldado

De la muerte soy el prometido
y también han dicho que la viuda fiel me aguarda
en el punto final del mundo mío.

En los labios de un arma nació la bala
para beberme la eternidad del pecho.

Bajo suena el dolor, pero profundo;
porque mis horas ya son huesos
y el día calavera.

El hoyo se impuso a la hierba
aunque verde prosiga después su beso
o una rama se pliegue y dance
bajo el silbo del pájaro limonero.

Hoy lo sé: contenta de su jornal,
por veredas tibias iba mi sangre
hacia donde la sangre no respira.

Una foto para el Pulitzer

Nació de cristales de plata el color negro muriendo
y se hizo premio la imagen: pobre cuerpo de pocos
años,
pobre niña de cinco años en el campo de piedras más
pobre del mundo.

*El fotógrafo de los civiles países
no vio agonía de agua
ni los espejismos de pan moreno.
Él simplemente calcula
volúmenes y cantidades de sol duro.*

Vino al África para hacerle una foto al África
y a su rey de muerte; al África negra y su tutela
de cruel desierto.
Vino a buscar el encuadre mejor de la miseria
(unos cuantos metros cuadrados polvorientos),
a ponerle un débil rastro de color humano
(la niña había dejado la choza por el campo de piedras
más pobre del mundo);
y el resto lo pondría el azar: apareció el buitre que se
ve al fondo.

*No pensó que la sed puede volverse manantiales,
o que el pan siembra milagros en el cuerpo
cuando una mano alivia la piel brusca
y les limpia con suavidad los ojos.*

Hay lugares en donde la muerte parece que no es de
niña sino de especie.

Pero es de niña que anduvo con fiebre
hacia bocadillos de alacranes tendidos al sol.
De niña que si mil años naciera, mil se perdería como
agua de cáliz volcado,
y mil continuará extraviada y lejos de la primavera.

*El ojo capta el éxito del conjunto
pero el demasiado sol aconseja paciencia, beber agua
y ponerse sombrero.*

*La niña en la tarde, probablemente enferma,
esté ya posiblemente muerta.
Y a pocos saltos de su muerte,
apurando los últimos rayos,
fotógrafo y buitre no se mueven.*

Dos voces

La noche duerme en cuna de mayo y acordeones.
Anoche era sueño.

Amanecen paisajes desprendidos de alboradas y
acuarelas.

A la mañana le nacen esquinas de frío y las horas
queman.

La vida quema pero no importa porque la tierra se
anuncia bálsamo y prometida. Mira
tu cabello de nube. Escucha los árboles,
cada cual una fuente alzada en grito.

¿Grito?

Gritos de savia calculados para llamar al cielo.

En los cálculos no caben hoy ni la paz ni el
cementerio. La muerte solo que se
apresura a llenarse de la tierra abierta.

La tierra es madre antes que tumba.

Lugar de vida y muerte

El valle tiene más fondo de tiempo que de montaña.
Y, al multiplicar años por años,
la gente sabe la hora justa en que deben bajar a tres
pasos bajo tierra.

Entonces se encaminan a un lugar de montaña fría,
a un volcán del que nadie pronuncia su nombre:
un volcán de tierra oscura que mantiene en silencio
la quietud del valle.

Pasan los tiempos...
Y los nombres.
Y los viejos cuerpos que una vez caminaron sobre
esa tierra,
también pasan.

Todo transcurre.

Pero, como sobre un espejo, volverá la vida a reflejarse,
y a vestirse recia sobre la nueva carne.

Sí. Este valle tiene más fondo de tiempo que de
montaña.

Regreso a la semilla

Sin saberlo estamos muriendo por un camino de tiempo y de arena. Y parecemos un brote de agua, perdida como agua de barranco abajo.

¡Ah, pero si hablaran! Si los de otros tiempos hablaran desde su bajo tierra y desandasen los años hasta juntar su hora de muerto con el café de los invitados, los rezos y los llantos con las copitas de anís. Si dejaran atrás la mortaja y se desencendieran los cirios. Si amanecieran una mañana con la ropa zurcida, la azada al hombro y el primer silbo más allá de los labios...

Ellos son mi pueblo, la raíz de un valle que, al venir los calores, el calor merodeaba la penca y encendía los bordes del higo maduro; y cuando tocaba el invierno, diciembre se escondía en las ubres y entre los calderos de la leche y los mil pezones.

Si hablaran, si ellos hablaran, conoceríamos de nuevo el ordeño, los tantísimos nombres del pájaro, el alma-naque secreto de las lluvias. Y regresarían las tierras de esmerado surco, huirían lejos las amapolas, y ni señal de mala yerba que crezca por los alrededores.

Los caminos vienen de paraíso

El hombre olvida los prados verdes y nada verdea.
Perdió los sueños y no habrá más milagro en los granos del trigo: los surcos se han vuelto todos garganta de calandria.

Pero si buscase el gozo blanco como las almendras, escondido bajo máscara bruta, el hombre sentiría vecinos a los volcanes, podría ordenar que los manantiales vuelvan, que lleven su voz de agua a las raíces y hacer que la tierra gane otra pelea mientras la lengua de los niños pronuncia versos de azúcar.

Nunca será el camino dueño del hombre que pasa: es el hombre el que lo conduce con paso de fiesta. Porque todavía no es el mundo roto y aún hay tiempo de abrir el puño y hacer de las manos graneros.

Bastaría con una hora de esponsales y, entonces, como en un vientre, el milagro habrá de repetirse.

El joven

Amaneces el rey de un sueño de pensamientos claros
y, con el trozo de noche dulcificada en la boca,
abordas la vida con vida apretada en los dientes,
igual a un pirata que por los tesoros pelea.

Te sabes dueño de océanos y envías un hilo largo
de ola,
de espumas, de besos y de playa. Mírala, cuenta la
arena
y propón: «De vida una semana por grano reunido». Resplandeces de anchura. Ni el huracán desmontaría
tantos años.

La ley escribe cláusulas que apuntan a la tristeza
pero tú, vivo y deseoso, haces del miedo una cantidad
valiente de fogosas espadas; y del frío, tierna leña
que las caricias tocan y encienden.

Porque te has prohibido amar con las ropas del luto,
así ardes, sin mezcla de sombra. Y vas penetrando
lento
en los misterios del cuerpo invadido: luna o novia
desnuda, sol o noche de miel, labios, voces por los
alrededores,
olor de manzana y pechos que gozosamente respiran.

El anciano

Parece un sabio que sabe leer en los cielos.
Recuerda que ya hubo una vez este tiempo
gaviotas olvidadas de los mares
y que se extraviaban tierra adentro
siguiendo los caminos del camello.

¿Qué no pasará hoy cuando las gaviotas vuelan sobre
el valle,
rompen los humos, burlan chimeneas y vuelcan y
beben nuestros caldos?

Calla y, en sus ojos,
nadan sin miedo las gaviotas.

El anciano está enfermo y está triste.
Abuelo: no es tiempo de recoger todavía.
Olvida ahora un poco los pocos pasos que te faltan
para el negro.

Un valle, el valle

En el Valle es usual que el calor llegue sin prisas y el
verano se detenga,
que la lluvia pase corriendo y los geranios aniden
en las esquinas,
y que el árbol de la plaza cubra los otoños con sus
hojas.

En el Valle, los primeros nombres se aprenden
cogiéndolos con la mano,
son nombres que saben subirse al centro del pecho,
nombres altos como armarios de cedro, nombres
redondos,
a veces menudos,
nombres verdes, nombres
como piel, como olor, como manzana.

A un roque, el sol del día puede volverlo catedral
arrugada, catedral
de campanas grandes en donde poner las uvas y el
olor del vino nuevo.
Hay también la montaña mayor que de noche se sale
y escapa del sitio,
vuelca algunos nidos, destroza madrigueras.
La gente abre entonces de par en par las puertas y
ventanas,
enciende todas las luces de la casa; y la llaman, y la
nombran: Montaña.
Montaña. Así, hasta verla venir,

hasta ver cómo vuelve la callada sombra traída por
la madrugada.

A los sueños los alimenta la noche y la noche los
agranda:
en el Valle, más allá de las doce, todos advierten que
almas, copiadas de ayer,
vienen a traerles los trozos rotos de sus almas.

Y los perros ladran; si hay un muerto ladran los perros,
como si una sombra les pasara cerca con pasos de
fantasma;
entonces se les erizan los pelos, y gimen, y ladran.
Al día siguiente pasa el entierro por la calle nueva,
es un muerto solo entre muchos vivos por su calle
nueva,
el muerto a hombros de una muchedumbre
desbordada de negro.

Pero no todo es montón de oscuro, de crisantemos
turbios y esqueletos.
En el Valle, cuando se paren niños azules o nacen
rosas criaturas,
la parturienta invita a chocolate y el padre mira al
hijo, y tartamudea.
Cuando el pueblo entra en fiestas desempolva el sueño
de las campanas
y los badajos echan a volar los pájaros, asustados por
sus sílabas de bronce.
Los jóvenes aprovechan y hacen novias en las latitudes
escondidas de la plaza.

Y como silben su amor, esa brisa traerá la flor de los
naranjales.

La luna descubrirá la miel de sus cuerpos.

Ella le abrirá los brazos y él verá pechos de pan que
acaricia y ama.

Se han dormido los espejos, y los dos cuerpos, tiernos
de horas,

sienten el tibio río cruzar delicioso de carne a carne.

Veinte versos de amor, aproximadamente

Para ti

Cuando te vi... cuando te vi me eché en los brazos
del punto suspensivo.
Una de tus manos salió a recibirme para enseñar las
letras de tu nombre.
Desde entonces, si lo pronuncio, se elevan las vocales
hacia un cielo femenino.

Pensé de pronto en tu boca haciéndose a la mía,
pero dejé que varias lunas alimentaran las raíces del
beso.

Me alcanzó tu talle y, desde entonces, me enjazminas,
me enlirias,
me enardece tu aliento de flor, me enracimas,
me amanzanan tus labios de fruta abierta:
me dulcificas.

De ti vienen sabores de miel y de luna llena.
Y cuando mis manos parcelan tus pechos,
el corazón oigo al final de mis dedos. Y descienden,
acarician y descienden, descienden.

Soy un temblor de brújula orientándose a tu norte.
Y si fuera piedra, en lugar de la piedra nacería una
fuente.

Entro en ti para salir del invierno,
Para dejarte dentro el río de amor y que dentro resuene
eco en sementera:
mañana voz y nueva luz de tres miradas compartidas.

Poema al hijo

Por verano, si metida está la mar en asuntos graves,
con castillos, arenas o cubitos, vas tú con risas y la
despiertas.

Yo lo aprovecho, y traigo a casa
una docena de versos bien mojados.

Solo ves del invierno el agua útil para un barco grande
que has estado haciendo de papel.
Yo aprendo, pues me salva de los ríos
que corriendo van hacia los mares.

Quisiera remirarme en tus ojos, pero es tan vieja mi
infancia
que a mis ojos solo entra un color de mirada madura.

Deslízate tú, anda, ríe, juega por todos los arcos del iris.
Aún no está rota la edad en ti:
todos tus años caben enteros en los dedos de mis
manos.

Nacer

Aunque el río no salga o la mar entristezca,
que no falte la lluvia en la gran casa de las nubes
y baje con canción de lavandera a mojar sus manos
de agua.

La tierra, por milagro, desprenderá perfumes y
naranjos,
de la savia hará un puente que la lleve hasta el retoño,
y de la semilla, alas en los vuelos del insecto. Nacer
es verde,
o sombra fresca con flor de compañera,
o la monta de un viento feliz por el empinado lomo
de la hierba.

Los números no dan para cerrar el anillo que el sol
promete
a la mirada. Hasta del fondo de la piedra vienen latidos
que averiguan caminos en dirección a la vida.

Y, ¿el alma? Aunque ni cabe en la décima del átomo,
el alma desborda mares, continentes, el alcance
de los sueños que arribaron más allá de la luna.

Por eso: nacer, nacer, siempre nacer.
Nacer aun si de dolor se abren las carnes;
en el centro mismo del grito, nacer.

Un espacio bajo el día

Todas las playas, y más aguas o cielos si imaginas, caben
en las palabras que aquí pueden pronunciarse.

Los días, con el botón de su azul, océano adentro,
irán perdiéndose tras el inmenso vacío de esta pausa.

Pero regresa, dulce calor a la mañana, la voz que invita
a todas las cosas.

Dice: «¡Hola!», y al momento responde un continente.
Siente: «Hoy es olvido», y montañas de cartas bajan
a quererle por el aire.

Piensa: «¿Quién soy?», y desde una esquina del tiempo
guiña el ojo un niño recién bañado.

4.4. De *El libro de la intemperie* (2005)

Poesía armada

Esparta había pedido un general. Y sus aliados, por burla, le enviaron a un viejo demasiado viejo, ridículo y poeta. Él enseñó a jóvenes guerreros a cantar sus poemas. Desde entonces las victorias se contaron por luchas y al ejército se le llamó Invencible. Los poemas eran de un ritmo simplón y de rígidos compases. Nada que ver con alados y tibios sentimientos. Despedían músicas que marcaban los pasos para que temblase la tierra. Alcanzaron virtudes de imperio: avances compactos, un ejército unísono, ni un paso de más ni un retroceso en vano. Eran invulnerables. Era un solo cuerpo que avanzaba aniquilante bajo el designio de una mente hipnotizada.

Soliloquio del terrorista

Hace tiempo que no va delante de mí la risa.
Si alguna vez la oigo, inmediata se me pone de espaldas.
¿El cielo? El cielo cae al suelo como a una tumba.
¿La tierra? Estoy en ella. La ocupo. Hundo mi raíz en
cada hoyo que excavo.

Todo es lícito.

Por mi secreta mano, que escupe en la hora indefensa de la mañana, se crea el agujero y la sangre que abandona las venas, que ya es camino en las venas del suelo, que ya duerme en la acera, más allá de ese cuerpo: ahora piedra en la piedra y sin tiempo para cerrarse los párpados.

Destapo una botella y celebro la gesta bailándome un tango con un lirio negro en la solapa. No crean que tapo con montañas, rojas vergüenzas, ni que prolongo en mi frente el disparo que una vez rompió como cuerda de guitarra.

Soy el guardián de la guadaña y puedo llenar de cruces los almanaques. Por mi dedo no bastan hoy los cementerios.

Soy fibra dura y, cuando desenfundo, el luto se ejecuta con entrega certificada. Después regreso a encerrar la serpiente.

Esos son mis atributos.

Soy Impar. El Impar. Todo un número único y amadrinado.

Dejé de ser hombre en la memoria inmensa de los hombres.

¿Cómo es que siempre me veo por detrás o más allá de vosotros?

Acaso porque, como el tiempo, no descanso. Probablemente, porque tengo la sospecha de que nunca entraré en el agua que me lleve a sus mares.

En el mío las olas parecen que esperan para mostrarme su rechazo. En realidad, en mi última playa, negros son los oleajes que vienen infernales a por mí.

Un ruido de más extravía la mañana

Se detienen los trenes

Nuestros ojos tiran del dolor.

Mandatario

¿Era la vida o era la muerte
la que se fue volviendo menuda y diaria,
la que entraba familiar por las puertas
y paredes abiertas?

Viniste silbando una canción.
Tocaste casa por casa preguntando
por cada uno de nosotros.
Insistías en que saliéramos, que saliéramos
a bailar contigo y tu radiante traje de dinamita.

Así fue como taladraste la quietud del horno y sus
panes,
así como dejabas al desnudo nuestro vientre.
Se nos hizo difícil atravesar
las semanas del hambre
y beber por la noche de las aguas
que brotaban a escondidas.
Hasta los perros debieron esconder sus ladridos.
Había seres apostados con un ojo igual a la bala.
Nuestros ojos hoy habitan órbitas mayores
y los párpados se niegan a cerrarse.
Todo es noche —y siempre que así sea—, noche
dura y cerrada,
noche por la que no entre esa luz
que viene a estallar otra vez a nuestro lado.
Si hay miedo, que no haya grito.
Que nuestra lengua se someta.
Cuando la bomba cae, si hubiese grito,

el grito se paga al instante, en la misma boca,
que se llena de tierra.

Nadamos en ruinas y en el silencio
nos escombramos.

Las casas dejaron las casas por piedras
mudas de nacimiento.

Acabaron con mis días a pesar de algunos mendrugos
que aún quedaban en la despensa.

Indignos somos de tu crueldad, pero escucha:

Tú, que haces la historia con surcos de sal,
y que nos arrojaste al horno
para sacarnos carbón;
qué mal panadero eres, qué mal panadero
cuando amasas la vida con harina de fango
y levadura de frío.

Acecho

Sé dónde vives y a qué horas entras y sales,
por qué calles, en qué bar,
y hasta cuántos gramos
de azúcar te gustan en el café.

No necesito ver tus sueños: he seguido
a quienes se acuestan en tu cama.

Cuando te levantas siempre estoy en mi sitio,
a tu espera,
completamente aguardando.

Tus días y noches son mi conocimiento.

Si no acudes a la cita con mis ojos,
yo te guardo los días, como un perro,
como un gastado perro
que hace vida en el portal.

Sé que será cosa de poco.
En cuanto asomas, busco
cicatrices,
la piel amarilla,
o la mirada del convaleciente que
murmura la dolencia que lo haya acostado.

Me adelanté y te estuve esperando en la farmacia
sin tú saberlo.

Ante las cajas de medicamentos,
yo me comportaba
como uno de tantos,
como uno más que quiere un remedio
cuando el dolor no sale.

Yo fui quien abrió la puerta de tu casa
aquella vez que estuviste fuera.
Antes de abrirla quise comprobar
que tu avión se alzaba.
Esa semana permaneciste íntegro en el aire,
y yo pasé a ocupar tu apartamento.

Probablemente los dos hicimos a un tiempo las maletas.
No voy a decir si nos cruzamos o no en la escalera.

Como ves, la casa,
tal cual estaba, está de limpia.
Mientras la comida se hacía en los calderos,
amántele la mesa
y dejaba puesta tu mejor cerámica,
puse en su lugar los aceros,
con forma de pajarita la servilleta, troceé el pan,
olí en la botella un buen vino,
confirmé al trasluz la limpieza de la copa,
puse en un cristal el agua fresca y, al final,
escribí la nota; la nota que tanto
te ha desconcertado:
«Si continuas portándote tan intachable,
conmutaré tu pena capital
por una cadena perpetua».

De oculto

No me conocerás, aunque a veces
la calle nos ponga de frente o, a veces,
yo ande por detrás de tu espalda
y a tu paso pasee.

Nunca me has visto, aunque cansados
tengo los ojos por subir a tu boca.
Y bajar a donde cuelga redonda la fruta
sobre los corazones.

Y subir de vuelta, sin descanso,
a que se enreden los ojos en la altura
del pelo tuyo que nada quiere
saber de mí.

Y caer luego a tu raíz
con golpe seco
y terminante, en ese lugar
donde la semilla espera.

Cuando los días se ponen duros
—días que no son
porque no estás o no me quieres—
te imagino que vienes,
hirviente y manantial,
desnuda, desnuda, desnuda
hasta el último secreto.

Y hablas de escondernos,
tú y yo,
en el mismo adentro
de nosotros.

Has de tener cuidado porque tú eres
un fuego que vive muy cerca de este
montón
de dinamita.

El dulce lamentar

La medianoche sabe endurecer las penas
y ablandar a las mismas estatuas
hasta hacerlas sufrir
por un año malo y desierto de espigas;
o hasta tener que llorar, como las viejas guadañas,
por las herrumbrosas toses de los segadores.
En tales momentos, a las estatuas,
puede notárseles
cómo acarician esperanzas en vano o cuándo,
desilusionadas,
viran hacia atrás sus rostros
para reingresar definitivamente en su noche de piedra.

A mí, que me oriento hacia ti de frente,
se me contraen los labios y, al poco,
se me dilatan
en señal de amor.
Repara, mujer,
en las contracciones que hacia ti envió;
en cómo no remite el calibre de los deseos
sino que aumenta,
desborda,
empieza a salirseme
más allá de cualquier sano remedio.

Los medicamentos ya no son medicamentos.
Estoy usando todas las grageas
como pétalos desabridos de margaritas
para que decidan, de una vez, si quererme a mí

o no me quieres; si no muero ya,
o ya morirme.

¿Tanto te estimas?
¿A tanto llega tu blindada dureza?
A un pedernal te asemejas,
a un duro diamante, de sí mismo muy pagado,
que sólo a su polvo
le consiente que lo labre.

Pues, sepas, que contra tu dureza
hay vehículos que transportan
el síndrome de los tristes
hasta el más urgente hospital.

Una vez allí diagnostican
que la pesantez de la vida
es un barómetro en el cuerpo,
una honda depresión que alcanza alturas piramidales.

Pero siempre hay un rato decisivo
que puede tener consecuencias importantes.
Ese momento lo viví cuando puse a contraluz
mi conciencia.

A las pocas horas,
después de haberla cuidadosamente
examinado,
ya dominaba las cifras de la teoría
de la relatividad;
había aprendido las diversas formas
que toman los cuerpos al cristalizar;

acertaba, al milímetro,
cuánto la luna estira
o cuánto amengua la luna la piel
de las mareas; o, también,
tal como le sucede al buen pastor,
conocía por el balar a cada una de mis estrellas
en los pastos
de las altas praderas del firmamento.

Así pude recobrar la mirada perdida
y pedirle al corazón que cambiara de sitio.

De ese modo, si contemplarte a ti,
fue deliciar en otro tiempo
el mejor cielo que entrara por los ojos,
hoy llegas,
desprendida de las nubes,
en cristales sumamente pequeños;
y caes en copos blancos
al suelo seco de mi alma vacía.

Y mi alma te va agrupando y llenándose
otra vez en silencio;
te va poco a poco modelando y vas recobrando tú,
en el armario de mi alma, esa alma tuya
permanente de cristales.

Puesto que en soledad me dejaste,
en fría soledad te conservo.

Esa llama

Esa llama de las velas se posa silenciosamente en los espejos; en los espejos aquellos donde fueron hermosas las mujeres que hoy traen en urnas las cenizas.

Las manos ya no tocan ni llaman a la vida. Vino la bruma a poner de sombra los ojos por donde entraban luminosos los días.

Yo contemplé la facilidad de los ríos en salvar las colinas. Y aprendí cómo rimaban hormigas y soles y estrellas que venían de agosto al trote soberbio de los caballos.

Vi conciliarse los sueños de la piedra con la miel y los altocielos con los árboles. Y vi el fondo de la cueva y la entrada que es condena a otro tiempo.

Allí, médulas de negro hacen por igual los días y las noches; y las calles desentonan con los ladridos de un perro; y el color de las uvas... ya no importará el color de las uvas..., allá abajo no prosperan los colores, ni los aromas, ni hay voces que lleven a las viñas, ni palabras que valgan para encender los recuerdos.

Ahí fuera sigue el tiempo derramando el oro, pero dentro de aquí el tiempo es arcón vacío, ocioso, como los besos dados en la frente y cuyo calor no permanece. Acaso nada sea verdad. Acaso el mundo sea el que se haya dormido un poquito, y retire este negro

de una vez cuando vuelva a despertarse. Entonces, las dos manos, que otros han juntado, apretarán de nuevo a otras manos distintas a las mías.

El goce sigue corriendo ahí afuera mientras yo estoy estrenando lentamente mi funeral.

Vejez

Quiere huir del hoy vestido de ayer,
pero el tiempo le ha marcado la cara,
le atraviesa las carnes y lo devora por dentro.

Cuando el dolor es grande, entonces piensa
en las estaciones,
y, cuando piensa en las estaciones,
sabe que han sido las pasadas
sus únicas y alegres primaveras.
Estas que ve son las sobras
que el mundo le tira desde una mesa.

Todas las ventanas quieren venderle un precipicio,
y las horas que le faltan son todas improbables,
un acaso, un sí o un no, nada seguras,
como nada vive en la superficie fría de los espejos.

A solas habla, a una rama se asemeja, a una rama
que bajara a conversar con sus raíces.

Las más de las veces su mirada no está en su sitio.
Ya no encuentra la fuente donde descargar
la memoria, lavarla un poco,
que le acerque y le devuelva unos brazos desnudos,
un torso, el rostro de un joven recién desenterrado.

Pero cien mil lluvias y una manada de soles
lo separan del reflejo,

lo separan los recuerdos que ya suman muchas
muertes,
el velo cada vez más lodo
con que se le ensucia la vista,
la música que viene a morirle sin tocar en sus oídos.

En las afueras quedó la ciudad.
Hay una breve zanja en la tierra:
la cavidad es la justa para amontonar ahí
todos sus pasos.

Sueño

Se está fuera de los ojos, se camina
sin pasos de animal de tierra, se buscan
las palabras de todos los días,
se buscan a ver si de relance la lengua cuenta
cómo muere la carne, cómo muere
por abrazarse otra vez a los huesos.

¿Arde el cielo?
No hay presagios de buen año
aunque los sueños salgan del invierno.

Por lo demás, no hay absolutamente
nadie. O así lo parece: demasiado el humo
que lo envuelve
todo.

Pero salta del cielo el grito fresco
de alondra. Cae a plomo, terrestre viene
a dormirse sobre hojas de hierba.

Amanece rocío.

Bien que sudó el cielo esta noche.

¡Cuántos sueños han pasado por esas órbitas!
¡Y cuántos derramados para quedar en la tierra!

Pero la calavera se desentiende de sus huesos.
La calavera sabe por su boca reírse de la vida.

Especie

Se va la carne hermosa del alma levemente sujeta.
Los trenes paran súbitos, el vuelo de los pájaros se
detiene; se detienen las mareas y hasta los mares más
allá del oleaje.

El golpe sobre la tierra en el huerto de los cipreses, la
permanente azada que cava, que entierra besos, las
campanas, los días acabados de la vida, los recuerdos
que van hundiéndose con los pasos que se alejan en
la grava.

La tierra se queda sola y vuelve a enseñar su vientre
de tierra, y otros cuerpos a ocupar la vida en las amo-
rosas alcobas del alma.

Recherche

Cómo nos llega y cuesta el desprecio empinado de las escaleras.

Los años niegan el perdón, y castigan con su idioma de coz, aunque nos entreguen luego el bálsamo de los cansados.

Son tan ajenos los pasos y tan partida la frente, que ya no importan los trozos nuestros que los relojes pierden al pasar las horas.

Viene a diario el viento de la tarde con su andar de maestro. Y le manda de nuevo al árbol que repase con voz calma la verdad que escribieron sus hojas.

El valle ya no sabe

El valle ya no sabe a tierra;
hoy es una madre ciega y cansada
que se perdería de vuelta a su primera casa,
que se perderá sin haberse encontrado al final del
camino.

Si entrara

Si entrara de verdad la noche, que sea en sol redondo
o en cortantes oasis de ortigas.

¿Han visto algún almendro que se dejase encerrar
por los cementerios? Sus flores se fugan siempre de
la bruma y corren hacia ojos que viajan tempranos
por el camino. Yo me salgo también del sendero final
de los inviernos, y dejo atrás esa lluvia mansa que
de antiguo lava los mediodías y los cuelga más allá
de los ventanales.

Cuantiosas jugadas me quedan por vivir. Cuando hay
una trampa, acudo a la trampa; y a todos los juegos
voy de rompecabezas. No miro si hay puñales en las
manos de los bandidos. En las broncas me hallarán
a pecho descubierto. ¡Hay tanta sangre naciendo
incesante en mi sangre! Y si en la lucha tú mueres,
no esperes, estimado amigo, que pierda por ti ni el
más precipitado padrenuestro. Libraré un peso de mi
bolsa para pagar tu descanso a las quejosas bocas que
te recen, y proseguiré sin más demora mi camino.

No me distraen las cárceles, ni los edictos que denun-
cian en vano los raptos en las alcobas, ni los perros
viejos que se abandonaron, ni los dientes de oro que
trituran a la gente despeñada, ni las almas que penan
entre el humo de los incensarios. Propago una fiebre
que mata las leyes y a todos los dioses.

El corazón me sigue regalando sus latidos. El camino se prolonga en las promesas de mi carne. Siento un río de fuentes con sus espumas galopando hacia dulcísimos mares en donde poder derramarse.

4.5. De *Los cielos que escalamos* (2016)

De un tiempo a esta parte corren ríos de no sé tú pero yo en oración diaria pregunto a dónde me precipito, a qué desiertos me lleva esta injuria con marca en la frente, qué rumbo tomar cuando alrededor las maldiciones son al cuadrado, desacotadas tierras todo, y total porque a la sombra de un manzano procedimos [ella, yo] al claro delirio de gustarnos como gusta la fruta en la boca prometida.

Entonces nació del árbol central la lengua de viento con catálogo de trampas y nombres originales de los quereres prohibidos.

Y prohibida ya toda esperanza, de aquellos polvos de amor estos lodos del desengaño, del dolor de corazón aquel vinimos a estos escrúpulos y penitencia, de aquel vivir vibrando cambiamos al rumbo del sin vivir sin vida.

El filo de un arma de fuego a la espalda quitó el paraíso y apunta ceñudo hacia donde deberán los pasos repercutir sobre la tierra ofendida.

Ni así de mínimo un espacio queda para la sombra tibia del amar de ayer.

Frías son ya las manos que alucinaron en pechos de cuerpos desnudos, cansados ya los pies que nunca verán los caminos rotos del regreso.

¿Qué mente trastornada levanta prodigioso un paraíso
para por vicio guardarlo y permanecerlo inhabitado?

Poema de una experiencia

Tiran de mí el hilo del teléfono y tu número.
Pero esta noche no pediré cita a la fruta tuya
donde se han frotado tantas veces mis labios.

Esta noche acudiré en mangas de camisa al antro
de la calle menos principal. Hincaré un codo
en la esquina sucia de la barra y entraré solo en la
guerra,
emboscado entre los humos que cañonean mis
cigarros.

Hablaré conmigo de lo peor que nos van las cosas.
Y nos pondremos los dos muy tristes, muy serios, muy
desnudados y agonizando en orgía perpendicular
desde tu cama
a los suelos.

Dejaré que se hunda ese recuerdo hasta el fondo de
este vaso.
Cuando se ponga vacío y al nivel de mi mal,
haré la seña que ya conoce el camarero. Así saldrás
de mí
como el chorro está saliendo agrio de la botella.

Será una noche más con llave de amor perdida.

Y volveré por las esquinas para hacer estrellas con
los vidrios
de ginebra rotos. Seré el borracho pasando,

al que niegan las mujeres del mundo
el taxímetro de amor que se mostraba libre.

Los pasos me echan de la madrugada por la curva
del regreso.

Esta noche sin embargo quisiera
ganarle por fin
una partida a las escaleras.

Porque habló Zaratustra

Anhelas los cielos sin pensar
que no hay patria regalada
y que, para ser cielo, antes
el cielo cobrará sus tributos.

Tú solo subiste a buscar las torres
del vértigo,
a sentir el estremecimiento
del funámbulo
en el hilo del crepúsculo.

No te perdiste en el color
desvaneciente del olvido.

Ni fuiste, no, aquel pájaro

(sin canto.
Pájaro
únicamente de vuelo)

que no sabía posarse en parte alguna
fuera del aire.

Eres barro no superado:
Lo eres, Zaratustra...

Cuando nada había en la mirada del hombre
subiste cumbres para bajar el fuego que un cielo,

de espaldas,
custodiaba.

Vinieron contigo y la llama
las garras del águila,
como clavos
cebados en el pecho.

El dolor que te muerde
te consagra.

Ni por mil cáucasos anclado
te detendrías.

Allí donde las cadenas amarran
se suelta la libertad.

Amor de altura

¿Para qué la procesión de nubes?

El sol ha llamado
a las aguas,
y en masa incalculable
acuden a su cita con el cielo
para un amor de altura.

Y con el tiempo regresan
en lluvias
de lágrimas
largas.

Ella vendrá con cuchillo a quitarte su beso, a cortar
el abrazo, a rebanar de tu boca el nombre suyo
que tanto le irrita oírlo.

Porque lo has usado más allá de toda cuenta,
y porque lo has tendido más acá de las cuerdas de
la niebla...
cuando ella venga no habrá llanto ni tormentas
que la disuadan.

Pero ni aun así, tampoco tú, bajarás la voz
contra esa furia que hacia ti se avecina.

Se entenderá entonces por qué estallan las palabras,
y por qué milagro, en las gotas de la sangre,
vencen los nombres
a los cuerpos de la ausencia.

Cuestión de teología

¿Por qué este silencio?

¿Por qué no, siquiera, el agrio susurro?

¿Cuándo te hemos amordazado?

¿Cuándo pusiste tu rostro contra el viento
para que el silbo de tu voz no nos llegara?

¿Callarás también a las semillas?

¿No habrá más saludos a la fruta nueva?

¿Le pones el dedo en la boca a los mares
para que las aguas olviden el murmullo de las olas?

¿Quedará todo en arenales quietos,
igual que tú, Dios del Silencio?

El camino viene a mí. Se va acercando
con la hermosa cinta
de los caminos que se desatan lejos.

Lo veo. Se asemeja a otros que me han contado.

Pero no es verdad que este mío venga desnudo, y sí
que trae el apretado fardo donde se ahogan
los recuerdos.

Sé que se ha detenido a descansar bajo todos los puentes
de los cauces resecaos.

Mientras, yo seguiré esperando al borde del camino.

Ahora veo cómo llega. Y pronto cómo pasa —olvidado ya de su propósito—, sin mirarme siquiera y con un llanto que va derramando en retirada.

Y los cielos que escalamos son cielos muy íntimos
Gastón Bachelard

A Marina

El sol pasa a escribir su sombra
y la deja un ratito al lado
de una piedra negra en la montaña.

Luego viene a amanecerse en mi ventana.

Así eran todos los días:
primero mis ojos levantándose, y, después,
me acuchillaba el nombre mío
en la voz muy suya de mi madre.

Entonces debía alzar las sábanas
para que todo se volviera blando
en esta hora temprana de las casi ocho.
Todo era enternecido, todo un agua limpia,
todo llano y blancura

[como la nata
en la taza de leche que me espera)

Falta una cosa: el tacto de mi mano
sobre el pelo de mi perro negrito
para que así me acompañe
hasta la roca dura de la escuela.

De silencio duro
es su ancianidad encallada.

Pero acaso se esté viendo
jugar ahora
en su lugar de niña;
en un ahora de entonces,
que en este mismísimo
ahora del ahora
le viene
del fondo de los ojos,
en forma de un brillito de luz,
que le sube un instante y de revuelo
—al mismo borde de la vida—
y a lo ancho de una inolvidada sonrisa.

Poema del ciego

Cuando de una página salen alas de pájaros,
y a la siguiente aparece un rostro,
y si atrás volvieras,
las alas cubren ahora los nidos
que después trinarán más tarde...

Cuando de una página pasas a la continua
donde dice
que nació el abuelo y, a la siguiente,
el abuelo triste arrea el caballo
que lo llevará muy lejos...

O cuando caiga el acento divertido
de la lluvia,
o cualquier otra estación se precipite
a golpearnos de repente...

Entonces,
será la voz,
la voz que desanude el entero silencio
de ese caminado universo,
la voz
por donde caen ruidosos los perfumes
y colores de naranja,
la voz
que hasta al mismísimo sol encadena
a su eco.

Por ella se fugan los recuerdos
como prisioneros que vivían
dentro de nosotros;

por ella sonará
hueca la mentira pronunciada
por el miedo;

por ella retumban
olas de mareas cuando susurra llena
la luna.

Ella puede tocar los caminos rayados del tigre,
o abrazar a oscuras
este oscuro
infatigable de mi noche.

Nada entrará por mis ojos ciegos;
es verdad;
pero la voz que me ha leído
esas páginas
me dejó ver estos
y más allá
de los mundos estos.

Para qué abrir los ojos si cuando miras
haces el gesto de poner la cara entre las manos,
de tapiar el mundo con los dedos, barrotes
de celda que alejen ese perro
—pelaje negro, ojos de fuego—,
que por los desayunos viene siempre a bebernos,
siempre a morder calamidades

hasta dejar el día
en los tristes huesos.

Pero el sol llega también a los árboles, a las hierbas,
acude a la llamada de las flores que lo cautivan
en el mismo centro de sus aromas.

Ahí es el rey y, a su hora, el sol convoca
a las colmenas.

Y por todos los ángulos y por todos
los rayos vuelan las abejas,
entran en las patrias
hermoseadas:

margaritas, retamas, tomillos, azahares
laman, liban, labios dentro de la flor,
polen, néctar:
cuerpo y estambres juntos.

Acaba la jornada veraniega.
Vuelve el rebumbio festivo a los panales.

La cuchara de miel, por alas dulcemente aromadas,
se baña un día más en la tibia taza del ordeño.

1.

Buscaban una sombra los ardores
y a sus adentros nos llevaron los abrazos.

No era necesario cerrar la puerta,
le confiábamos nuestros cuerpos desnudados.

Ganada fama tenía el árbol de ser muy discreto.

2.

De lejos llegaba
para alcanzarme su desnudo.

Bien sabía cómo encontrarme
y colmar por demás su ausencia.

3.

Los ojos desnudan.

Tu blusa y mi voz
pronuncian tus pechos.

4.

Porque en mí estabas, vienes redundante para hacer
definitiva
mi noche de sábado.
Queda en paz la ropa de los cuerpos que se alejan.
Nada cuelga ya de la tristeza.

Se abren las colchas y después los labios. Por las
cuatro esquinas rojas
cabalغان las excitaciones.

Y las sábanas desbocadas caen por uno de los bordes
del silencio.

Y todos los poros cantan gemidos en aquel tramado
paraíso.

5.

En tus ojos tienes instalados los milagros;
cuanto ves del mundo lo vas llamando
hasta tus manos.

Cuando al fin lo tocas,
cada trozo que entra en ti, entra en ti
a repetirse.

Nada desprecian los dedos. Todo es piel:
la piel de la manzana, la de la hormiga perdida,
la de los celajes, la de las selvas que tumbas
cuando tumbas
la planta demasiado viviendo en la salita.

Tanto los mundos palpas
—sólidos, manuales—
que ninguna palabra los descompone.

Nos es imposible tentar los silencios
de tu intacto paraíso.

6.

Porque aunque afuera llueva, truene
o se crucen los diablos
con las máscaras de los relámpagos;

porque aunque el sol pierda sus vergüenzas
y les trinque
todas las aguas del África;

porque aunque suenen como tambores
las hambres,
o las atómicas quemén los umbrales
mismos de la Australia;

porque aunque el día proceda a inscribir su cuota
de tres guerras
por los rincones mostrencos de los continentes;

porque aun cuando le toque salir triste
a un muerto
por la puerta vecina de tu casa,
tú,
reinas propio, y campeas sentado
en tu trono de suelo,
y ves cómo reúnen tus pañales
y el aviso primero de tu radiante diente,
y oyes
la canción perezosa
que baja a la cuna y busca
manera de dormirte
los ojos...

Pero no, no hoy: hoy sonarán
las dos primeras
palabras que has encontrado.

1.

Te vas tú yendo en mí
como en ti yo me fuera.

Encuentro ayer en hoy.

2.

Cincuenta años después
a diario
venían
en el mismo beso
las mañanas de domingo
con pan y flores.

3.

Cuando sientas en sangre lo verde y la flor
es que por ti viene la primavera
con voces de vida que abren paso por tu garganta.

4.

Sabrá el árbol
que de él nace
el viento
que lo mueve.

¿El espíritu
que hay en mí
tendrá la forma del vacío
que lo contiene?

De él nace el viento
que lo mueve.

5.

Dueño de verso hambriento
mira al cielo y abre las manos:
a la boca le llega un bocadito de estrellas.

6.

La luz vino herida
y con las venas abiertas;
sacaba del sol los azules
y devolvía
al mar oscuro
nuestro mar.

Ahora sí que sube el cielo a su lejanía.

7.

Me transporto hacia todo
con todo hago luz
de la luz
con la mano de donde la luz procede.

8.

Miro
en la cumbre,
y aquel árbol

que fue,
saca de nuestro pecho
el espejo de una verdad
que empuja a más altas vías.

9.

Las ganas de alcanzarlo
son mayores
que esa distancia que me ha puesto el cielo.

10.

Un paso más,
y alcanzaré
el alma.

BIBLIOTECA BÁSICA CANARIA

DESDE 1988

- N.º 1. —
- N.º 2. VV. AA. *Romancero tradicional canario*. Edición, introducción y comentarios de Maximiano Trapero Trapero.
- N.º 3. VV. AA. *Lírica tradicional canaria*. Edición, introducción y comentarios de Maximiano Trapero Trapero.
- N.º 4. Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610). *Antología poética*. Edición e introducción de Ángel Sánchez Rivero.
- N.º 5. Antonio de Viana (1578-1650). *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (dos tomos). Edición e introducción de María Rosa Alonso Rodríguez.
- N.º 6. Silvestre de Balboa (1563-ca. 1649). *Espejo de paciencia*. Edición y prólogo de Lázaro Santana de la Nuez.
- N.º 7. Andrés de Abreu, fray (1647-1725). *Vida de San Francisco*. Edición e introducción de Joaquín Artiles Santana.
- N.º 8. Cristóbal del Hoyo Solórzano (1677-1762). *Carta de la Corte de Madrid*. Edición e introducción de Miguel Ángel Hernández González.
- N.º 9. José de Viera y Clavijo (1731-1813). *Historia de Canarias* (dos tomos). Edición e introducción de Antonio de Béthen-court Massieu.

- N.º 10. José Clavijo y Fajardo (1726-1806). *Antología de 'El Pensador'*. Edición e introducción de Sebastián de la Nuez Caballero.
- N.º 11. Tomás de Iriarte (1750-1791). *Fábulas literarias*. Edición e introducción de Sebastián de la Nuez Caballero.
- N.º 12. Nicolás Estévez (1838-1914). *Fragmentos de mis memorias*. Edición e introducción de Nicolás Reyes González.
- N.º 13. Benito Pérez Galdós (1843-1920). *La Fontana de Oro*. Edición e introducción de Yolanda Arencibia Santana.
- N.º 14. Luis (1861-1925) y Agustín (1863-1935) Millares Cubas. *Antología de cuentos de la tierra canaria*. Edición e introducción de Pablo Quintana Déniz.
- N.º 15. Benito Pérez Armas (1871-1937). *La vida, juego de naipes*. Edición e introducción de Pablo Quintana Déniz.
- N.º 16. Ángel Guerra (1874-1950). *La lapa y otros cuentos*. Edición e introducción de Antonio Cabrera Perera.
- N.º 17. VV. AA. *Ensayistas canarios*. Edición e introducción de Alfonso Armas Ayala.
- N.º 18. Miguel Sarmiento (1876-1926). *Obra narrativa [antología]*. Edición e introducción de Pablo Quintana Déniz.
- N.º 19. Domingo Rivero (1852-1929). *Poesías*. Edición e introducción de Eugenio Padorno Navarro.
- N.º 20. VV. AA. *Poesía de la segunda mitad del siglo XIX*. Edición, introducción y estudio de cada autor de María Rosa Alonso.
- N.º 21. Manuel Verdugo (1877-1951). *Estelas y otros poemas*. Edición e introducción de Lázaro Santana de la Nuez.
- N.º 22. Tomás Morales (1884-1921). *Las rosas de Hércules*. Edición e introducción de Sebastián de la Nuez Caballero.
- N.º 23. Alonso Quesada (1886-1925). *Insulario [versos y prosas]*. Edición e introducción de Lázaro Santana de la Nuez.
- N.º 24. Saulo Torón (1885-1974). *El caracol encantado y otros poemas*. Edición e introducción de José Carlos Cataño González.
- N.º 25. Francisco Izquierdo (1927-2004). *Medallas y otros poemas*. Edición e introducción de Eliseo Izquierdo Pérez.

- N.º 26. Claudio de la Torre (1895-1973). *En la vida del señor Alegre*. Edición e introducción de Jorge Rodríguez Padrón.
- N.º 27. Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969). *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*. Edición e introducción de Ernesto J. Rodríguez Abad.
- N.º 28. Fernando González (1901-1972). *Antología poética*. Edición e introducción de Alfonso Armas Ayala.
- N.º 29. Agustín Espinosa (1897-1939). *Crimen y otros textos*. Edición e introducción de Manuel Almeida Peña.
- N.º 30. Josefina de la Torre (1907-2002). *Poemas de la isla*. Edición e introducción de Lázaro Santana de la Nuez.
- N.º 31. Domingo López Torres (1910-1937). *Obra selecta*. Edición e introducción de Ángel Sánchez Rivero.
- N.º 32. Pedro García Cabrera (1905-1981). *Transparencias, Dárseñas, Entre 4 paredes*. Edición e introducción de Domingo-Luis Hernández Álvarez.
- N.º 33. Pedro Perdomo Acedo (1897-1977). *Antología poética*. Edición e introducción de Manuel Alvar López.
- N.º 34. Pedro Lezcano (1920-2002). *Paloma o herramienta [antología]*. Edición y prólogo de Teresa Cancio León.
- N.º 35. Agustín Millares Sall (1917-1989). *La palabra o la vida [obra poética]*. Edición e introducción de Jesús Páez Martín.
- N.º 36. Félix Casanova de Ayala (1915-1990). *Poesía*. Edición de Félix Casanova de Ayala.
- N.º 37. Manuel Padorno (1933-2002). *El nómada sale [1963-1989]*. Edición e introducción de Juan Cruz Ruiz.
- N.º 38. Arturo Maccanti (1934-2014). *El eco de un eco de un eco del resplandor [obra poética]*. Edición e introducción de Alfonso O'Shanahan Roca.
- N.º 39. Luis Feria (1927-1998). *No menor que el vacío [poesía 1962-1988]*. Edición e introducción de Jorge Rodríguez Padrón.
- N.º 40. Justo Jorge Padrón (1943-2021). *Antología poética [1971-1988]*. Edición e introducción de Sebastián de la Nuez Caballero.

- N.º 41. Lázaro Santana (1940-). *Bajo el signo de la hoguera [antología]*. Edición e introducción de Eugenio Padorno Navarro.
- N.º 42. Eugenio Padorno (1943-). *Teoría de una experiencia. Metamorfosis [antología]*. Edición e introducción de Jorge Rodríguez Padrón.
- N.º 43. Juan Jiménez (1940-2019). *Itinerario en contra (1961-1975)*. Edición e introducción de Mariano Pérez.
- N.º 44. Isaac de Vega (1920-2014). *Conjuro en Ijuana*. Edición e introducción de Juan José Delgado Hernández.
- N.º 45. Rafael Arozarena (1923-2009). *Caravane. Poemas y prosas [antología 1959-1990]*. Edición e introducción de Juan José Delgado Hernández.
- N.º 46. Alfonso García-Ramos (1930-1980). *Guad.* Edición e introducción de Gregorio Salvador Caja.
- N.º 47. Juan-Manuel García Ramos (1949-). *Malaquita*. Prólogo de José Luis López-Aranguren Jiménez.
- N.º 48. J. J. Armas Marcelo (1946-). *El árbol del bien y del mal*. Edición e introducción de María Rosa Alonso Rodríguez.
- N.º 49. Luis León Barreto (1949-). *Las espiritistas de Telde*. Edición e introducción de Yolanda Arencibia Santana.
- N.º 50. Juan Cruz Ruiz (1948-). *Crónica de la nada hecha pedazos*. Edición y prólogo de Domingo Pérez Minik.
- N.º 51. Luis Alemany (1944-2025). *Los puercos de Circe*. Edición e introducción de Antonio Alonso.
- N.º 52. Nivaria Tejera (1930-2016). *El barranco*. Edición e introducción de Claude Couffon.
- N.º 53. Víctor Ramírez (1944-). *Cada cual arrastra su sombra*. Edición e introducción de Ángel Sánchez Rivero.
- N.º 54. Pilar Lojendio (1931-1989). *Poesía completa*. Introducción de Yurena González Herrera.
- N.º 55. Esperanza Cifuentes (1943-2002). *Buscando a B*. Introducción de María Teresa de Vega.
- N.º 56. Pino Ojeda (1916-2002). *Teatro*. Edición e introducción de Alejandro Coello Hernández.

- N.º 57. Elsa López (1943-). *El país de mi abanico*. Introducción de Sergio Barreto.
- N.º 58. Olga Rivero Jordán (1928-2021). *Antología*. Introducción de Roberto Cabrera.
- N.º 59. Verónica García (1967-). *Fuego de nadie*. Introducción de José Miguel Junco Ezquerro.
- N.º 60. Cecilia Domínguez Luis (1948-). *Doce lunas de Eros*. Introducción de Daniel Bernal Suárez.
- N.º 61. Silvia Rodríguez (1970-). *Provincia del dolor*. Introducción de Pedro Flores del Rosario.
- N.º 62. Isabel Medina (1943-). *La hija de abril*. Introducción de María García Rodríguez.
- N.º 63. Tina Suárez Rojas (1971-). *Yo amaba a Toshio Mifune*. Introducción de Blanca Hernández Quintana.
- N.º 64. María Rosa Alonso (1909-2011). *Papeles tinerfeños*. Prólogo de Juana González González.
- N.º 65. María Dolores de la Fe (1921-2012). *Las Palmas casi ayer, Las Palmas casi mañana*. Prólogo de David Pulido Suárez.
- N.º 66. María Joaquina de Viera y Clavijo (1737-1819). *Selección poética*. Prólogo de Victoria Galván González.
- N.º 67. Dolores Campos-Herrero (1954-2007). *La ciudad de los hombres solos*. Prólogo de Eduvigis Hernández Cabrera.
- N.º 68. Macarena Nieves Cáceres (1968-). *Fluidos de jade*. Introducción de Acerina Cruz Suárez.
- N.º 69. Ignacia de Lara (1880-1940). *Para el perdón y para el olvido*. Introducción de Inmaculada Egüés Oroz.
- N.º 70. Acerina Cruz (1983-). *Archivo de invierno*. Introducción de Macarena Nieves Cáceres.
- N.º 71. Victorina Bridoux y Mazzini (1835-1862). *Lágrimas y flores*. Introducción de Yara García Cordero.
- N.º 72. Belén Lorenzo Francisco (1980-). *Todo lo importante vuela [antología personal]*. Introducción de Zaradat Domínguez Galván.
- N.º 73. Agustina González y Romero (1820-1897). *Poesía*. Introducción de Yeray Rodríguez Quintana.

- N.º 74. Hilda Zudán (1900-¿...?). *La hora silente*. Edición literaria y estudio preliminar de Fran Garcerá; cronología de Victoriano Santana Sanjurjo.
- N.º 75. Juan José Delgado (1949-2017). *De un sabio antológico*. Edición literaria, estudio preliminar y cronología de Víctor Álamo de la Rosa.

Escribir sobre Juan José Delgado Hernández es tarea compleja porque, aunque no tuvo la suerte de una larga vida, construyó una sólida trayectoria cultural que lo sitúa en la estela de los sabios. Ese panteón de los ilustres pensadores canarios del siglo XX, junto con figuras como Domingo Pérez Minik, María Rosa Alonso, Jorge Rodríguez Padrón o Andrés Sánchez Robayna, entre otros. Sabio, pensador, intelectual, son palabras que el siglo XXI ha querido desvirtuar, pero que vienen a cuento ahora con toda su verdadera carga semántica para que, quienes no tuvieron la fortuna de conocerlo, puedan hacerse cabal idea de quién fue Juan José Delgado Hernández.

Víctor Álamo de la Rosa



Gobierno
de Canarias



BIBLIOTECA
BÁSICA
CANARIA