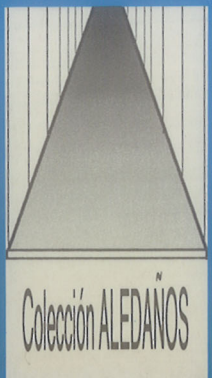
Rafael Azuar

LA AVENTURA LITERARIA



Colección ALEDAÑOS 2

LA AVENTURA LITERARIA

Rafael Azuar

LA AVENTURA LITERARIA

DIPUTACIÓN DE ALICANTE

Primera edición: mayo, 1995.

© **Rafael Azuar Carmen, 1995.**
© de la presente edición: **Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»**
y
Editorial AGUACLARA
Tato, 6 - bajos, 03005 Alicante
Tf.: 96/5121675 FAX: 96/5125922

Rafael Bonet diseñó la colección e ideó la portada.
Editorial AGUACLARA compuso los textos y
Técnica Gráfica Industrial, S. L. (República Argentina, 51 - 03007 Alicante)
los imprimió.

I.S.B.N.: 84 - 8018 - 080 - 3
Depósito legal: A - 527 - 1995

Printed in Spain

PASTERNAK EN SU VIEJO JARDÍN

Los dedos de Rosa Pasternak rozan las teclas del piano. Aunque ya no es una concertista profesional, toca para un grupo selecto de amigos. El salón está lleno de humo, a través del cual parpadean las llamas de las velas, las luces de las lámparas. Las hermosas damas muestran el cuello y los hombros desnudos, rodeados de perlas y encajes. Uno de los asistentes al concierto es León Tolstoy, amigo de la familia, así como el compositor Rachmaninov.

Leónidas Pasternak, el marido de Rosa, es un notable pintor, profesor en la Escuela de Bellas Artes de Moscú. Ha ilustrado la novela *Guerra y Paz*, de Tolstoy, y es íntimo también de Scriabin y Rubinstein. En este ambiente de artistas nace el escritor Boris Pasternak.

Tolstoy solía afirmar que su rostro era igual al de cualquier campesino ruso, pero en el rostro de cualquier ruso podría encontrarse también el espíritu y el alma de la vieja Europa. La alta sociedad rusa hablaba francés y alemán. Leónidas Pasternak estaba muy influido por los impresionistas franceses y tanto en pintura, con Marc Chagall y Kandinski, como en poesía, con Maiakovski, y en cine, con Eisenstein, en Moscú se debatían las ideas modernas en un momento de esplendor para su historia. Por una parte, la revolución, que acabaría con el poder

de los zares y, por otra, el movimiento ideológico llamado formalismo, del que formó parte el joven Boris Pasternak, y que sólo triunfó más tarde, cuando Román Jakobson pudo exiliarse a los Estados Unidos. El llamado formalismo venía a representar todo lo contrario de lo que significaba el realismo socialista.

Los padres de Boris Pasternak se marcharon a Berlín y el poeta se quedó en Rusia, luego del triunfo del comunismo, pero sin unirse a los poetas que cantaban las fábricas, las minas, proponiendo la destrucción de los museos. En tiempos de agitación hay que obrar despacio —meditaba Pasternak— y escribe poemas y relatos que más bien recuerdan a los simbolistas franceses y a Proust. La crítica se ceba en el individualismo de su obra, alegando que no apoya la teoría revolucionaria, de modo que, cuando escribe *El doctor Zivago*, ningún editor ruso se atreve a publicarla. Esta novela, que se publica en Italia, Inglaterra, Estados Unidos, Francia y España, le vale el Premio Nobel en 1958, al que tiene que renunciar por considerar la Unión de Escritores Soviéticos que constituye una provocación de Occidente a los ideales marxistas.

Boris Pasternak recuerda a su amigo Alejandro Bolk, quien, después de haber cantado la revolución, muere en la más extrema miseria, afirmando que el poeta ya no puede respirar en Rusia, por falta de libertad. Recuerda también a su amigo Iessenin, casado con Isadora Duncan, quien se abre las venas en 1925... Y a su mejor amigo, Maiakovski, quien, en 1930, se suicida, disparándose un tiro en la sien. En todos estos poetas latía, no sólo el alma de Rusia, sino un alma europea y universal, como en la obra y el sueño de Pasternak.

Entre las hojas caídas de los grandes y viejos árboles

de su jardín en Peredielkino, el poeta Pasternak, repudiado por su propio pueblo, obligado a rechazar el Premio Nobel, piensa en la angustia del ser humano que ama las cosas de la tierra y a quien los lobos del materialismo y del fanatismo político atacan sin piedad, sin conocer su sueño de belleza, inmenso sueño que abarca, como una sinfonía blanca, las montañas y los bosques de la Rusia eterna.

EN LA LUZ DE PORT LLIGAT

Salvador Dalí se llevó a Gala al aire transparente de los paisajes de Port Lligat. Aunque deseó varias veces matarla, como confiesa en sus memorias, arrojándola desde las más altas rocas de la playa, la contempló unos instantes en el cielo y soñó un hueco maternal en su vientre, una especia de hornacina o capillita románica, que sólo podían rozar las alas de las golondrinas.

Era el tiempo en que Dalí, preso siempre de los más extraños deseos, anhelaba la pluma de Vermeer, la serenidad de Velázquez, la belleza de Rafael... Hubiera anhelado el pintor pasar y repasar una y mil veces, a modo de pincel, el ala de un ángel por el lienzo, hasta alcanzar la tersura del infinito.

Los habitantes de Cadaqués llamaban una «calma blanca» a la quietud de esas tardes de verano en las que el mar llega a confundirse con el cielo y reina un absoluto, un profundo silencio. El mar parece ser entonces una piel líquida y serena que ni siquiera el puro beso del aire logra despertar.

Cuando Salvador Dalí llega por primera vez a París, le dice al taxista:

—¿Conoce usted alguna buena casa de putas?

—Suba, señor —le contesta el taxista, en tono de lastimado orgullo—. Las conozco todas.

Entre los locales que más le sorprendieron figura el *Chabanais*, en la calle del mismo nombre, con un sillón para usos eróticos que habían empleado famosos personajes. Los demonios libidinosos asaltan la mente del realizador de sueños. Dalí ha colaborado con Buñuel en el *filme* que ha herido la sensibilidad del público: *Le chien andalou*, donde se ve el ojo de una niña cortado por una navaja de afeitar. Eugenio Montes escribe sobre este estreno: «Buñuel y Dalí acaban de colocarse resueltamente más allá de la esfera de lo que se llama buen gusto... Belleza bárbara, elemental... Una fecha en la historia del cine, una fecha marcada con sangre, como le gustaba a Nietzsche, como fue siempre el modo español».

El nombre de Dalí figura, desde entonces, entre los de los surrealistas más avanzados. Dalí ha sostenido una entrevista con Picasso, en la que apenas han hablado. Picasso elogia un apunte de Dalí: *Espalda de niña.* Le sirve de introductor en las reuniones sociales Joan Miró.

Gala, Galuchka, Gradiva, es la mujer del poeta francés Paul Elouard. «Vi inmediatamente que era un poeta de la categoría de Lorca» —anota Dalí, en su diario. Dalí les invita, junto a Buñuel, el pintor Magrite y sus respectivas esposas, a una estancia en Cadaqués.

Dalí quiere enterrar allí mismo, en el recuerdo, los ojos profundos y trágicos de Lorca, los antiguos sueños homosexuales de su juventud. Cuando sus invitados vuelven a París, Gala se queda en Cadaqués. Ha descubierto el genio y el amor de un artista rico, cuyas alucinaciones sorprenderán al mundo. Dalí no puede ocultar

su felicidad, su nerviosismo, sus accesos de risa. La naturaleza femenina de Gala ha entrevisto la pasión del genio. Tiernamente, toma su mano y le dice: «No temas. No nos separaremos nunca.»

Salvador Dalí, quien antes sostenía diálogos con su alma, ahora los tiene con esa mujer que lleva una túnica blanca, desnuda en la luz, a la que cubre de besos y promesas. Gala ha entrado triunfante en su vida, las pupilas de Dalí la sorprenden una y otra vez entre el aire y la espuma, unas veces con el resplandor de una diosa, otras con la tristeza de la carne herida que aparece y desaparece en la niebla, entre un latir de alas, hasta extinguirse en la mar del tiempo.

UMBRAL Y EL ESTILO

Umbral escribe tanto y de tal manera que se repite, como todos los que tienen a su yo como centro del mundo. Empiezo a leer *Las palabras de la tribu*, cuyo primer capítulo trata de Rubén, y pienso de inmediato: «Esto lo he leído yo en alguna parte». Naturalmente que lo he leído y precisamente en otro libro de Umbral —*Del 98 a Juan Carlos*—, incluso con las mismas frases, con las mismas palabras. Es el mismo Umbral —seguro de sí mismo y un tanto desdeñoso de los demás—, tocado del virus del periodismo fácil y deslumbrante.

He de decir que a mí me gustaba más el Francisco Umbral de *Mortal y rosa*, pongo por ejemplo, que no hacía gala de tanta desmesura y se detenía en paisajes poéticos, intimistas, recordando a Juan Ramón o Gómez de la Serna. Pensaba —y sigo pensando— que Umbral era un escritor de estilo, dentro de la mejor línea de la literatura del siglo XX, según su amigo Pedro Salinas, de cuyos versos había escogido tan hermoso título. Un Umbral algo entristecido del mundo y de sus accidentes y que soñaba a veces en que un párrafo podía ser un copo de palabras girando, si no alrededor de sí mismo o de la nada, en aquello que para Unamuno era lo eterno.

Hubo un tiempo en que de aquel Umbral escritor de estilo devino el Umbral hacedor de frases, brillante en la

flecha y el halago, en la página del diario o la revista, que busca el impacto y el éxito. En la entrevista, en la tertulia, Umbral, gladiador wildeano, busca la frase, el remate chungo y airoso del comentario. Vive y piensa en la frase. El hacedor de frases triunfa en este mundo —sobre todo en la política—, pero no en ese otro mundo de la obra literaria, en la que el autor se va convirtiendo, a través de su vida íntima, en la propia materia de su arte, dígase Pessoa, dígase Kafka, dígase Proust.

El estilo es algo así como una gota de agua embarazada de diamante, decía Gómez de la Serna en una de sus últimas greguerías, es decir, un misterio transparente que navega en la materia, pero no es la materia. «¡La palabra! —escribía Thomas Mann— ¿No es una crítica en sí misma, una flecha del arco de Apolo que vibra y toda temblorosa se fija en el blanco?»

A mí me gustan mucho no sólo las páginas de *Mortal y rosa*, sino otras páginas de Umbral, brillantes, sagaces y atrevidas, recordando su admiración por González Ruano y por su admirable oficio, pero no el Umbral del desparpajo, la *boutade* y el insulto. Pienso que Umbral ha escrito mucho, muchísimo, tal vez demasiado. Le hace falta una pausa, unas vacaciones de silencio, no sé. Un crítico francés decía que los que verdaderamente han sido grandes en el reino de la literatura no son los que gozan de grandes tiradas, sino los que pasan casi desapercibidos en su tiempo.

Algunos capítulos de su último libro son magistrales, como el que dedica a Valle-Inclán. Otros son despectivos: de Baroja nos dice que era un panadero que había leído a Nietzsche; de Unamuno que era «un ateo que no trata de encontrar a Dios, sino de sustituirlo»; lo de Azorín roza casi el insulto. Pero Umbral tiene un fino olfato de

lo que es el estilo; nos cita a Valéry, quien dijo que la sintaxis es una facultad del alma, es decir, un don, una gracia especial. Y apostilla Umbral: «A uno le interesa ante todo el estilo de un escritor, y no sólo por estética, sino porque en el estilo está la pulsación interior de ese hombre».

En un descanso, en una pausa de la lectura, piensa uno que, cuando pasen cincuenta, cien años, las mejores páginas de Azorín seguirán interesando más a los hispanistas jóvenes que las mejores páginas de Umbral.

LA MUJER DE RUBÉN DARÍO

Francisca Sánchez es la mujer española de Rubén Darío. Murió en un hospital de Madrid, el año 1963, a los ochenta y ocho años de edad. Era natural de e Navalsaúz, un pueblecito —apenas dos hileras de casas— de la provincia de Ávila, en la sierra de Gredos. Rubén Darío estaba harto de las vanidades e hipocresías del mundo: «Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer», confiesa el poeta.

Si a veces se aísla en su torre de marfil y sueña en reinos orientales, en princesas, en países lejanos, lo hace huyendo de la vulgaridad del mundo. Todos los movimientos líricos que se traducen en calidad de la prosa o del verso, nacen por rechazo de la existencia real.

Rubén Darío es viudo de su primera mujer, Rafaela Contreras, que ha muerto desgraciadamente durante una operación quirúrgica. Hallándose completamente borracho y a punta de pistola, es casado a la fuerza con Rosario Emelina, cuyos dos hermanos militares le han tendido una trampa al poeta. Rubén la rechazará luego, solicitará el divorcio, andará huyendo de ella por Francia, por España, por Italia...

Durante su estancia en Madrid, Rubén pasea, en compañia de Valle-Inclán, por los jardines de la Casa de

Campo. Rubén tiene sed y ambos se acercan a la caseta del guarda jurado; una joven se queda mirándolos y, atendiendo a la calidad de los visitantes, les regala a cada uno una rosa roja. Mientras bebe Rubén el agua clara, no aparta sus ojos de la moza, que es alta y garrida, de hermosos ojos castaños, casi negros. El poeta siente la llamada de la naturaleza, el frescor del agua, el aire matinal, la belleza de aquella muchacha que le ha ofrecido una rosa... Volverá a verla otras veces, ya solo.

Francisca Sánchez, hija del guarda jurado, se siente atraída por aquella especie de rey, de ojos un tanto oblicuos y profundos, que ha venido a verla desde un país lejano... La pasión de Rubén y el amor de Francisca se corresponden en una entrega absoluta. Rubén irá a visitarla durante las fiestas de Navalsaúz, donde la tierra es a la vez fría y pura, sólo adornada por el heno, el saúco y los chopos, más allá de las murallas de la ciudad de Santa Teresa.

Rubén se la lleva a París, la presenta a Amado Nervo, y es festejada por sus amigos y la alta sociedad francesa. Esta mujer compartirá la vida de Rubén durante muchos años, viajando de un lugar a otro, sin poder aparecer en actos oficiales como su esposa, pues aún está por resolver el divorcio con Rosario. Rubén, al paso del tiempo, se manifiesta cansado de las convenciones, desengañado de tantas cosas, enfermo por el alcohol, hastiado del mundo; algunas veces pierde la memoria; cuando se recupera, la llama en voz baja, como si rezara una plegaria... «Francisca Sánchez, acompáñame...».

La fiel esposa española —casada por lo civil— ha dado a Rubén cuatro hijos, de los cuales sólo uno sobrevivirá. Francisca Sánchez era analfabeta cuando conoció al poeta; Amado Nervo, Manuel Machado y su

propio esposo la enseñaron a leer. Desde la muerte de Rubén, Francisca Sánchez se refugia en su pueblo natal, Navalsaúz, y guarda con amoroso cuidado las cartas, los poemas, las cintas y las flores secas, las fotos, aquella vida que vivió con él y los recuerdos, los amables recuerdos de un pasado fantástico que ya no volverá.

AMAR A RENARD

Decía el escritor, refiriéndose a las brumas: «Nacen a la tarde, viven durante la noche y mueren a la mañana, como mis sueños...» Desde que leí frases como ésta, amé a dicho escritor.

Denis de Rougemount sostenía la idea de que el escritor auténtico sirve, ante todo, para mantener el lenguaje en su pureza, en su eficacia. En el estilo literario, el ritmo es lo individual, lo significativo. Un autor en cuya prosa no exista un ritmo interior es como una máquina de escribir loca o un ordenador que se mueve por simples impulsos mecánicos.

El escritor a que me refería se llama Jules Renard. Es un autor de segunda fila, lo que hace más apetecible su lectura. En un movimiento literario que va desde Flaubert a Maupassant, pasando por los Goncourt y Zola, Renard ocupa un lugar insignificante. Jules Renard es médico rural, juez de paz, marido constante y fiel, un buen padre, que vive en una aldea. En los tiempos de una retórica declamatoria, de un párrafo heredado de Balzac, Renard ama la sencillez de la palabra, la frase corta, más bella en ocasiones que un verso.

Renard trabaja sobre la palabra sencilla, ama la naturaleza, como Gabriel Miró, observa los pájaros, las plantas, ama la existencia en su propio origen. Se ha

dicho de él que cultiva una especia de impresionismo literario. En su diario hay centenares, miles de frases cortas, de las que Ramón Gómez de la Serna aprenderá el secreto de las greguerías, tema del que no se ha hecho objeto de estudio, que yo sepa, y es absolutamente evidente y real. Renard muere en 1910; las primeras greguerías de Ramón se publican en 1911.

Jean Paul Sartre ha dedicado un interesante estudio a la personalidad de Jules Renard. Renard creyó durante toda su vida que el estilo era el arte de abreviar —observa Sartre—. Su ideal era la frase corta, la frase concebida como una obra de arte que se basta a sí misma: una frase para grabar en una lápida. Yo creo que Renard, desde su soledad campesina, concebía la frase como un verso, un verso capaz de vivir libremente, con independencia del poema.

Para que el lector se dé una idea del estilo de Renard reproduciremos algunas de estas frases: «He construido castillos tan hermosos que las ruinas me bastarían». «El estilo es el olvido de todos los estilos». «Soy un escritor al cual el deseo de perfección le impide ser grande». «Tengo en el corazón como un reflejo de un bello sueño del que ya no me acuerdo». «Las estrellas: hay luz en la casa de Dios...»

Hay adoradores de la literatura a quienes les asombran los grandes mausoleos; yo prefiro esas tumbas sencillas, a ras de tierra, solitarias, en las que alguien, quizá un desconocido, ha depositado en la mañana una rosa fresca, recién cortada.

«Ya sé que la literatura no da para comer —comentaba Renard en su diario, con cierto buen humor—, pero yo, afortunadamente, no tengo mucha hambre...». Renard se limitaba a cultivar sus sueños y sus flores en

el jardín cerrado de su vocación, donde alguna vez el rocío cubría de diminutas perlas una rosa blanca.

EL FACTOR ERÓTICO EN LA LITERATURA

El factor erótico es uno de los secretos menos estudiados pero de mayor importancia en la vida de un escritor. Hay quien lo oculta durante una larga existencia y hay quien se refiere a él de una manera casi impersonal, como restándole importancia. La joven Marguerite Yourcenar es casi una niña cuando, en un hotel de Londres, ha de acostarse con Yolanda, una muchacha del servicio. «Nos acostamos las dos juntas aquella noche en la estrecha cama de Yolanda —nos dice la autora de las *Memorias de Adriano*—, la única de que disponíamos, y un instinto, una premonición de los deseos intermitentes experimentados y satisfechos más tarde en el curso de mi vida, me hizo encontrar al momento la posición y los movimientos necesarios de dos mujeres que se aman...» Pero Yolanda la amonesta con estas palabras:

—Me han dicho que está mal hacer estas cosas.

Y la escena se rompe. Marguerite se duerme, apaciblemente, al borde de la cama.

Medio siglo antes, en una aldea situada entre Prusia y Sajonia, el organista de una pequeña iglesia muere, al caerse por una escalera. Su hijo, en lo más profundo de la noche, sueña que el órgano sigue sonando entre las ruinas del templo, que su padre sale de la tumba llevando en sus brazos el cadáver de un niño, y apenas

puede conciliar el sueño. Su hermana Elisabeth, estremecida de frío, se introduce en su lecho. Esta escena se repetirá otras muchas noches... He aquí lo que escribe el poeta —Federico Nietzsche— en sus memorias: «Amaba y vituperaba al mismo tiempo ese cálido bienestar que Elisabeth me traía en esas inesperadas horas de la noche [...] cuando entraba en mi cama, y pese a las agudas emociones que experimentaba por los menesteres de sus dedos regordetes, ello suponía el quedar despierto horas y horas [...] A pesar de sus inclinaciones incestuosas, Elisabeth ha sido para mí un padre y una madre.»

A finales del siglo XIX, en Inglaterra, una niña siente el estremecimiento que la mano de un hombre le causa, al internarse en sus zonas más íntimas. Esa niña se llamaba Virginia Woolf y su juventud quedará marcada por la presión incestuosa de su hermanastro. Cuando Bertrand Russell visita a Gerald Brenan, quien conoció a los componentes del grupo de Bloomsbury, lo primero que le pregunta es si era verdad que Virginia se había acostado con su hermanastro.

Todos estos acontecimientos, secretos e íntimos, marcan para siempre la personalidad de una manera subrepticia en la armonía de las frases, de modo que el estilo que más nos subyuga es aquel que dice o susurra una mentira-verdad con una sola imagen, con una metáfora, nunca con la palabra sencilla y llana.

Hay otra historia, pues, del género humano, aparte de la que se conoce mediante las fechas y los datos, hecha de temores, de sensaciones, de sentimientos de felicidad o de desgracia, y ésta es la que tiene por origen ese factor erótico o sexual, factor que se ha tenido oculto durante tanto tiempo.

Ese milenario secreto es el que da un peculiar encanto a la prosa de André Gide en algunos de sus libros, a

los versos de García Lorca, a la música interior y lenta de Luis Cernuda, al texto abstracto de ciertas páginas de la Yourcenar... En el arte todo se sublima y es posible encontrar la luz o el brillo de una estrella en el corazón de niebla de un herbazal o de una ciénaga.

POE-BAUDELAIRE

En el siglo pasado, el binomio Poe-Baudelaire constituye el origen de la literatura moderna. Ambos escritores son poetas y están dotados de una capacidad crítica y analítica extraordinaria. Ellos dan un giro de noventa grados a la obra de ficción, creando la llamada literatura moderna.

Poe da nacimiento e impulso a la novela policíaca y de terror —un terror misterioso y mítico, donde la psicología se atreve a entrar en el recinto de lo sobrenatural— y Baudelaire, llamado poeta maldito desde la publicación de *Las flores del mal*, exalta los paraísos artificiales y la evasión del alma o del espíritu hacia los vagarosos reinos de lo irracional.

Los dos escritores son arrojados al mundo por un destino cruel. Poe queda huérfano desde muy temprana edad y Baudelaire es despedido de su casa por el mayor Auspick, casado en segundas nupcias con su madre. La mujer de Egdar Allan Poe, su hermosa prima Virginia Clem —Annabel Lee en uno de sus más famosos poemas— muere a los veinticinco años, de tuberculosis. Baudelaire calma sus ansias amorosas con Juana Duval, llamada la Venus Negra, actriz mulata que actúa en un papel secundario en el Odeón de París y que le recuerda al poeta a una joven negra que vio apalear en un poblado salvaje, en su destierro a la India.

Edgar Allan Poe calma sus sufrimientos y sus miserias de tipo económico con el alcohol, muriendo de un ataque de *delirium tremens* en Baltimore, a los cuarenta años de edad. Baudelaire está enfermo de la sífilis —el sida del pasado siglo—, como Nietzsche, y mitiga sus dolores con láudano y opio... Muere a los cuarenta y seis años.

Baudelaire traduce las obras de Poe y las da a conocer en Europa. Su sorpresa no tiene límites cuando advierte que muchas de sus propias ideas, incluso frases por él pensadas, se hallan ya en los textos del autor norteamericano. ¿Se trata de una doble personalidad? ¿De una simple coincidencia? Confiesa Baudelaire: «La primera vez que abrí un libro de él vi con espanto y arrobamiento no sólo temas por mí soñados, sino frases por mí pensadas y por él escritas, veinte años antes...»

Baudelaire es un precursor de la Modernidad. Es necesario, nos dice, algo que cause impacto en el lector, que lo sorprenda, algo que rompa las barreras de su sensibilidad. Baudelaire, cuando se encuentra ante un auditorio de gente simple, se complace en proferir frases como éstas: «¿Ha probado usted alguna vez sesos de criatura? Son exquisitos... Cuando asesiné a mi padre...»

Baudelaire busca la inspiración en el opio, en la droga. Poe en el alcohol. Los dos se sienten derrotados en este mundo, los dos son rebeldes y geniales, los dos son capaces de crear un mundo distinto del real, mediante la pura imaginación creadora.

UNA HISTORIA ROMÁNTICA

Durante la última Guerra Mundial y por razones fácilmente comprensibles, entre ellas la ocupación de Suecia, no se otorgó ningún premio Nobel. La gloriosa tradición se continúa en 1945. Este año recibe el premio una poetisa chilena, que se firma Gabriela Mistral, como símbolo —dice el acta de la concesión del premio— del idealismo del mundo latinoamericano.

Gabriela Mistral es, por esta época, una mujer ya madura, de cincuenta y seis años. La escritora Dulce María Loinaz, quien la tuvo de huésped unos días, nos da algunos detalles sobre su personalidad. Gabriela era extraordinariamente ensimismada y aun cuando hablaba, lo hacía en una especie de monólogo aislado, ausente. Parecía una seria matrona y lo más bello en su rostro eran sus ojos verdes y su sonrisa. Defendía sus ideas con sinceridad, incluso con acritud y aspereza. Se negaba a tocar el dinero y, cuando salía de compras, era su secretaria la encargada de pagar.

Gabriela Mistral tenía el gesto amargo, duro. Murió en un hospital de Nueva York, en el año 1957. Su vida encerraba una lejana tragedia, una especie de leyenda. La protagonista de aquella romántica historia fue una joven maestra de escuela, llamada Lucila Godoy.

Ejercía su magisterio en una pequeña aldea del valle de Elqui, provincia de Coquimbo, y tenía entonces diecisiete años. La pequeña aldea —estamos en 1906—, su contacto diario con las niñas, su sentimiento cristiano, que la hacía olvidarse de las frases mordaces de las comadres, los paseos solitarios por los alrededores de la aldea, los senderos, esos largos crepúsculos en los que el alma sueña los momentos más sublimes de la existencia... Lucila Godoy, los claros ojos verdes abiertos al misterio de los atardeceres andinos, sostiene sus primeras relaciones amorosas con un joven que trabaja en la línea del ferrocarril, compañero suyo de pensión, un joven que se llama Romelio Ureta, cuyas iniciales van a ser durante años tortura de biógrafos. Verso tras verso, va quedando registrada esta historia sentimental en el diario de la poetisa.

La tragedia estalla, de modo imprevisto, un día cualquiera. ¿Pasión no correspondida? Nunca lo sabremos con certeza. El caso es que Romelio Ureta se ha suicidado, disparándose un tiro en la sien. Sobre el corazón, en un bolsillo, se le ha encontrado una tarjeta de Lucila. No parece, empero, que el motivo de la tragedia fuese el amoroso. Una versión más razonable —y, sin duda, más exacta— nos dice que Romelio, para salvar de la ruina a un amigo, le había prestado fondos del ferrocarril; al no poderlos reintegrar y desesperado ante el peligro de perder su honra, se quitó la vida, nos dice uno de sus biógrafos.

Éste fue el profundo secreto de su vida, del cual se negará a hablar durante muchos años; en algunos libros sólo aparecen las iniciales del joven R. U. y todo se difumina entre discretos velos. Pero el hecho capital, el que eliminó a Lucila de la escena, fue la gran promesa

que hizo en aquella terrible circunstancia: la de despreciar los placeres y galas de este mundo, la de renunciar al amor de otro hombre, durante un espacio de diez años. Pide traslado al Liceo de niñas de Punta Arenas, estudia hasta el agotamiento, empieza a publicar sus poemas con el seudónimo de Gabriela Mistral, hace valiosas amistades, entre ellas la de Pablo Neruda. Si bien su vida amorosa va muriendo en sus versos, eternizándose, diría Unamuno, su fama va creciendo en todo el mundo. Sus poemas, recogidos por Federico de Onís en 1922 y publicados por el Instituto Hispánico de Nueva York, son reproducidos en las revistas europeas más importantes. El gobierno chileno, siguiendo una tradición hispanoamericana, tal como se había hecho con Amado Nervo y con Rubén Darío, la manda de embajada a varios países.

Gabriela es una mujer adusta, grave, que apenas sonríe y mira con tristeza cuanto la rodea. «Fui feliz en el valle de Elqui y después ya no lo fui más...» —confiesa, en un momento de intimidad, a su mejor amiga.

ZENOBIA Y JUAN RAMÓN

En la pensión de las señoritas de Arizpe, en Madrid, se celebran a veces reuniones en las que se canta, se baila, se toca el piano y, entre todas las risas, suena la risa de una muchacha, una joven recién llegada de Nueva York, que conoce a la perfección el inglés, el francés y el español, y que se dedica a exportar cerámica de la península a los Estados Unidos. Esta joven es de padre español y madre americana, hecha a la vida moderna, pero de moral limpia y transparente, como un diamante en el que se encierra el rumor de un arroyo de montaña... Rubia, de ojos de un azul claro, a la vez metódica y bulliciosa, inteligente y práctica, se llama Zenobia Camprubí Aymar... Habituada a la vida de sociedad, al trato de personas educadas, alterna con el estudio las actividades financieras. Ya se sabe que Nueva York no es Madrid, pero el matrimonio Byne —Arthur Byne, arquitecto que estudia en España obras de forja y rejería, y su mujer, periodista— invitan a Zenobia a estas fiestas familiares, para que se divierta. La risa de Zenobia resuena en la sala y el estruendo de la fiesta es tal que molesta a un vecino de pensión, el cual da golpes de bastón en el piso, para que cese el escándalo.

—¿Quién es ese inquilino? —pregunta Zenobia.

—Es un personaje muy correcto y educado, un poeta,

creo; ha venido de Andalucía y se llama Juan Ramón Jiménez...

La risa de la joven rubia y los golpes de bastón; Zenobia presiente que aquel personaje ha de ser importante en su vida. Su opinión crece cuando el matrimonio Bryne la presenta al poeta. Juan Ramón es un hombre de mirada profunda, pálido, vestido de negro, que muestra en su señorío algo de árabe, algo de caballero o de príncipe absorto y desterrado en un mundo de melancolía. La risa clara de la joven le parece al poeta el ala de un pájaro, cuando pasa, volando, a través de un rayo de sol...

Juan Ramón le dedica sus libros de poesía. Se entabla entre ellos una amistad que acabará en matrimonio, pocos años más tarde, no sin contratiempos ni lucha, porque los padres de Zenobia se oponen a la boda. Pero Zenobia comprende que la alegría de su ser y su seguridad en la vida, su dinamismo, su fortaleza, su femineidad misma, son necesarias para un poeta enfermo de silencio, con pocos recursos económicos, víctima de la soledad y hasta inclinado al suicidio, siempre atemorizado por la sombra de la muerte repentina de su padre... ¡Pobre del poeta y de sus versos, si Zenobia no lo rescata de su laboratorio lírico y se lo lleva a la vida y al mundo, a través del mar, al Nueva York de hierro, a la nieve perfumada de los solitarios parques, a la cumbre íntima del ser y del amor, donde la poesía llegará a ser la única verdad de la existencia!

LA GUERRA OCULTA DE JUAN RAMÓN

Decía Rafael Alberti que don Antonio Machado pasó la mitad de su vida perdido en provincias y que Juan Ramón consumió su existencia entre las cuatro paredes de una habitación, contemplando, por una ventana, los malvas del crepúsculo.

Eran dos espíritus solitarios. Al primero, aún le gustaban las reboticas, las tertulias de los viejos cafés, entre el humo del cigarrillo y los espejos de pared, por los que pasaban leves fantasmas.

Gracias a Zenobia, su activa mujer, Juan Ramón atravesó los mares, visitó ciudades, bibliotecas, universidades, dio algunas magistrales conferencias, escuchó el puro castellano de los hispanoamericanos, sorprendiéndole el amor a la lengua de los nativos. No vivía en el mundo. La soledad y el sueño tejieron en torno a él una especial atmósfera, en cuya transparencia esperaba encontrar a Dios, como en un diamante.

Tenía el rostro de un príncipe árabe y melancólico. Ramón Gómez de la Serna, entre la greguería y el apunte psicológico, decía de él que no se le podía visitar muy a menudo, porque «todos los días está como en el día de su santo y como si el rey de Afganistán le acabase de enviar el nombramiento de gran poeta de la corona perdida». Le llamaba también «el señorito andaluz, despectivo, reque-

teplanchado, maniático». Un hombre así, mimado por el éxito, tenía que suscitar la envidia y la malquerencia de otros muchos escritores y poetas de su tiempo.

Luis Cernuda se rebeló contra su autoridad y capitanía, Neruda contra su pureza, Lorca contra su falsa popularidad, Bergamín por simple instinto de rebeldía, Gómez de la Serna contra su señoritismo, y los más por esas razones oscuras y secretas que guardan los españoles en sus ancestros.

Juan Ramón da la cara, eso sí, y no se vale de terceros para expresar sus opiniones.

En ciertos casos es extremadamente duro, como cuando se refiere a Pedro Salinas, en carta dirigida a Rafael Alberti; lo comenta así: «Repetiré siempre que Salinas es el oportunista, el pícaro mayor de las letras españolas. Un chulo. Guillén y Dámaso no hacen sino apoyarle y aprender de él hipocresía y sofisma.»

Con Guillermo de Torre tuvo también sus más y sus menos. Guillermo de Torre, quizá el crítico literario más importante de su época, estaba casado con Nora Borges, la hermana del célebre escritor, y era director literario de la editorial Losada. «Guillermo de Torre, desde que no fue acogido en la revista *Índice*, que yo publiqué con otros —nos dice Juan Ramón— (y no lo fue por mi culpa particular) se declaró perpetuo enemigo mío... Mi relación con Losada es difícil a veces, porque G. de T. siempre anda por medio...»

La guerra oculta de Juan Ramón contra sus enemigos ocuparía casi la extensión de un libro. La concesión del Premio Nobel acabó por glorificar una figura tan admirada como combatida en su tiempo.

CERNUDA, LA REALIDAD Y EL SUEÑO.

Moreno de verde luna, cetrino, misterioso como un monje oriental, guardando en un pozo profundo su amor y sus verdades, el poeta Luis Cernuda responde al concepto, como también García Lorca, de poeta maldito. En un célebre poema suyo, exclama: «Demonio, hermano mío, mi semejante». Y el demonio le dice a Cernuda: «Ha sido la palabra tu enemigo / por ella de estar vivo te olvidaste». El poeta le responde: «¿Quién si no tú puso en mí esa locura?»

Cernuda es un hombre siempre en el exilio, siempre en el ensueño o el deseo. «Detesto la realidad —nos dice— como detesto todo lo que ella encierra: mi familia, mi país, mis amigos». Cernuda siente también rechazo por la literatura de su tiempo: «Azorín, Valle-Inclán, Baroja, ¿qué es eso? ¿Qué me importa toda esa estúpida, inhumana, podrida literatura española?»

Por otra parte, Luis Cernuda es un *snob*. Viste con pulcritud y elegancia casi wildeanas: traje de corte impecable, camisa inmaculada, guantes. Posee un sentido de la corrección aristocrático. Está orgulloso de su fino bigote a lo Nils Asther. Durante su exilio en América, estuvo muchos años hospedado o, más bien, acogido, en casa de Manuel Altolaguire. La esposa de éste, Concha Méndez, nos cuenta rasgos interesantes de

la personalidad del poeta: era un hombre hermético, retraído, incapaz de revelar en su trato un rasgo sentimental, frío y enigmático; cuando llegaba una fiesta especial —las Navidades, por ejemplo, o su cumpleaños— se alejaba de todos y desaparecía, en cualquier lugar desconocido y solitario.

Un día insospechado, un día de otoño, se lo encontaron exánime en la puerta del cuarto de baño, con el cepillo de dientes, la pipa y las cerillas en la mano, dispuesto a cumplir de la manera más ordinaria y vulgar el ritual diario de un ciudadano.

En un poema dedicado a Mozart, del libro *Desolación de la quimera*, escribe Cernuda unos versos finales de hermosísima factura: «Nocturno ruiseñor o alondra mañanera / sonando en las ruinas del cielo de los dioses...» Así es la existencia para Cernuda, la vida que, más que vivirla, no fue más que un sueño destruido sobre la tierra. ¿Qué fuerzas oscuras, demoníacas, han herido el cuerpo del amor jamás gozado, el cuerpo del amor apenas presentido? De las torres de alhelí de su infancia, del sol primero, de la fuente y los arrayanes, ¿qué le ha quedado, sino un rumor de perlas en la sombra?

Desesperado, exclama: «Oh, Dios, Tú que nos has hecho / para morir, ¿por qué nos infundiste / la sed de eternidad que hace al poeta?». Nadie le contesta; la luz de la tarde se apaga sobre el mundo y Cernuda siente que el hombre no es más que aquella nube que lleva el viento al infinito... y que ese viento no es más que un sueño, el sueño de nuestra existencia...

GIL-ALBERT O LA SENSACIÓN

Gil-Albert o la sensación. Gil-Albert sueña despierto, conoce el mundo a través de la sensación. Lo que ocurre es que esa sensación se convierte en un espacio único y cerrado, algo que todo lo compendia, algo que en sí mismo es absoluto y vital.

En Gabriel Miró sucede que la sensación se revela en palabras, queda expresada de modo que es alimento y estructura del estilo, fija para siempre en la forma. En Gil-Albert el núcleo estético es la sensación, la mayoría de las veces inexpresable. La sensación de vivir, no la de soñar. La sensación de vivir intensamente la vida, de hallar la plenitud del ser en los sentidos.

En su libro *La Meta-Física* confiesa: «vivir, estar despierto / y sentir que pasa por mi sangre / la sometida vida, un ritmo extraño / pero tan suave». El paisaje que más conmueve al escritor alcoyano no es el de la naturaleza que lo rodea, sino el de la extraña naturaleza humana. «Nada como el ser hombre, nos decimos / en el rápido ardor de la conciencia / Nada más triste y alto, más fecundo / que haber nacido hombre».

La temática fundamental del autor alcoyano no es la de describir el mundo que lo rodea, sino la de descubrir qué es el hombre, quién es él —duda existencialista—, la de creer que lo que se llama amor —eso que embriaga los

sentidos— es, realmente, un misterio. Un misterio que, a la vez, hay que descubrir y gozar y también sufrir, porque este goce no es un goce gratuito, sino que compromete por entero al sentido de nuestra vida. En *Tobeyo o el amor* nos dice: «el vivir es, como si dijéramos, la forma sensible de la eternidad; sensible en cuanto que se registra con los sentidos, eternidad en cuanto que es, como he dicho, inagotable. Y de ahí procede la profundidad de los sentidos y la sensibilización de la eternidad.»

La temática del poeta alcoyano es, puede decirse, una filosofía de la sensación como fuente inagotable de vida. Gil-Albert es, por esto, un autor mediterráneo, deslumbrado por la luz, pero amante a la vez de la vida interior y refinada. Cultura y arte en un verso, en un espejo, en una imagen.

Una mañana va el poeta camino de la playa. Como todos los escritores de montaña, se siente terriblemente fascinado por el mar. Se tumba en la arena; piensa. «Solo, ante el mar, tendido / vasto el mirar luciente / sobre las sienes brisa / y una acuidad en el alma / más que de juventud, de permanencia / De estar aquí tan joven como el mundo / tan viejo como yo / tan transparente / cual la vida en su centro cristalino.»

Gil-Albert, como un viejo Pessoa, como un Machado cargado de preguntas, se siente frente al mar como un ser que, a través de sus vivencias, busca una respuesta definitiva. Y experimenta, frente a la candidez de las olas, en la limpieza de la arena, que su alma sigue siendo transparente, como en el origen del mundo.

Octavio Paz, amigo y protector de Gil-Albert durante su estancia en México, no sé si pensando en él, afirma

que los poetas han sido los primeros que han revelado que la eternidad y lo absoluto no están más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos.

HENRY MILLER Y LAWRENCE DURRELL

Desde el año 1937 hasta que muere Henry Miller, en 1980, la correspondencia entre dos genios disparatados, eufóricos, depresivos a veces, pero siempre obsesos por la creación literaria, como son Lawrence Durrell y el autor de los *Trópicos*, llena un considerable espacio que el antólogo Ian S. Mac Niven reduce y selecciona en un volumen de más de medio millar de páginas.

Lo primero que se advierte en los dos escritores, tal vez porque se consideran en la intimidad, es el tono, el uso de palabras malsonantes que en ocasiones rozan la blasfemia, términos soeces y escatológicos que rompen el ritmo de la prosa hasta convertirla en conversación de café o simplemente callejera. En España fue Cela quien defendió el uso popular de la lengua, antes de desvirtuarla, demostrando que en los clásicos, especialmente en Quevedo, ya existían tales antecedentes. Por lo que respecta a la lengua inglesa, es el grupo de Bloomsbury, después de David H. Lawrence, el autor del *El amante de lady Chatterley*, el que en sus extravagantes y libres reuniones empieza a liberar las palabras, hasta el punto de poner en labios de una mujer soñadora, de cristal —Virginia Woolf— el término más vulgar del diccionario.

Hecha esta aclaración, otro detalle a considerar es la edad de los escritores —Henry Miller nace en 1881 y

Durrell en 1912—, lo cual supone que pertenecen a generaciones distintas. Durante los años en que transcurre la Guerra Civil española, no existe en esta correspondencia la menor alusión a ella, aunque sí el temor de que se desate el furor de Hitler sobre Europa. Durrell es un poeta enamorado de la tradición clásica, que vive en Corfú, y escribirá las novelas que componen el famoso *Cuarteto de Alejandría*, y Miller empieza a ser famoso por los *Trópicos*.

«El Mediterráneo me da miedo. Me pareció muy degenerado. No me gustan los olivos, los cipreses, los higos, las uvas ni nada de eso», dice Miller. Es un error creer que Miller se ha hecho famoso por el sexo, por su amistad con Anaïs Nin, por lo escabroso de los temas que trata. Miller se ha hecho famoso por ser uno de los mejores prosistas de la literatura americana. De pequeño, ya se emborrachaba de palabras contando historias durante horas y horas. El estilo de Miller está condicionado por su extraordinario poder verbal y es, en sus mejores momentos, una verdadera explosión de palabras. «Cada hombre es su propio desierto civilizado, la isla del yo en la cual ha naufragado». Miller es un escritor norteamericano que ha tocado en el espíritu de la literatura francesa, por la poesía, especialmente por Rimbaud.

«Pedir al poeta que hable el idioma de la calle es como esperar que el profeta aclare sus predicciones», dice Miller. «Lo que nos habla desde reinos más altos y distantes viene envuelto en el secreto y el misterio.» Si otorga el hombre alas a los ángeles es sólo para alimentar sus propios sueños de vuelo, para afianzar su convicción de que un día llegará más allá de sí mismo y con alas de oro.

Henry Miller habla en sus momentos más profundos

como un auténtico poeta y el joven Lawrence Durrell recibe su mensaje. Cualquier obra de arte es una mezcla de libertad y de orden, había dicho Ezra Pound. El ejemplo de visionario es Henry Miller, el gran vagabundo de la literatura. Para Lawrence Durrell, su amigo Miller estará entre esas gigantescas anomalías de la paternidad literaria, como Whitman o Blaque, quienes han dejado no sólo obras, sino un *corpus* de ideas que influyen en el modelo cultural de la época.

MAUGHAM: LA NOVELA DEL MUNDO.

Basada en los hechos reales, en los tipos conocidos, en temas y diálogos nacidos de una conversación cualquiera, hija del blok y del apunte, la novela de Somerset Maugham pronto alcanzó la popularidad. El escritor siempre tuvo confianza en su éxito. Poseía un método hasta cierto punto propio y nuevo, y voluntad y talento para desarrollarlo. En sus notas de trabajo es curioso encontrar —quién lo diría— breves ejercicios de estilo, frases y frases en las que buscaba, sin duda, la expresión más eficaz. Dice Maugham: «Hay mil adjetivos que pueden describir el mar; el único que, si se precia uno de estilista, evitaría siempre es el adjetivo azul». Se trata de evitar, pues, el adjetivo tópico; de acuerdo, pero no resulta lógico hallar opiniones banales como ésta y ejercicios de estilo en un novelista como Mauhgam, al que un lector ligero calificaría de escritor directo, sin preocupación alguna por los problemas de la forma. Que esto no es así nos lo demuestran multitud de ideas, de observaciones interesantes como la que, a propósito de *La Celestina*, hace a la literatura española, al decir que las reflexiones y detenimientos —sobreabundancia de avisos, citas y sentencias— son la maldición de nuestros autores clásicos, incluido Cervantes. Como ejemplo, cita el de Melibea, quien, momentos antes de suicidarse,

lanza un discurso, inspirándose en Plutarco, sobre la mutabilidad de las cosas humanas.

Maugham, como buen trabajador, no se hizo nunca ilusiones ni proyectos vanos. Nada de minorismo ni de novela humosa, de novela a medias. Sabía que la novela es, ante todo, un libro destinado al gran público. Insiste en la que él llama novela natural, surgida de la realidad, de los hechos mismos de la vida.

Nadie como Maugham fue presa de la curiosidad y el ansia de conocer los problemas humanos. Viajó por casi todo el mundo, anotando lo que veía, paisajes y tipos, de los que ofrece una extensa galería en su *Carnet del escritor*. Se interesaba profundamente por las causas que mueven al hombre a una acción determinada. Menos interesante resulta la transcripción de diálogos reales y, conforme avanza en su oficio, los abandona para concentrarse en el estudio de la naturaleza humana, cuyo misterio no acaba de desvelar.

Hay, en los últimos años de Maugham, un desencanto, una tristeza, una sensación honda de tiempo vencido. Una sutil barrera sigue oponiéndosele frente al análisis. El alma humana permanece insobornable, extraña y compleja, en ese mundo hermético de cada uno. La fe: otro problema que le obsesiona... De nada le vale anotar hechos y nombres, de nada le vale la experiencia. Y todo el poder de Maugham va cediendo ante las sombras, ante esa música sin nombre anterior a la realidad, ante ese misterio que le rodea, situado más allá de todos sus sentidos.

UN DRAMA ROMÁNTICO

Esta Adela Hugo de Truffaut, que interpreta maravillosamente la actriz Isabelle Adjani, hay que contemplarla con los ojos de la historia y de la psicolo- o- gía, pues se trata de un personaje curioso, de una víctima más del exceso romántico. ¿Qué significan esas frases encendidas, apasionadas, nerviosas, que se reflejan en sus *Memorias*, sino un estado de ánimo característico del apogeo del Romanticismo? Pero no se trata solamente de una visión literaria, sino de que, esa pobre y desdichada criatura que se llamó en realidad Adela Hugo, hija del escritor más famoso y rico del pasado siglo, viene al mundo marcada por un extraño y misterioso sino.

Adela Hugo nace en París en el año 1830, año en que se estrena el polémico *Hernani* y la fama del poeta se extiende por todas las fronteras. Cuando en esta época se habla del genio de la poesía o del genio inmortal, en ambos casos se hace referencia a la figura de Víctor Hugo. Pero la historia de Adela Hugo no empieza en su nacimiento, por paradójico que nos parezca, sino un poco antes, concretamente en el año 1827.

La casa de Víctor Hugo, en Notre Dame des Champs, es el cenáculo romántico de moda en París. Allí asisten poetas, escritores, artistas, críticos; se leen fragmentos de obra inéditas, se discuten ideas políticas y literarias,

se escucha al inspirado Hugo, que parece arrebatado por el fuego de la elocuencia. Años más tarde, al hablar de la vejez del poeta, nos dice la condesa de Pardo Bazán: «La casa de Víctor Hugo está siempre llena de una cáfila de gentes de medio pelo, no sólo social, sino literariamente hablando; esta grey es útil a la reputación de Hugo, y la cultiva...» Pero volvamos a 1827. Si les presentamos a ciertos componentes de la tertulia —hombres de indudable talento—, seguramente los conocerán: este caballero, señorial y pálido, es Lamartine; este otro, de apariencia tímida, de aspecto más vulgar, es Sainte-Beuve (se trata de un crítico famoso, poeta y también novelista, pues se halla escribiendo una nueva novela titulada *Voluptuosidad*)...

La verdad es que a Hugo le interesa la amistad de Sainte-Beuve. Hugo se halla en ese punto de su carrera en que la consagración definitiva —no por parte del público, que lo acepta incondicionalmente, sino de esa élite intelectual que se atreve a poner en tela de juicio sus obras— pudiera venir precisamente de la pluma de este joven invitado.

Quizá el mismo Hugo haya advertido a su mujer respecto a la conveniencia de ser amable con Sainte-Beuve. Para la comprensión de la escena en que va a desarrollarse el drama, diré que Sante-Beuve tiene entonces veintitrés años, Hugo veinticinco y Adela Foucher, la mujer de Hugo, veintiséis.

La mirada de Hugo es concentrada, inteligente; la de Adela es un tanto evasiva, misteriosa; el invitado no sabe, de pronto, si la dama quiere ser especialmente amable o si es sencillamente cortés. Sainte-Beuve, cierta noche, recordará su mano, su femenina, blanca y suave mano, que se ha estremecido bajo sus labios. ¿Se trata

de una falsa sensación o hay algo que late allí, bajo la piel, un dulce secreto que empieza a manifestarse?

Concretemos, en unas líneas, ambos caracteres. Sainte-Beuve no tiene un especial atractivo físico, su infancia ha sido triste y dura; es un alma sombría y solitaria, según la terminología de la época. El hombre siente unos grandes deseos de amar, pero es introvertido, tímido y a la vez soberbio. Ella es una mujer muy hermosa —bellísima, dicen las crónicas—, insolente y amable, aunque no muy inteligente ni sagaz.

Durante dos años, la dama recibe casi diariamente la visita del joven, cada vez en una mayor intimidad. En cierta ocasión —lo relata Sainte-Beuve— ella se encuentra en su habitación, peinándose («Tu belleza, descuidadamente, la reflejaste un momento en el espejo...»); Sainte-Beuve se disculpa, quiere salir. «Quédese», le ruega Adela. Años más tarde, confesará el famoso crítico: «No he tenido nunca más que un buen éxito de mujer: Adela».

En el año 1830 nace Adela Hugo. Es el año del gran drama familiar. Hugo ha descubierto la debilidad, la gran pasión de su esposa. No es éste el lugar para hacer el análisis de estos hechos, pero ruego al lector que se fije en el posible sentido de estas frases que el autor de *Los miserables* deja escritas en su correspondencia con Sainte-Beuve: «Seamos indulgentes el uno con el otro, mi querido amigo. Yo tengo mi querida; usted tiene la suya...» «No hubiera creído que lo ocurrido entre nosotros, lo que sólo es conocido en el mundo por nosotros dos, pudiera olvidarse nunca, sobre todo por usted». Y en una de sus cartas, intentando la reconciliación, una frase breve, muy breve, pero significativa: «1830 ha pasado».

DE LOS LIBROS Y LA INTELIGENCIA CREADORA

Tengo una modesta biblioteca organizada de tal modo que, cuando busco determinado libro, no lo encuentro, y cuando, sin interés alguno, ojeo los títulos de los tejuelos, aparece el volumen que buscaba. Es una biblioteca ciertamente anárquica, formada según las apetencias que tuve en alguna época de mi vida.

El índice de autores de una biblioteca nos puede orientar acerca de la personalidad de su dueño. Leer es una actividad lúdica, hija del libre albedrío, en la que la curiosidad y cierto espíritu detectivesco nos pueden llevar a ese «proyecto» del que nos habla José Antonio Marina.

José Antonio Marina es autor de un libro titulado *Teoría de la inteligencia creadora.* Los eternos problemas de la creación literaria se presentan aquí en forma novedosa. El libro se lee bien porque está bien escrito, permitiéndose el autor algunos lapsus o espacios cerrados aparte del contexto. Leyendo a este autor recuerda uno a don José Ortega y Gasset. Todo hombre culto evocará con agrado los primeros artículos de *El espectador,* en los que Ortega empezaba a exponer sus puntos de vista sobre el mundo de la creación literaria y artística. Las ideas de Ortega eran interesantes, pero lo

que cautivaba al lector era la manera especial de decirlas, la elegancia, el tacto, la forma, en suma.

El libro de Marina, no tan bello en la forma como los ensayos de Ortega, despierta, desde luego, la curiosidad y el interés del lector. Dice José Antonio Marina: «Los hombres somos, en primer lugar, inteligentes captadores de información. Más aún, somos fantásticos creadores de conocimientos».

La terminología no es aquí como la orteguiana, que se manifestaba en una época en la que los dos movimientos, el Modernismo y la generación del 98, construían un lenguaje sensible tanto al raciocinio y la crítica como a la belleza.

Los autores de la época no podían negar que habían leído a Rubén y buscaban en el verbo el resplandor de una estrella. Marina nos habla en tono distinto; la informática, la ciencia, sustituyen aquí al impulso estético, que tanta influencia tuvo en autores como Valle-Inclán o Gabriel Miró. Esta teoría de Marina es, en verdad, apasionante, y quizás en otra ocasión volvamos sobre ella. Dentro de la claridad nos da nuevas ideas, nos habla de las posibilidades o proyectos de lo real, todos ellos nacidos de la inteligencia.

Entre el más allá del ser y el no ser, existe una rica mina de posibilidades por descubrir. Leyendo a Marina, pensamos que hay una prosa antigua y una prosa moderna; la antigua se parece más al estereotipo, a lo que está conforme con la moda o dentro de un común consenso. La prosa nueva es la que nos sorprende —esto ya lo decía Baudelaire y lo siguen diciendo los postmodernistas—, la que muestra diversos ángulos de concepción o de conocimiento. La prosa moderna es la que nos da más información o más posibilidades de ser en el futuro.

Una forma de prosa que triunfa está, en realidad, cerca ya de su aniquilación o muerte, porque va agotando sus raíces; en cambio, la prosa que podemos llamar nueva o moderna, aunque, de momento, no complete su significado o no se la entienda bien, nos lleva por un camino nuevo. Y este camino no es más que un proyecto, que parte de la realidad hacia los infinitos de la imaginación o el deseo.

«Pensar en el mañana, fijarse una finalidad, tener preferencias, todo ello supone la creencia en la libertad» —escribía Albert Camus, en aquel hermoso libro titulado *El mito de Sísifo.*

Y ésta es la libertad en la que cree el autor de *Teoría de la inteligencia creadora,* la maravillosa libertad del alma del artista.

EZRA POUND Y JAMES JOYCE

Cuando, en 1925, el director de la revista *This Quarter* le pide a James Joyce unas cuartillas en homenaje a Ezra Pound, el autor de *Ulises* le contesta diciendo que Pound lo ayudó de todos los modos imaginarios ante dificultades muy graves durante un espacio de siete años, antes de conocerle personalmente, pero no dedica una sola línea para elogiar la obra del poeta.

James Joyce, exiliado de la verde Irlanda, isla de sabios y de santos, se hallaba a la sazón en Trieste y en circunstancias económicas precarias. Veamos en qué consistió la ayuda del poeta norteamericano hacia el autor de *Finnegans Wake*, movido por una pura admiración de su talento y de su obra, bastante difícil y oscura al ser todavía desconocida.

Por recomendación de Pound a Dora Marsden, directora de una revista literaria, se van publicando en dicha revista los capítulos de la obra *Retrato del artista adolescente*, un bello relato de la juventud de Joyce, educado en un colegio de jesuitas, donde ya se anuncian sus hallazgos de estilo y su sensibilidad ante las combinaciones verbales, novela que unos años más tarde tradujo al castellano Dámaso Alonso, en 1926.

Según el biógrafo de Ezra Pound, Michael Reck, el poeta había tomado la reputación y el bienestar material

de Joyce como asunto propio. Ayudado por Yeats, consigue una beca de sesenta y cinco libras del Royal Literary Fund para Joyce; consigue también que la Sociedad de Autores le conceda dos libras semanales y, por vía de anónimo, le remite personalmente un donativo de veinticinco libras...

Ezra Pound era un personaje magnánimo con sus amigos, a los que, según Hemingway, defiende cuando los atacan, los saca de la cárcel, los introduce en las revistas, les organiza conciertos, pasa las noches en vela cuando le dicen que se están muriendo, les adelanta el dinero de los gastos del hospital y les convence para que no se suiciden...

Pero Ezra Pound comete un error gravísimo que le conducirá al descrédito y casi a la horca. Admirador de Mussolini, funda la revista *Exile*, que muere a los pocos números, y en la radio italiana inicia una serie de charlas a favor del fascismo, exponiendo su ideal antisemita. Acusado de alta traición al final de la guerra, es internado en un sanatorio. Robert Graves, el autor de *Yo, Claudio*, pide, públicamente, que sea condenado a la horca; se desata contra él una feroz campaña... En Italia, la voz de un gran escritor, ya casi ciego y cerca de la muerte —Giovani Papini— pide clemencia para aquel que, más que un poeta, fue un teórico, un ensayista de nuevas formas del verso. Después de ser juzgado, Ezra Pound quedó absuelto por irresponsabilidad mental, dado su estado paranoico. Murió en el año 1972.

Ezra Pound se había hecho el propósito de saber, a los treinta años, más que cualquier otro autor sobre materia tan delicada como la poesía. He aquí algunas de sus ideas: «La poesía debe estar tan bien escrita como la buena prosa»; «La poesía debe leerse como música, no

como oratoria». «Cualquier ritmo implica una completa forma musical». Deseoso de renovar la poesía en su país, escribe a la directora de una prestigiosa revista de Chicago: «¿Puede usted enseñar al artista americano que la poesía es un arte, un arte con una técnica, un arte que debe estar en constante fluir, en constante cambio de forma si quiere vivir?»

Antes de morir confesó, sin embargo, que todo cuanto había escrito era una chapuza, un gran fracaso... Tal vez Ezra Pound estudiara la mecánica del verso, la música del verso, sin encontrar el alma de la auténtica poesía.

BORGES EN SU LABERINTO

—¿Conoció a Picasso? —le pregunta Alberto Moravia a Borges. Y Borges, como sorprendido, y a la vez cauto, contesta:

—¿Picasso? Nunca oí hablar de él.

Borges se alimenta de la literatura europea como de un museo de antigüedades, del que solamente él posee la llave. Entre los mitos y la cultura europea, Borges elabora sus sueños, pues sus mejores textos no son más que los esclarecidos y valiosos sueños de un ciego. De un paraíso de libros, de una fantástica biblioteca que sólo en sus sueños posee, nos cuenta pequeñas fábulas, relatos breves que son casi un poema.

De la vieja España lo que más recuerda son los versos de Quevedo. De la vieja Escandinavia le subyugan los mitos, como aquel fresno de la existencia que extiende sus ramas y raíces por todo el mundo. Y del África y del Oriente el resplandor de un desierto que es un mundo de inacabable arena, un laberinto de donde no puede salir más que un gemido, un antiguo canto, un deseo antiquísimo de venganza.

Cuánto misterio se encierra en las pupilas sin luz de Borges, que maneja las palabras como el jardinero rústico que pone orden en el jardín y coloca en el lugar

más oportuno la belleza de una rosa. La palabra de Borges huele en ocasiones a mito, a antigüedad, a sabiduría de los viejos habitantes de la Pampa.

Tardó tiempo en triunfar, pero sobre los muros de su jardín empezaron a entrelazarse una noche laureles y madreselvas.

Borges escribe a veces como soñando. «Soñar es conocer —dice Octavio Paz—, frente al saber diurno se erige otro, necesariamente rebelde, fuera de la ley y sujeto a un castigo que, más que atemorizar al espíritu, le estimula».

El espíritu de Borges se rebela ante una realidad desnuda y mundana, y fabrica otra realidad, la que nace de las palabras mismas, la realidad literaria. Borges pasea su mirada vacía sobre el mundo y nos da, en una visión absolutamente suya, la de otra existencia, entre sombras y luces que vienen no se sabe de qué lejanos y bellísimos cielos.

Gómez de la Serna, que tiene en ocasiones atisbos geniales, nos dice: «El escritor es un mártir de sí mismo, que sangra por la mano derecha». «Divulgador de su alma —sigue diciéndonos Ramón— y violinista de sí mismo, el escritor artista es el que no puede cambiar de destino ni de profesión». En más de un momento, cuando reina el más profundo silencio, podemos escuchar a ese virtuoso violinista que se llama Jorge Luis Borges.

El uso de la vaguedad, del misterio, de la incertidumbre en el arte, tiene en Borges un destacado representante, quizá el más destacado en el panorama de la literatura hispanoamericana. No es fácil en ocasiones percibir su mensaje. Para Borges —observa Anderson Imbert— el mundo es caos y dentro del caos, el hombre

está perdido como en un laberinto. Sólo que el hombre, a su vez, es capaz de construir laberintos propios. Según Anderson, Borges encierra en un laberinto al lector y juega con él hasta derrotarlo.

ANTONIO MACHADO Y EL MAR

En Colliure, días antes de morir, sentado sobre una barca varada en la playa, decía el poeta Antonio Machado a su hermano José:

—Quién pudiera quedarse aquí, en la casita de algún pescador, y ver, desde una ventana, el mar...

Y allí se quedó, desde la última ventana, contemplando el mar que tanto amaba. Muchos años antes, al despedirse de Leonor, su joven esposa, había dicho, en una especie de íntima oración: «Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar...»

El mar, para Machado, era la vastedad y el silencio. Dede lo más hondo, veía acercarse el ángel de la espuma... El mar era como el origen y el fin de un poema, cuando ya las palabras apenas tienen sentido y queda tan sólo en el aire inmenso un delicado ritmo de música y misterio.

Es más fácil cantar las gracias de la tierra, el amor de los seres humanos, el sueño, el encanto de un paisaje, el rumor del viento en la arboleda, el encanto de una fuente que mana en el silencio de la noche, que descifrar el misterio del mar. Su hermano Manuel era autor de un hermoso y significativo verso: «el mar, el mar, el mar y no pensar en nada...», como si el mar nos llevara a una playa ignota, más poderoso que cualquier otra fuerza.

Antonio Machado había escrito en un cantar: «Morir... ¿Caer una gota / de mar en el mar inmenso?» Para Machado, la poesía era palabra en el tiempo —en la historia, en la vida, en el amor que vivimos—, pero nunca palabra en el mar, porque el mar, como la muerte, sólo admite como contrapunto el infinito silencio de la creación.

En Colliure se encuentra Machado, por última vez, frente a las olas, una mañana de febrero; un ala de brisa roza su frente pensativa. Habiendo dejado atrás las largas filas del hambre, del frío, de tanto soldado y amigo; poemas y versos perdidos y deshechos; viejas ciudades tan llenas de encanto —el sol en la plaza, las campanas, los ojos azules de su amada-niña, la brisa en los chopos y el río—, se encuentra aquí, lejos de todo, sin poder olvidar las horas felices, pero el ángel del mar, como antaño el ángel triste de Bécquer, besa sus sienes —una rima de espuma y de luz— y el poeta recuerda aquellos versos de su juventud:

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

Don Antonio Machado medita y sonríe, desde el infinito, extranjero de todos los países, porque, como dijo aquel poeta romántico —y tal vez fuera verdad— cualquiera que haya contemplado con sus ojos la Belleza, estará libre ya, para siempre, de la muerte.

ALGO SOBRE MAUPASSANT

Maupassant llevaba a sus amigos a la *rue Clauzel*, nº 17, donde estaba hospedado. La casa en cuestión era un prostíbulo. Guy de Maupassant ocupaba dos habitaciones del piso superior. Era la época en que Zola acababa de publicar *L'Assomoir*, traducida a nuestro idioma con el título de *La taberna*. Esa novela fue, en general, mal recibida por la crítica. Por primera vez, Zola mereció el calificativo de pornógrafo, lo que, como era de esperar, aumentó considerablemente el número de sus lectores.

Guy de Maupassant empezó como muchos autores, escribiendo poesía; más tarde, se atrevió con el cuento. Llevaba sus originales a Gustavo Flaubert, amigo íntimo de su madre, Laura le Poitevin. Flaubert se mostraba riguroso y austero. «¡Trabajar! ¡Trabajar! —le decía— ¿Sabes lo que significa trabajar? Mi amigo Bouilhet, poeta, estuvo diez días corrigiendo tan sólo cuatro versos... Por mi parte, que yo reviente como un perro antes que precipitar una frase que no haya madurado.»

Guy de Maupassant era, a la sazón, oficinista en el Ministerio de la Marina. Su triunfo llegó, inesperadamente, con una novela corta —*Bola de sebo*—, publicada en un volumen colectivo —*Les soirées de Medan*— junto a otros originales de Zola y sus amigos. Este relato, que

hoy figura entre los diez relatos más hermosos del mundo, le abrió las puertas de la fama. El diario *Le Gaulois* le contrató una colaboración semanal; ofertas y peticiones diversas le llegaron de todas partes: cuentos, novelas, artículos, de modo que Maupassant, tras cambiar, prudentemente, de domicilio, se hizo famoso y rico en pocos años.

Vivía Maupassant deprisa, en una vida de vértigo, con sus excesos y aventuras galantes; en menos de una década escribió más de doscientos cuentos y seis novelas, algunas de las cuales alcanzaron varias ediciones en un año. Fue el escritor major pagado y más rico de París; el erotismo de sus relatos compensaba, en cierto modo, la perfección del estilo de autores como Flaubert.

Los síntomas de una extraña enfermedad se le fueron presentando poco a poco; honda sensación de frío, temblores, terribles jaquecas que combatía con éter, morfina, hachís..., afección a la vista, pesadillas y alucinaciones que repercutían en su cerebro, recordándole a su hermano Hervé, quien murió loco a causa de la sífilis, a los treinta y cuatro años... De esta misma enfermedad murió Maupassant, a la edad de cuarenta y tres años.

Maupassant era un autor controvertido, desde los que le llamaron «príncipe del cuento», valorándolo por encima de Zola y de Flaubert, hasta los que le negaron calidad de gran escritor. Jules Renard nos dice que Maupassant quiso ganar mucho dinero y el trabajo y el sexo lo agotaron: «Su locura es, tal vez, su más hermosa página». Taine le llamó el «toro triste» y lo era, sin duda, porque se sabía más toro que gran poeta. Somerset Maugham observa, al hablar de Maupassant: «Sus mejores obras interesan mientras uno las lee, pero son

artificiales y no valen la pena de pensar en ellas». Colin Wilson tiene una visión del autor más exacta: «El sexo juega un papel importante en su concepción de la vida. En ese amor por el mundo y la vida está la fuente de la importancia literaria de Maupassant y en su carencia de racionalismo y de capacidad analítica la de su fracaso como artista. Es el menos inteligente de todos los grandes escritores».

Recordaremos al lector que un jurado internacional de la crítica, no hace muchos años, proclamó como las tres novelas cortas más bellas del mundo, *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, *El viejo y el mar*, de Hemingway, y *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant.

ENTRE POESTISAS ANDA EL VERSO

La casualidad ha puesto en mis manos, estos días, la flor y nata de la poesía femenina, desde los versos inmortales de Safo hasta los de Almudena Guzmán, nacida en 1964, finalista del Premio Hiperión. Libros como *Las primeras poetisas en lengua castellana*, de Clara Janés, en la Colección Endymion; *Panorama antológico de poetisas españolas*, de Luzmaría Jiménez-Faro, en edición de Torremozas; *Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*, publicada por Litoral Femenino, con deliciosas viñetas y retratos y *collages* de Lorenzo Saval y algún que otro apunte manuscrito, hacen que me incline sobre este tema, tan olvidado entre preclaros ensayistas.

En primer lugar, mi admiración por este sexo sometido desde siglos al menosprecio del hombre y al halago sutil del cortesano. No es del todo cierto que las damas, incluso las de alta escuela, permanecieran ignoradas hasta que las plumas ilustres de Santa Teresa y de sor Juana Inés de la Cruz adornaron con sus versos las primeras antologías. Hubo otras famosas poetisas, como sor María de la Antigua, Luisa de Carvajal y Mendoza, Cristobalina Fernández de Alarcón, y otras que apenas han sido rescatadas de la sombra del olvido. Existieron también en España colegios para mujeres,

como el de Doncellas Nobles, de Toledo, y según nos advierte el profesor Rico Verdú en sus estudios sobre la Edad Media y el Siglo de Oro, incluso algunas mujeres llegaron a tener acceso a las cátedras: María Medrano explicó clásicos latinos en Salamanca; Francisca, la hija de Nebrija, sustituyó a su padre en la cátedra de retórica de Alcalá; Juana Contreras dio conferencias sobre poetas en la Universidad de Salamanca...

La temática de la poesía femenina suele ser, al principio, religiosa y espiritual, con sus conflictos de vida íntima y sentimental, la limitación del tiempo y de la vida humana, con tendencia a la soledad y a la melancolía. Los fenómenos poéticos suelen repetirse y darse en lugares distintos, así la melancolía y el romanticismo de Rosalía de Castro encuentran un eco en el tiempo con la poetisa Emily Dickinson, llamada «la dama vestida de blanco», cuyos poemas sólo fueron conocidos después de su muerte.

No es cierto tampoco que la poesía femenina descanse en el espejo, en la vanidad, en la coquetería; antes al contrario, los acentos humanos son más propios de ellas que de los varones. Toda la parafernalia del Modernismo, puesta de moda y orquestada por Rubén Darío y sus seguidores, se viene abajo por la poesía de cuatro mujeres que no dudan en aligerar el ropaje del verso y cargarlo de naturalidad, de sencillez, de realismo, a veces descarnado; Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Delmira Agustini y Juana de Ibarbouru dan un giro de noventa grados a la poesía hispanoamericana. Una de las poetas sociales más importantes de la lírica española es Ángela Figuera Aymerich y no son precisamente la gala y la floritura verbal lo más característico de la poe-

sía femenina. Conforme la libertad y la sinceridad se han apoderado de los medios sociales y los tabúes han ido desvaneciéndose, la lírica femenina es más abierta, más directa, más novedosa y profunda, porque tampoco la mujer se ha afirmado en unos principios, sino que abre auroras, investiga, libera su cuerpo y su alma, aunque nunca podrá olvidarse del mundo que la rodea...

La sensibilidad de la mujer tiene otros resortes, otros poderes, que la del hombre. Diríamos que es más rica y a la vez más temerosa de la soledad, más frágil ante el universo.

GIL-ALBERT, LOS POETAS Y EL AGUA.

Gil-Albert intenta definir a cuatro poetas a través de diversas imágenes del agua. Nos dice: «Aleixandre sería el agua parada de un estanque en abandono; Cernuda el río benigno de anchuroso cauce verde; Altolaguirre la fuente; Prados es ese agua que en los campos suena perenne no se sabe dónde y que nadie escucha; es un agua oscura que por la noche nos acompaña y se oye».

Este texto, publicado en la revista *Taller*, en México, no puede decirse que sea afortunado; Aleixandre no es, ni mucho menos, el agua parada de un estanque. En su libro *Sombra del paraíso* demuestra que esta agua está viva y viene desde los orígenes del mundo. No olvidemos que Aleixandre se llama a sí mismo «místico de la materia» y que para él el agua es una diamante lleno de vida y de juventud y suele cantar en versos largos como una ola y que, recordando a Málaga, dice «angélica ciudad que, más alta que el mar, presides sus espumas», ya que, hasta del mar, tiene una visión dinámica y vitalista.

Por lo que se refiere a Cernuda, no puede considerársele como un río benigno, ya que Cernuda tiene barba de juncos y su agua es subterránea y misteriosa y aflora a la superficie en contados instantes. Cernuda es lo más distinto que pueda haber de un cauce anchuroso y

verde, pues su agua está condenada por un rayo a desleírse en la soledad de una gruta de cristales y de odio. Cernuda, que odia a su patria, a su familia, a sus amigos, a la realidad en que vive y todo cuanto ella encierra, viene del sur, donde todo lo que canta llora, donde la canción es un llanto contenido, es un desierto. Los versos de Cernuda son melodiosos y tristes, son como una música escondida en las palabras, nacidos entre la realidad y el deseo. Su obra es un largo poema en prosa que se transparenta a través de los versos, como se transparenta la música a través del silencio.

Manuel Altolaguirre, impresor y poeta, marido de Concha Méndez, amigo de Cernuda... Su poesía, más que una fuente, es el agua en que se mira Narciso y a la que van a beber los pájaros. «Este viento no es el viento, / es tu soledad alada, / es tu aire que revuela, / es que alborotas tu gracia. / Son tus ojos que acarician / transparencias y añoranzas, / agua de lagos y ríos, / verdores de esbeltas ramas.»

La alusión a la poesía de Emilio Prados es correcta, no afecta en gran modo a una poesía sencilla, testimonial, que suena en cualquier rincón o soledad; es un agua, además, que por la noche refleja, como en un sueño —el sueño de la vida del poeta— una solitaria estrella... Emilio Prados muere en la primavera de 1962, de tuberculosis, recordando a Federico: «Yo no quería, / no quería haber nacido. / Me senté junto a la fuente / mirando la tarde nueva... / El agua brotaba lenta. / No quería haber nacido.»

DIVERSOS RETRATOS DE FEDERICO

Hay que sorprender al escritor en su momento más íntimo, a Machado en sus galerías o en el paseo solitario junto al río, escuchando el rumor de los álamos, recordando el amor de su joven esposa; a Kafka descendiendo al archivo de la oficina donde trabajaba, al oscuro pasillo que desemboca en la nada, dentro de un sueño, en el que las palabras se suceden unas a otras, escapándose de una cinta inacabable...

¿Y Federico, quizá el más alto poeta de nuestro siglo, que aparece y desaparece, se nos oculta tras la cortina del crepúsculo, huye con el rumor del río o de la fuente, se juega el amor a los dados con la misma enigmática e impasible Muerte?

Estoy leyendo un libro raro de encontrar estos días, las *Memorias* que José Moreno publicó en México durante el exilio; habla en él de la Residencia de Estudiantes y de Federico; dice que tenía la voz carrasposa y sembrada de afonías, pero emotiva, y que no todos los estudiantes le querían, pues algunos «olfateaban su defecto y se alejaban de él».

La verdadera personalidad de Federico se manifestaba en la música, cuando se sentaba al piano y cantaba letrillas y canciones de los siglos XVI y XVII; «Era un alma musical de nacimiento, de raíz, de herencia

milenaria. La llevaba en la sangre, como Juan Brevas, Chacón o la gran *Argentina*. Daba la impresión de que manaba música, de que todo era música en su persona. Aquí radicaba su poder, su secreto fascinador». No se sabe si la canción del poeta era más bien un llanto antiguo o un clavel muerto dentro de las páginas de un manuscrito.

Lo que sorprende en Federico es lo que su personalidad tiene de vario, de profundo y a la vez de liviano y contradictorio, como sus dibujos, como esos versos en los que flotan los famosos sonidos negros, propios del cante jondo, o brillan panderetas de cristal.

Francisco Umbral llama a Federico, en un ensayo, poeta maldito. Mal convive la alegría con la muerte, el perfume de las flores con la letanía del agua que brota en una gruta. Federico aúna los extremos de España, desde la pasión de una raza hasta los lejanos y esotéricos barandales de la luna, por donde retumba el agua.

Pablo Neruda nos da una imagen estereotipada y convencional de Federico: «Era popular como una guitarra, alegre, melancólico, profundo y claro como un niño, como el pueblo».

Rafael Alberti, quien lo conoció más profundamente, dice, refiriéndose a la personalidad del poeta: «El aspecto total de Federico no era de gitano, sino de ese hombre oscuro, bronco y fino a la vez, que da el campo andaluz». La raíz con esa Andalucíoa trágica, que tan bien supo reflejar en sus poemas y, sobre todo, en el teatro, está aquí plenamente captada por otro gran poeta andaluz.

Pero el retrato que considero más acabado de Federico García Lorca nos lo da Vicente Aleixandre en ese bellísimo libro titulado *Los encuentros*, en el que, haciéndose eco de la visión encantadora y feliz del poeta,

comparándolo con el agua del río —«disipador de tristezas, hechicero de la alegría, conjurador del gozo de la vida»—, nos habla también del Federico que se quedaba a solas con la pena, en las noches más altas, «asomado a unas barandas misteriosas, cuando la luna correspondía con él y le plateaba su rostro», callado como una montaña, sintiendo en su pecho el dolor más hondo, el del ser hombre en una existencia en la que todo pasa con la levedad y el rumor de la hierba que pronto se seca y se marchita, vencida por el destino, vencida por el tiempo.

DEL OFICIO DE POETA

En poesía —nos decía José Hierro— no nace el asunto antes que su forma, sino que es la forma la que dibuja y modela el pensamiento escondido que, tal vez, ni el propio poeta sospechaba. Hay, pues, una palabra o un grupo de palabras que forman un núcleo generador, a partir del cual surgen sentimientos e ideas, otras palabras que van engendrando el poema, así como la música de dicho poema.

El origen de un poema no es nada consciente o premeditado, nace por sí mismo, de modo que una fuerza misteriosa lo lleva a los labios del poeta. Cuenta en sus memorias Rafael Alberti que, hallándose en París, en el estudio de la radio, durante la última guerra mundial, en una noche llena de temores y presagios, le vinieron a la mente unas palabras: «Se equivocó la paloma. / Se equivocaba. / Por ir al norte fue al sur. / Creyó que el trigo era agua... / Se equivocaba.». El ritmo de las palabras se le hizo más intenso, el poema se fue configurando de la inconsciencia a la lucidez, hasta que la canción llegó a su fin.

Confiesa Alberti: «La leí, la releí, no hallándole ni el más remoto rastro del estado que me invadía. Era un misterio su aparición. Abriéndose vuelo entre los cielos y campos de muerte que arrastraba conmigo, aquella

paloma había llegado hasta mis manos, traspasándola con aire de escritura a una hoja blanca de papel que tenía sobre mi mesa».

Con razón Edgar Allan Poe, poeta y descubridor del relato moderno, sostenía la idea de que el poema existía *per se*, y solamente quedaba el descubrirlo. Según Poe, el famoso poema «El cuervo» fue escrito por la poesía misma. Para Poe, el arte de la poesía consistía en la creación rítmica de la belleza. Hay ritmos verbales que danzan, que escapan a la ley de la gravedad y la lógica, como son precisamente esos versos que se llaman inspirados.

Un poeta —decía Unamuno— es el que desnuda con lenguaje rítmico su alma. Unamuno, cuya condición de poeta ha sido puesta en duda por sus trabajos filosóficos, novelas y ensayos, ha sido clarividente respecto al problema de la poesía. «La esencia del mundo es musical —ha escrito—. Toda ley es una ley de ritmo, y el ritmo es el amor.» Más tarde fue descubriendo algunas de las leyes del verso; por ejemplo: el soneto es el desarrollo del endecasílabo («porque la rima es una fuente de asociación de ideas y una fuente que no depende de nuestra voluntad. Es el lenguaje que se nos impone»). La idea de Unamuno es interesantísima; por la boca del poeta, del narrador también —recordemos a Cervantes— llega un momento en que nos habla el lenguaje y no el simple hombre mortal.

CONTAR UNA HISTORIA

En sus últimos años de escritor, decía Borges que había aprendido algo importante en el arte del relato: «Narrar los hechos como si no los entendiera del todo». En verdad, no se puede narrar de otro modo, pues ni siquiera el autor puede conocer la raíz auténtica de los hechos. Vivimos en una realidad un tanto sorprendente, extraña y a veces caótica; la descubrimos en algún instante, vuelve a resultarnos desconocida apenas se tiende sobre el mundo el velo de la noche. La misma historia puede resultar absolutamente distinta si nos la cuenta el hacedor de los hechos, el que la vivió y gozó, o nos la cuenta el que la sufrió.

El mundo que nos rodea es cognoscible a través de la inteligencia o la sensibilidad; en el orden de los acontecimientos no existe el tiempo, que es una invención humana, sino una intensidad psíquica mayor o menor. Yo recuerdo un cuento de Heinrich Böll, un cuento de los años cincuenta, se titula *La muerte de Elsa Baskoleit.* De Elsa Baskoleit sólo sabemos que es una niña —en la evocación del novelista— que practica el ballet, con un maillot verde, debajo de una bombilla amarillenta y débil. El padre, dueño de una tienda o de un almacén sucio y grasiento, repite a los clientes: «Mi hija murió... Elsa». «Ya lo sé —replica una mujer que

necesitaba arena—. Ya hace cinco años que lo sé». El pobre hombre repite la misma cantinela a quien se le acerca. Nada sabe el lector de cómo murió, de quién era Elsa Baskolei, pero la imagen de la niña que practicaba el ballet en el sótano vale por toda una historia.

¿Cómo debe contarse una historia? Hay autores, como Alejo Carpentier, que planifican de antemano la novela. «Hay escritores que se dejan llevar por lo que escriben e inventan sobre la marcha. Yo, no. Yo sería totalmente incapaz de escribir un capítulo sin saber muy exactamente lo que debo decir en él». Stendhal, creador de la prosa moderna, confiesa a Balzac: «Dicto veinticinco o treinta páginas, luego llega la noche y necesito ávidamente distraerme. Es preciso que lo haya olvidado todo para el día siguiente. Cuando leo las tres o cuatro páginas finales del capítulo de ayer, me viene el capitulo de hoy». ¿En qué consiste el éxito literario de Stendhal? En que toda la acción novelesca se mueve no en el tiempo real, sino en el tiempo psicológico: «No se desarrolla la acción como una serie de acontecimientos uno tras otro, sino, como si dijéramos, sobre los raíles de los nervios, del cerebro y del corazón; por primera vez, Stendhal, el arte se vuelve hacia las sensaciones inconscientes» (S. Zweig).

El arte de contar es tan viejo como el mundo, pero también misterioso y cambiante como son las relaciones entre el hombre y el mundo. Cada autor tiene su técnica y así podríamos decir que hay tantas maneras de concebir la creación literaria como autores de renombre han existido.

LOS ESCRITORES REBELDES

Hermann Hesse obtiene el Premio Nobel en 1946, en pleno auge del existencialismo y de aquellos autores que practican el vagabundismo como una forma de rebeldía ante las normas de la sociedad. La obra más famosa de Hesse, *El lobo estepario*, expresa esta nueva visión del mundo. Otro famoso vagabundo de la literatura es Henry Miller, que ha trabajado en mil empleos, luchando hasta encontrar una interpretación de la vida y la realidad que satisfaga a la vez su condición de hombre y de poeta. Porque Henry Miller, si ha triunfado en el mundo literario, no ha sido por sus desenfrenos sexuales y su paganismo, sino por su obsesión en expresar la vida en su totalidad, en su profundidad, en una prosa que alcanza en algunos momentos la perfección de un poema.

En estos tiempos alcanza el éxito literario un escritor inglés, Colin Wilson, con su obra *The Outsider*, en la que habla de los autores desplazados, en lucha contra el mundo absurdo que les rodea, a partir de Dostoievsky. Para Colin Wilson, el sentido de la novela moderna es el de una queja contra el destino humano. En igual sentido se expresa la obra de Albert Camus, *El extranjero*, basada en la filosofía de lo absurdo.

Debemos registrar también el éxito de un autor como

Jean Kerouac, por su novela *En el camino,* quien sólo busca la gente que está loca —loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, «la gente que nunca bosteza ni habla de lugares comunes, sino que arde»— en una ruta jalonada de botes de cerveza y de sucesos vulgares.

Hermann Hesse confiesa en uno de sus libros ser un hombre que busca, pero «ya no busco en las estrellas y los libros, sino que comienzo a escuchar las enseñanzas que me comunica mi sangre». Ésta es también la filosofía de otro famoso vagabundo de la literatura, quien se fuga con la esposa de su profesor, la hermosa Frieda, y vaga por diversos países hasta morir en México. Me refiro a David Herbert Lawrence, quien afirma: «Mi religión consiste en creer que la sangre, la carne, son más sabias que la inteligencia». La naturaleza y la vida poseen las leyes secretas de la existencia, según este autor.

En uno de sus relatos, Hermann Hesse pone en boca de uno de sus personajes, el cajista-poeta Johannes, estas hermosas palabras: «Llegó esa época en que toda nuestra generación se apartó de la poesía, en que todos advertimos como un escalofrío otoñal: ya se han cerrado las puertas del templo, ya es de noche, y cae en la oscuridad sobre los bosques sagrados de la poesía, ningún contemporáno puede encontrar el hilo mágico que permita adentrarse en lo divino».

Luego de la segunda y más terrible guerra que asoló a la humanidad, las creencias más firmes del hombre se tambalean, el orden se convierte en caos y el ser humano, esa criatura rebelde y magnífica, busca una salida de ese caos para hallarse a sí mismo, para descubrir su auténtica naturaleza y otear, en el horizonte, quizás por última vez, la pálida estrella de la divinidad.

Lo que hay más valioso en ti mismo —venía a decir

André Gide— es la experiencia de tu propia vida, aquello que has vivido como un don secreto y no como una norma. Es la época de la revelación individual.

Samuel Beckett rechaza lo que se entiende por literatura, pero siente la necesidad de escribir, pues nada es cierto en este mundo si no ha sido escrito por el hombre, el más valioso testigo de la historia.

NOTAS DEL VAGO ESTÍO

El verano es, en cierto modo, el tiempo de la disipación y del descanso. Incluso unos días sin la radio, sin comentarios políticos, sin conflictos personales y sociales, se agradecen. Escuchando el rumor del mar, decía Henry Miller, se encuentra uno en una especie de paraíso, olvidado del tiempo.

Quizá el verano sea como el sueño de nuestra propia existencia, que goza de unos momentos de luz, de gloria, de intensa sensación de vida, para morir en la brevedad de la espuma.

No hace mucho leía las memorias de don Ramón Menéndez Pidal y anotaba unas bellas consideraciones sobre la vejez del ser humano, «La vejez es tan amable al viejo como la juventud al joven —observa don Ramón—, teniendo además en cuenta que no hay joven que no pueda morir mañana ni viejo que no pueda vivir cien años. Alcanzar la plenitud vital es el supremo placer, y ése, tanto se disfruta en medio de todos los placeres de la juventud como en los placeres propios de la vejez».

La juventud se halla inmersa en multitud de peligros, incluso halla en sí misma su propio enemigo, como decía Shakespeare, porque con frecuencia sus dudas e inquietudes, su falta de experiencia, el exceso o la falta de ideales, todo ello influye en una conducta indecisa,

falta tal vez de reflexión y ayuda. En cambio, la vejez puede ser una estación serena, que invite a la meditación, a la lectura, a la comprensión del ser humano.

Un poeta alemán popular, Tieck, decía en unos versos, con sabor al siglo romántico: «Qué serena la tarde de la vida / para el que honrado vivió...» La tarde de la vida, en efecto, puede ser esa hora serena que se hace infinita sobre la cumbre de una montaña o se convierte en luz de rosa sobre la inmensidad del mar.

El escritor checo Seifert, premio Nobel, tiene unas hermosas frases para definir la vejez, cuando rápidamente pasan tiempo y edades: «La vida no deja de llevarnos a algún lugar lejano, y nosotros no hacemos más que decir adiós a las riberas que desaparecen...» También se refiere Seifert al sueño de los ancianos, que en ocasiones es involuntario, en réplica al cansancio o al tedio, y sugiere que los ancianos duermen de este modo para irse acostumbrando al largo sueño de la eternidad.

Menéndez Pidal, como nuestro Gil-Albert, también exiliado («Cuántos españoles estamos —escribía Menéndez Pidal, desde Cuba—, como los fugitivos de la Troya incendiada, dispersos por las tierras y los mares, y soñando en poder cooperar a la obra sagrada de Eneas, que ha de restaurar nuestra ciudad destruida...»), no dejó de trabajar en su misión científica y literaria hasta una edad avanzada, demostrando que la vejez puede ser fecunda y grata a los dioses, hasta el último instante.

AZORÍN, BAROJA Y EL ESTILO.

Acababa de aparecer el primer libro de Pío Baroja, *Vidas sombrías*, libro que tuvo una buena acogida de la crítica, especialmente por parte de Unamuno y de Eduardo Marquina. Azorín mandó dos cartas al editor del libro, con destino al autor, encomiándolo. Pero Baroja y Azorín todavía no se conocían personalmente.

Una mañana se encontraron en el paseo de Recoletos.

—¿Es usted Pío Baroja?

—Sí.

—Yo soy Martínez Ruiz.

Con este lacónico diálogo empezó una amistad que nunca tendría fin. «Nos dimos la mano y fuimos amigos hasta la vejez, y continuamos siéndolo», afirma Baroja en sus memorias.

Baroja y Azorín son dos personajes con ciertos rasgos comunes: su larga e intensa vocación literaria, su pasión por los libros, el odio a una España caduca que se recreaba en antiguos laureles cuando sus muros, como los de los viejos caminos de los pueblos, se desmoronaban de polvo. Los dos autores son meditativos, continuos viajeros, caballeros solitarios y misóginos, un tanto dados a la nostalgia y a la melancolía, con las mismas lecturas filosóficas, especialmente Schopenhauer y Nietzsche.

Lo que sí les separa es su concepción del estilo. Cono-

cida es la anécdota que cuenta Ortega y Gasset, ocurrida en una pensión de Coria. Una mañana llega Baroja con unos papeles en la mano, vivamente preocupado, y exclama:

—¿Lo ven ustedes? No hay cosa peor que ponerse a pensar en cómo se deben decir las cosas, porque acaba uno por perder la cabeza. Yo había escrito aquí: «Aviraneta bajó de zapatillas». Pero me he preguntado si estaba bien o mal dicho y ya no sé si se debe decir: «Aviraneta bajó de zapatillas, o bajó con zapatillas, o bajó a zapatillas».

Baroja tiene una concepción peregrina, muy particular, del tema. Para Baroja, el estilo consiste en sustituir una palabra, en evitar los qués, los cuándos, la repetición de términos... Baroja tiene una visión puramente gramatical y primaria del estilo.

Para Azorín, el estilo lo es todo, la palabra precisa y exacta, el tono, el ritmo, la armonía de la construcción. Baroja parte del habla de la calle, de la crónica real. Para Azorín —quien, en el fondo, es un poeta— el estilo seguirá siendo el secreto, el misterio, el enigma personal de toda creación literaria.

LOS INTELECTUALES

La verdad es que, después de leer el magnífico y documentado discurso de Andrés Trapiello sobre las armas y las letras en la Guerra Civil española y pensar en el triste destino de los intelectuales, se nos cae el alma a los pies al ver cuánta humillación, cuánto desprecio, cuánta tragedia, rodearon la vida de los más escogidos. El papel del intelectual en un país como el nuestro no es nada envidiable. Ya Unamuno predecía, en 1936, el destino de algunos de ellos —no recuerdo con exactitud la cita— al afirmar que los que no fusilaran los fascistas, los fusilarían los rojos.

Al poder político no le resulta cómoda la actitud del intelectual si no defiende y propaga sus propias ideas. Los fanáticos de uno y otro extremo hacen todo lo posible por silenciar al intelectual, bien condenándolo a una especie de ostracismo o relegándolo a un segundo término. No pueden concebir que el intelectual sueñe en un mundo donde reinen la verdad, la justicia, la honradez, y se puedan expesar libremente las ideas, y donde el ciudadano goce de una relativa libertad, ya que la libertad absoluta es imposible para el hombre.

Pero no sólo los políticos, sino los mercaderes y los arribistas, los mediocres, incluso los indiferentes, creen que el intelectual es un estorbo para la sociedad. Ya en

la época clásica, en la Grecia antigua, el filósofo Sócrates, cuyos discursos iban encaminados a ejercer el raciocinio y descubrir una verdad posible, fue denunciado en el senado por Melito y condenado a beber la cicuta, en presencia de algunos de sus discípulos. Y no creáis que Sócrates era un mezquino o un cobarde, sino un hombre que había demostrado su valor en diversas ocasiones. En la batalla de Delio, salvó la vida a Jenofonte, cargándolo, herido, sobre su espalda. También le salvó la vida al general Alcibíades.

Solía decir Alcibíades que la palabra de Sócrates encantaba y que su elocuencia era superior a la de Pericles. Alcibíades, como parte del público, lo escuchaba a veces con lágrimas en los ojos.

Pío Baroja estuvo a punto de ser fusilado por los carlistas. Manuel Machado es detenido, en Burgos, por rojo. Unos milicianos detienen en Madrid a Antonio Machado. «¿Cómo se llama?» —le preguntan—. «Antonio Machado.» Los milicianos, por supuesto, ignoraban quién era el poeta. Moreno Villa confiesa que no tiene miedo a los bombardeos, sino de ese turbio individuo que, escopeta al hombro, se le acerca en la noche para pedirle los papeles... Juan Ramón Jiménez es confundido con un jerarca de Acción Católica y se apresura a pedirle al presidente Azaña un salvoconducto para salir de España.

El puro intelectual, el científico, se siente a menudo desamparado. Nada menos que don Ramón Menéndez Pidal, quien logró poner los estudios lingüísticos de nuestra nación a la altura de los europeos, tuvo que publicar su primer libro, sobre la leyenda de los Infantes de Lara, de su propio peculio «en una imprenta modestísima, barata, sin ayuda de nadie», confiesa en sus memorias.

Desoladora es la actitud de Jorge Guillén, humillándose y poniéndose a disposición de Queipo de Llano. Triste es también la actitud de Gómez de la Serna, a quien el Gobierno argentino tuvo que pagarle una operación de apéndice, tal era su estado de indigencia, suplicando poco menos que una limosna a Giménez Caballero. Tan falto de ayuda se encontró en España, en la postguerra, que tuvo que volver al exilio, donde, entre un cúmulo de estrecheces, escribió su *Automoribundia.*

EL ESCRITOR AMERICANO, EL SEXO Y EL DINERO.

El poeta W. M. Auden, desde que ganó el Premio Pulitzer, en 1947, representó una de las voces más autorizadas en la crítica literaria, así como en la formación de la juventud universitaria de su país. Sus opiniones, en charlas y artículos, fueron tan importantes o más que las de Ezra Pound, y no sólo por lo que se refiere a la naturaleza del poeta, sino a la psicología del autor. En su libro de charlas con Alan Ansen, destaca el poco interés que el escritor americano demuestra por el dinero y, en cambio, la inquietud y obsesión que siente por el sexo. «Es tremendo —dice— lo tímidos que son los americanos cuando se trata de hablar de dinero. Te cuentan los detalles más íntimos sobre su vida sexual pero se cierran como una ostra cuando se trata de decir el salario que ganan...». En América, dice Auden, la idea del rentista desocupado apenas se concibe. El rico sigue creyendo que tiene que ir al despacho todos los días, para justificarse a sí mismo.

Algo de esto es cierto. Lee uno las *Memorias* de Tennesse Williams, el celebrado autor de *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc*, y hasta la mitad del libro no halla en el autor otra obsesión que la del sexo, hablándonos de sus innumerables conquistas, entre estudiantes y tipos diversos de una caótica sociedad.

Exceptuando una amante que tuvo —la conquista de una chica en un sofá—, las demás aventuras las comparte con jóvenes homosexuales, atraídos por su gracia natural o por su temperamento morboso. En ningún instante se nos muestra el autor preocupado por los problemas literarios, aunque yo creo que la literatura de Tennesse era su mismo sexo y las frases que la humanidad deja escapar desde la angustia o el deseo. Toda su obra teatral está basada en la felicidad o en la tristeza que emana de los cuerpos humanos, atormentados por la soledad.

Luego de publicar su famosa novela *Buenos días, tristeza*, Françoise Sagan se embarca para América, con el propósito de promocionar su obra. Cuál no sería su sorpresa cuando recibió un telegrama de Tennesse Williams, invitándola a pasar unos días en su casa de Key West, Florida. La Sagan, recién cumplidos los veinte años, representaba, entre dos generaciones, la de los jóvenes que afrontaban su relación con los mayores con la mayor naturalidad y una visión real de sus apetencias y deseos.

Fue recibida en el aeropuerto al estilo de la *dolce vita*, rodeada por docenas de fotógrafos, pero en cuanto pudo, se deshizo de sus compromisos publicitarios y aceptó la invitación del famoso dramaturgo. El cual, según la Sagan, era «un hombre menudo, de cabellos rubios, ojos azules y una mirada divertida».

Muerto Whitman, representaba Tennesse el papel del poeta más famoso de América. En un destartalado hotel vivía en compañía de Carson Mc Cullers, la autora de dos libros de éxito, *La balada del café triste* y *Reflejos en un ojo dorado*. Hacía poco tiempo que el marido de la Carson se había suicidado y Franco, el joven más encan-

tador de Europa y América, cuidaba de ambos. Franco, según la Sagan, «amaba a los hombres y a las mujeres, pero prefería a Tennesse. Y amaba también, pero tiernamente, a Carson, enferma y agotada». El sentido del dinero y la riqueza habían alimentado en la novelística europea a un genio como Balzac, quien había escrito la monumental *Comedia humana* inspirándose en los avatares de la fortuna y la tragedia de los seres humanos cegados por la avaricia y la miseria. En la novela americana, era el sexo lo que más preocupaba a los grandes autores como Truman Capote, Henry Miller, Paul Bowles y Hemingway, aunque a éste en menor medida.

EL SECRETO DE LA LITERATURA

Todo buen escritor ha de tener algo secreto, escondido entre las formas y apariencias literarias. Es posible que ni siquiera el mismo autor sepa cuál es este factor, este índice personal, que lo hace singular entre los otros autores. Puede ocurrir que sea una penosa frustración que le haya causado una herida; tal vez sea un deseo difícil, infinito, que no se pueda alcanzar en este mundo. El mismo Kafka ruega a su mejor amigo que entregue al fuego sus originales, los libros que han nacido de su propia desventura, de su propia sangre, y ello es porque incluso él mismo ignora cuál es el secreto, el mensaje de su obra.

Lorca, que parece un ángel de pandereta y de gracia, es un autor atormentado por la muerte y su misterio; en el agua, larga y sin espinas, como decía un poeta oriolano, del río que se ahonda en el crepúsculo, él advierte una sombra y un cuchillo. Más allá de las imágenes que su homosexualidad le inspira, hay un susurro de úes infinitas en las ramas de los árboles. Existe, también, una música y una profunda tristeza en el fondo de sus ojos, que nadie, salvo un dios oculto, puede comprender. Alguien ha llamado a Lorca poeta maldito y es porque en su corazón hay un enigma, como también hay un enigma en el agua fría que se espeja en la tarde.

Escribir no es solamente relatar lo que se ve o se siente. Escribir es dar latido y curso a una vida que no se conoce, puesto que solamente se manifiesta a través del ritmo y de la imagen. De esta forma da curso el poeta a lo más divino que lleva en sí mismo, aunque aparentemente sea inexplicable.

Rolan Barthes hacía una sutil diferencia entre el lenguaje usual y el metalenguaje, dentro del cual podía considerarse el lenguaje poético o literario. Cuando la relación verbal o prosa se convierte en canto, allí amanece la auténtica poesía, la llamada creación literaria. El joven poeta Arthur Rimbaud hablaba, en su entusiasmo, de una lengua nueva y universal, que «hablará de alma a alma y lo resumirá todo, perfumes, sonidos, colores», en una armonía capaz de ennoblecer el espíritu humano.

Mucho se ha hablado sobre qué es la literatura y muchos de nuestros lectores recordarán el conocido libro de Sartre, pero sería inútil o casi inútil repasar el catálogo de las definiciones. El espíritu verdadero de la literatura, como el verdadero amor, no se puede definir. Es un secreto que llevan en sí algunas personas, hasta el punto de que el mismo autor ignora la razón de su éxito.

Hace unas décadas, se publicó un libro que alcanzó el éxito en todo el mundo: *La historia de Sant Michele*. Su autor, el sueco Axel Munthe, nunca supo el motivo de aquel éxito. Hablando con el periodista Indro Montanelli, en el curso de una entrevista, le explicó su extrañeza ante tal hecho, preguntándole cuál creía que era la calidad de su libro o por qué gustaba tanto a la gente. Indro Montanelli no se lo pudo explicar. En verdad era

un hermosísimo libro, sobre todo en el aspecto humano. En alguna parte de él o en la totalidad de sus páginas residía el secreto de su verdadera personalidad, de su verdadero ser humano, el secreto de la literatura.

GABRIEL CELAYA Y EL MAR

Gabriel Celaya es un gran poeta. Tranquilo, desgarrado, escuchando las olas y los gritos, escuchándose a sí mismo, a través del mundo y de los hombres, a través del caos. Naturaleza terrible y sola, como un llanto. Es uno de los pocos autores de la lírica española que necesita de varios heterónimos —Rafael Múgica, Juan de Leceta, Gabriel Celaya— para expresarse a sí mismo. Y tal vez otro, aquel que acompañaba a Amparitxu en el silencio. «Sólo somos hombres, verdaderamente hombres, en tanto que vivimos inventándonos a nosotros mismos, realizando nuestro personaje» —nos dice Celaya, recordando tal vez a Cervantes y al inmortal héroe de La Mancha.

Gabriel Celaya no quiere hacer poesía como «quien se va al quinto cielo o como quien posa para la posteridad». Quiere hacer una poesía lúcida, como un rayo; humana, muy humana, como quería Nietzsche. Lucha para ello consigo mismo, lucha contra Rafael Múgica, contra los bellos poemas que escribió durante los treinta y cuarenta. Quiere despertar en un mundo nuevo. Abandona su profesión, su trabajo, y deja el norte de las olas blancas y ruidosas, para irse a Madrid, en 1956, de la mano de Amparitxu, su más profundo amor.

Sueña en aquello que se llamó «poesía social», género

que, en realidad, no era nada nuevo, pero lo parecía. De ahí esas frases suyas, como «la poesía es un arma cargada de futuro»; anhela llegar a la inmensa mayoría, a todos los hombres, a una literatura revolucionaria en la que no quede ni rastro del antiguo bizantinismo. «Nada de lo que es humano debe quedar fuera de nuestra obra. En el poema debe haber barro, con perdón de los poetas poetísimos». Pero olvidaba que la poesía no puede ser nunca una proclama, un banderían de enganche, sino un profundo y singular misterio. Porque la poesía descansa en la palabra y la palabra es un signo, un don, y todo lo que de ella emana brilla fuera de la realidad de este mundo. Cuando el poeta se siente en la soledad —afirmaba el mismo Celaya— «se siente más que nunca habitado por presencias que son suyas mas no son él».

Magníficos los años de lucha de Gabriel Celaya, años en que sólo tuvo la compañía de Amparitxu; «aunque fueron años de multas, cárcel, persecuciones y dificultades económicas, son los que siempre añoraré». Los tiempos cambian, debido sobre todo a las circunstancias económicas, la poesía social se irá convirtiendo en una moda literaria que acaba en el cliché y algunos poetas amigos se vuelven acomodaticios y se adaptan fácilmente a la situación de bienestar, como siempre ocurre.

Gabriel Celaya vuelve sus ojos al pasado, a los poemas de Rafael Múgica, a los bellísimos poemas de su juventud y recuerda «en la playa lejana, dos olas que retumban / dos olas que golpean la soledad del mundo...» y evoca, ya senecto, el mar de su infancia: «el mar, el mar que muere / y nace siempre nuevo a cada instante».

RELATOS BREVES DE AZORÍN

Para Azorín, el cuento moderno tiene su origen en el periodismo, que obliga a reducir un relato a cuatro o cinco páginas. Esta brevedad no debe estar reñida con la calidad, sino que más bien la concisión del texto nos obliga a depurarlo, puesto que —dice Azorín— «el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso». Comparar el relato breve con el poema —no precisamente con el soneto— es cosa que ya viene de antiguo, por lo que tiene de chispazo imaginativo y de rapidez, pues el buen cuento ha de escribirse, si es posible, en una ráfaga.

En los cuentos de Azorín, escritos con afán de minucia y lentitud, hay, sin embargo, un idealismo vago, con tendencia a lo simbólico, un esteticismo que inmerge la prosa en un módulo excesivamente literario. Aquí la prosa no nace de la realidad inmediata, sino de la literatura o, dicho de otro modo, la prosa no es primigenia y válida, sino de puro artificio.

Hay en Azorín, en estos cuentos, un modernismo apenas contenido, difícil de situar en una lógica de los hechos. El cuento titulado *Rosa, lirio, clavel* huele a Rubén por los cuatro costados. El modernismo, entre otras cosas, significa una evasión del mundo, una huida a la torre de marfil.

—Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas impe-

riales —decía Rubén— ¡Qué queréis! Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer...

También en Azorín es evidente una huida de la realidad, un desprecio de todo lo grosero y ruidoso; ama el color gris, lo quedo, lo suave. El cuento es en Azorín un juego intelectual, algo tocado por el misterio, por el azar, pero, sobre todo, de una delicadeza etérea, como un lejano son de campanas en el atardecer... Azorín no olvida tampoco lo mágico. Ni lo absurdo. El poeta, según Cocteau, no es más que un creador de mitos.

Si el estilo de Azorín fuera más ligero y suelto hubiera tenido quizá más lectores en todo el mundo. El gravamen de la palabra, el ansia de perfección, pesan en la forma de escribir, lenta, con repeticiones. Una y otra vez, las palabras se van sucediendo en una serie de grados y matizaciones no siempre afortunadas. En ocasiones, la palabra huele a un raro arcaísmo o tiene un regusto pedante; en vez de estrellas dice, por ejemplo, «perennales luminarias sidéreas...» El efecto es horrible, especialmente en el lector moderno, en aquellos que creen que, en el arte literario, la sencillez es el grado sumo de la perfección.

Cuando se escribe poesía, hay que tener presentes las palabras y no los hechos; en cuanto al relato, sea novela o cuento, hay que olvidarse de las palabras para fijarse en lo que sucede, en los personajes. Los relatos de Azorín, a nuestro modesto entender, pecan de excesiva entidad verbal; todavía parece que lo único que interesa en el relato es la forma, el impacto de un especial ordenamiento de las palabras.

Azorín tiene imaginación, tiene fantasía. Fabia Linde y Pablo Cendra, el protagonista de *La ecuación*, son personajes imaginarios y fantásticos. Pero ambas

facultades —la imaginación y la fantasía— operan dentro de un círculo, dentro de un juego elaborado y poético. Apenas se sostienen dentro del relato con ese mínimo que el mismo Azorín denominaba memoria de las sensaciones, hilo que las ata a una realidad posible y que constituye el secreto más profundo del autor de *Blanco y azul*.

LA NOVELA Y LA REALIDAD

Me gustan los libros viejos. Tienen sabor a noches de vigilia, a horas de soledad junto a la luz de una lámpara, al silencio en el que se pasa una página y se medita en algo que ya se ha vivido y que, posiblemente, no volverá jamás. Pasará la vida de un hombre, o la de una mujer, y este libro permanecerá, con el misterio de unas palabras que han sido escritas —aunque el lector lo ignore— para siempre. Creo que, en el siglo pasado, la literatura tenía mucha más importancia que en el presente. No solamente las novelas y la poesía estaban llenas de ambiciosas metas, sino que constituían, por sí mismas, un profundo motivo de inquietud en el alma del autor. No se sabía qué era más importante, si la literatura o la vida, y la verdad era que en ambas latía un espíritu invisible y todopoderoso que nos confundía.

En el principio de la Historia, según Hesiodo, las musas deslizaron al oído del hombre mentiras numerosas semejantes a la verdad, pero llegó a ocurrir un día —un hecho por lo demás insólito— que la realidad en que vivimos se manifestaba mucho más rica y fantástica que la imaginación. En efecto, cuánta historia, cuántos delirios, cuántas venganzas y deseos, cuántas novelas nunca escritas, se cumplen en las limitadas horas del día... Nuestra historia se va hacien-

do, aunque no nos demos cuenta, de aquello que Stendhal llamaba *petits faits vrais*, en los cuales basaba sus relatos.

En 1887, en el prólogo a su novela *Pedro y Juan*, Guy de Maupassant hace una notable introspección sobre su arte de novelar y llega a decir que el autor que se propone simplemente divertir a su público escribe sin preocupación alguna, pero aquellos autores «sobre quienes pesan todos los siglos de la literatura pasada, a quienes nada satisface, a quienes todo disgusta porque sueñan en algo mejor, a quienes todo parece ya desflorado, y a quienes, en fin, su obra produce la impresión de un trabajo inútil y común, llegan a juzgar el arte literario como una cosa misteriosa, impalpable, que apenas nos revelan algunas páginas de los más grandes maestros».

Guy de Maupassant se adelanta, en este párrafo, a las más modernas teorías sobre la creación literaria. También nos habla en este prólogo de la que él llama novela objetiva, según la cual no podemos conocer de los seres humanos más que sus gestos y actitudes, lo que nos dicen y lo que hacen, de modo que tanto el autor como el lector aceptan un ejercicio de psicología, sugerida por el autor y más o menos admitida por el lector, el cual ya no es un elemento pasivo, sino recreador del personaje. Esta teoría será desarrollada años más tarde por escritores como Hemingway, Dos Passos y llevada al extremo por Paul Bowles, el autor de *El cielo protector*.

Las ideas de Maupassant sobre el relato se adelantan medio siglo sobre su tiempo y si leemos las *Ideas sobre la novela*, de Ortega y Gasset, aparecidas en 1927, no encontraremos nada distinto a lo que ya se dice en el prólogo de *Pedro y Juan*.

Guy de Maupassant solía llevar sus manuscritos a

Gustave Flaubert, a quien llamaba su maestro, el cual le advertía que el talento —o el genio, según se mire— no era más que una larga paciencia.

EL SECRETO DE RAMÓN J. SENDER

Invitado por la Fundación General Mediterránea, llega Ramón J. Sender a España el 29 de mayo de 1974. El famoso novelista es recibido con todos los honores, aunque algunos centros institucionales le guarden cierta reserva. Sender, delicado y conciliador, aseguró que era bueno tratar de perdonar si se tenían agravios, pero que no podía olvidar porque el olvido depende ya de Dios.

Para Sender, la tarea del novelista se basa en convertir al ser humano en un mito, como Cervantes lo hizo con Don Quijote, Goethe con el Werther y Shakespeare con Hamlet. El propio autor acaba también por mitificarse. Walt Whitman es el mito panteísta de la literatura americana y el marqués de Sade el mito de la perversión sexual. Dice el escritor aragonés: «Cada uno de nosotros llevamos dentro nuestro mito en nuestra sombra o en el aura de nuestro modesto nombre». Cuando el novelista logra realizar ese mito vence al tiempo, a la realidad.

Sender estuvo exiliado y residió en San Diego, California, muchos años. Cuando el periodista le pregunta el porqué de esta actitud, el escritor responde: «Lo mejor aquí es una especie de soledad gozosa en la cual uno puede escribir, leer, recibir amigos y charlar sin preocuparse por nada de carácter político... Ni resentimientos

ni riesgos exteriores». Este sentimiento de vivir en un país donde se respeta a la persona humana y se la deja trabajar es el mismo que experimentaron en iguales circunstancias Francisco Ayala, Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, Ricardo Gullón y tantos otros escritores. El sentimiento de España es en Sender todavía trágico, no solamente recordando a García Lorca, a Unamuno, a Maeztu, sino a su propia esposa, fusilada en Segovia, y a su hermano Manuel, alcalde republicano de Huesca, también fusilado.

Ramón J. Sender es autor de una extensa obra, en la que destaca *Réquiem por un campesino español*, un clásico que, para Castillo-Puche, es tan importante como *El viejo y el mar*, de Hemingway, y también merecedor del Nobel. Sender es un autor contradictorio y complejo. «Si me hubieran matado los fascistas —escribe—, como a Lorca, ahora yo estaría más vivo de lo que estoy». ¿Se trata de un oscuro resentimiento contra el público español? Cuando, acompañado por José Vergés, de la editorial Destino, asiste en Madrid a la Feria del Libro, está cuatro horas largas firmando libros... Sender tiene unos años de auge, otros de menosprecio y olvido. Sender se compara a Wolfe: «Un escritor a quien dicen que me parezco —y me gusta— es Thomas Wolfe. No escribe con su carácter ni con su temperamento, sino con un ego innominable y sediento».

Para Ramón J. Sender existe un factor secreto y determinante en la personalidad de un autor: algo que está ya dentro de él antes de nacer; ese algo es el «núcleo de nuestra hombría» que nadie ve y sobre el cual actuarán las fuerzas del destino. Toda verdadera individualidad —viene a decirnos Sender— es secreta y escapa a nuestro conocimiento.

EL PRIMER HUMANISTA DE EUROPA

Se supone que el origen del Humanismo se da en Italia, cuando el poeta Petrarca descubre unos manuscritos de Cicerón y queda admirado por su perfección oratoria. El Humanismo opone, a una tradición bíblico-eclesiástica, el valor de las letras humanas, como una especie de rebelión frente a los imperativos teológicos de la mente medieval, un retorno de Dios a la tierra, basado en el decoro del alma, en el orden y también en el principio de la libertad. «Amo la libertad, no quiero y no puedo servir a ningún partido» —dice Erasmo, en respuesta a Lutero, cuyas ideas se propagan en Europa por aquel entonces. Otros humanistas famosos fueron Montaigne, Vives, Tomás Moro, Rabelais, Lorenzo Valla, pero, entre todos ellos, es Erasmo quien dice, en carta a su amigo Zwinglio: «Deseo ser un ciudadano del mundo...» Ésta es la auténtica nota de un verdadero progreso espiritual que amanece en el siglo XVI, en Europa.

Erasmo vive de la dádiva de algún mecenas, de traducciones de textos griegos y latinos —enseña griego en Cambridge, da charlas y conferencias en universidades y colegios—, de la hospitalidad de algún amigo, y sufre, en más de una ocasión, verdadera penuria y necesidad. Los libros publicados —los *Adagios*, los *Coloquios*, las *Anota-*

ciones al Nuevo Testamento— no le son suficientes para subsistir. Aunque todo el mundo admira su talento y su conocimiento de las lenguas clásicas, tiene también sus enemigos, que no olvidan que fue hijo de un noble y de la hija de un médico —otros dicen que de un sacerdote y su criada— y que, en su niñez, fue recogido en un convento. Pero su fama es tal que el Papa Adriano VI quiere hacerlo cardenal, que en la corte de Carlos V es nombrado consejero, que en las familias reales lo solicitan como preceptor de sus hijos y que, en las universidades más importantes, le ofrecen una cátedra, pese a lo cual él prefiere la sencillez, la modestia y la preciada libertad.

El libro más famoso de Erasmo es el *Elogio de la locura*. Lo escribió en casa de su amigo Tomás Moro, durante unos días de descanso, sin consultar libro alguno. Según las reglas de la vieja *declamatio* latina, está constituido por pequeñas prosas, breves capítulos para ser leídos y comentados y algunos de sus pasajes son tan modernos que pueden ser leídos en la actualidad con la misma frescura de la época en la que fueron escritos. Es un libro optimista, rejuvenecedor, donde el amor y el humor se mezclan en la exaltación de la vida humana. Su arte literario se basa en la moderación y la serenidad. «Siempre me gusta más un poema —dice— si no se aparta demasiado de la prosa»; «otros pueden complacerse en lo alambicado, pero en cuanto a mí, pienso que lo que importa ante todo es que prestemos nuestra expresión a las cosas y que nos esforcemos menos por ostentar nuestra ingeniosidad que por mostrarla bien».

He aquí un delicioso pasaje de Erasmo sobre las mujeres: «Tienen, primeramente, el encanto de la hermo-

sura, que, justificadamente, anteponen a todas las cosas, puesto que, por su virtud, tiranizan hasta a los mismos tiranos. ¿De dónde proceden lo desgraciado del aspecto, el cutis híspido y la espesura de la barba, sino del vicio de la prudencia, mientras que la mujer conserva las mejillas tersas, la voz fina, el cutis delicado, remedo de perpetua juventud? En segundo lugar, ¿qué otra cosa desean en esta vida que complacer a los hombres en grado máximo? ¿A qué miran, si no, tantos adornos, tintes, baños, afeites, ungüentos, perfumes, tanto arte en componerse, pintarse y disfrazar el rostro, los ojos y el cutis? Así, pues, ¿qué las recomienda a los hombres, más que la necedad? ¿Hay algo que éstos no les toleren? ¿Y a cambio de qué halago, sino de la voluptuosidad?»

GIL-ALBERT: MEDITACIONES DE UN POETA.

Me gustan las pequeñas prosas de Gil-Albert, recopiladas en su obra *Breviarum vitae*. La vida de Gil-Albert no parece nunca levantada y terrible, como lo fuera la de Miguel Hernández, sino íntima y suave, como el diálogo que sostiene el soñador con su propio sueño.

Al poeta Gil-Albert no le gusta el sueño profundo y fisiológico que corta la realidad en que se vive, como una soga; más que el sueño, ama la siesta, el delicado cendal, «más humano, más frágil que el rotundo hundimiento nocturno»; el entresueño, la oculta y veladora fuerza de los sentidos que confunden la vida del amor y la belleza, como el aire que estremece la superficie del mar en lo lejano: vago temblor de oro...

En estas prosas irrumpe de pronto una queja. «Si mi obra cuajara sería superior a la de los otros —confiesa Gil-Albert, sin duda refiriéndose a sus compañeros de generación—; es de concepción más vasta y más honda, más compleja». ¿Se refiere a la obra folclórica de Lorca? ¿A la aparente gracia marinera de Alberti? ¿Al virtuosismo de los poetas-profesores de su tiempo, tales como Gerardo Diego, Guillén o Salinas?

La concepción poética de Gil-Albert es ambiciosa, obedece a un vasto plan, es como un perfume de vida que inundara la existencia. Gil-Albert, de puro medite-

rráneo que es, capta la verdad en un instante, en un deslumbre que irradia sobre el contorno de la mate-ria. Escribe el poeta —y pido perdón al lector por la cita, que considero significativa—: «La casa está llena de ro-sas; mi corazón de deseo; y unas y otro ajenos a mí que no soy ni rosas ni corazón, sino alguien que sigue preguntándose, ante el mar indiferente, qué son las rosas, qué el corazón y qué el mismo mundo encendido en que tales apariciones silenciosas tienen lugar».

La naturaleza es, para Gil-Albert, como el latido del alma enigmática de las cosas, que tienen su ser, su permanencia, incluso más allá de la vida del hombre.

¿Prosa o verso? Hay quien dice que la prosa es la forma de madurez del verso; algunos autores, como Renard, hablan de la frase corta más bella que un verso; Ortega afirmaba que la buena prosa se hace siempre en vista del verso, confundiéndose con él, pero al cabo eludiéndolo con grácil fuga; Cernuda sostiene que la prosa del poeta tiene algo secreto que no se halla en los demás prosistas. «Soy un poeta tardío con relación a mi prosa —escribe Gil-Albert—. Cuando aparecen, en el 36, mis dos primeras colecciones de versos, hace ya diez años que ha podido leerse mi primer libro de narraciones... Prefiro escribir en prosa».

Gil-Albert, en prosa, es un autor más sincero y más directo, tal vez más profundo o más ligero, pero es precisamente en el verso, en la prosa medida, en el tono clásico y no vulgar, en esa vieja armonía que le viene no sabe de dónde, como una embriaguez o un frenesí, cuando alcanza su auténtica condición de poeta. Recordad, amigos, aquellos versos: «Fluye, amoroso campo de la vida... / fluid, fluid, hermosas estaciones, / los racimos, los frutos y las nieblas / tras de las que se ocultan en otoño / los frescos manantiales de la gracia...»

LA NARRATIVA DE MORAVIA

Moravia es un hombre de mirada inquisitiva, indagadora: parece que mira a través de las personas y de las cosas. Toda la sociedad de la Roma en que vive, desde el político hasta el mecánico, desde las clases altas hasta las bajas, desfila por sus páginas. Es un observador, no un filósofo, de la realidad.

A los nueve años cae enfermo de tuberculosis ósea. Todo lo miraba con ojos de buey —nos dice—, ojos que agrandaban las cosas. Moravia nos confiesa que era un niño hipersensible, hijo de un arquitecto y de una mujer de ascendencia campesina. Su padre era un hombre de carácter rutinario, conservador; la madre, unos veinte años más joven, tuvo dos amantes, uno de ellos un joven deportista que conoció en las playas de Viareggio.

Moravia pasó largos años en el sanatorio y luego, en su casa, largas y dolorosas horas en el lecho. Tenía diecisiete años cuando empezó a escribir, manchando de tinta las sábanas, una novela: *Los indiferentes.* Quizá por la postura o por la prisa, escribió esta novela sin puntuación alguna: «Si bien escribía en prosa, cada frase me salía con la propiedad rítmica y solitaria de un verso».

Era una época en la que, apagada la gloria de D'Annunzio, no había en Italia novelistas; el único, Italo

Svevo, una especie de Unanmuno lleno de ingenio y de sencillo humor, un empleado de banco, se editaba los libros por su cuenta. Moravia, como Svevo, tuvo que editar, con las cinco mil liras que le prestó su padre, *Los indiferentes*, novela que relata la decadencia de la burguesía romana cuando el fascismo subió al poder.

Los sentimientos claves de Moravia son: la rebeldía, el sexo, la sinceridad, a veces brutal. El estilo de Moravia ha sido calificado como «un realismo gris, opaco y sórdido, más próximo a la crónica que a la poesía». El triunfo de Moravia, sin embargo, se produce más tarde, ya en la postguerra, con obras como *La romana, El conformista, El amor conyugal* y *Cuentos romanos.*

El arte de Moravia radica en hacer de la novela un depósito de vivencias fundamentadas en la vida de un ser humano. Para Moravia, antes que la novela, están los personajes; es peligroso, en el relato, el abuso de la autobiografía, ya que puede ensombrecer y aun viciar la atmósfera de la realidad.

A Moravia no le gusta Thomas Mann; dice que Mann todo lo miraba desde un balcón del siglo XIX. Moravia afirma que la literatura se ha convertido hoy en una industria. Estudiando los caracteres de la nueva novela europea, en un ensayo de Teresa Buengiorno, refiriéndose a la obra de Moravia, se afirma que, si bien en un principio se apoya en los valores de la denuncia y la verdad, posteriormente va sufriendo un progresivo empobrecimiento. Y es que, tras las redes del análisis y la observación de los hechos, se pierde lo fundamental, la trascendencia, el auténtico valor del alma humana.

En los textos de Moravia hay una sombra existencialista y también de aquel movimiento que se llamó neorrealismo y que, en palabras de Zavatini, significa que

hay que realizar el estudio del hombre dentro de la sociedad en que vive. Sartre define claramente esta actitud: «Nosotros escribimos para nuestros contemporáneos, no queremos ver nuestro mundo con ojos futuros, sino con nuestros ojos reales, con nuestros verdaderos ojos perecederos». Y ésta fue la técnica empleada por Alberto Moravia.

LA NOVELA Y EL SUEÑO

La más temible alianza de nuestra época, la verdadera tiranía de nuestra época, es la alianza de la información y el poder. Ordenadores, leyes y fuerzas desconocidas, se alinean como una muralla frente al indefenso ciudadano. Sospechamos que cada día amanece un mundo que desconocemos y, luego de dudarlo mucho, antes que avanzar, pretendemos volver al pasado... para descubrir que el pasado no existe.

La obra de arte, la novela, añade a la realidad algo que antes no existía, es decir, forman una nueva especie de realidad. La libertad del arte, dice Carlos Fuentes, consiste en enseñarnos lo que no sabemos. «El escritor y el artista no saben: imaginan. Su aventura consiste en decir lo que ignoran. La imaginación es el nombre del conocimiento en literatura y en arte».

Si el realismo tradicional consiste en darnos cierta cantidad de datos veristas, jamás podrá mostrarnos, como Cervantes o Kafka, la realidad no visible.

La novela ni muestra ni demuestra nada, sino que añade algo al mundo que conocemos. La novela es una búsqueda verbal de lo que todavía no existe. La novela es la voz de un mundo nuevo en proceso de crearse.

La realidad de Buenos Aires sólo se ha hecho presente, en la literatura de Borges, mediante un sueño.

Carlos Fuentes recuerda unas frases de *La muerte y la brújula*: «El tren paró en una silenciosa estación de carga... [Él] bajó. Era una de esas tardes desiertas que parecen amaneceres».

En realidad, como Borges, somos muchos los que hemos tenido la revelación y el descubrimiento de la América latina a través de un sueño. Yo he soñado en calles desiertas, con el suelo de tierra húmeda y rosada, una valla, una vía de tren y unas humildes casas que apenas parecían alinearse en una calle sin nombre.

Ésta debió ser una visión matutina, con el aire muy claro, porque otras veces que he soñado estar en América me he visto entre unas cumbres silenciosas y altas, entre rocas abruptas y vegetación espesa y la soledad terrible de un mundo que permanece callado, bajo un cielo gris o verde oscuro.

Estoy en América —pensaba, dentro del sueño— y veía un pueblecito al que bajaban desde las peñas senderos casi ocultos y un río de aguas que se alborotaban, sin ruido alguno, bajo un viejo puente. Pero el sentimiento más alegre que experimentaba era el de avanzar por aquel humilde camino de tierra rosada, como si volviera a mi infancia, a un lugar antiguamente conocido, contemplando las casas esparcidas, en un lugar que quizá habitaron mis antepasados.

Creo que, a través de Borges, a través de Rulfo, a través de un sueño, hemos despertado en una tierra que sólo permanecía en el olvido. Borges —observa Carlos Fuentes— otorga categoría de personaje, de protagonista, a todo aquello que antes habitaba en el decorado: el espejo, el jardín solitario, el jardín de senderos que se bifurcan, el laberinto, el libro, los tiempos, los espacios... Y es porque en la literatura —y éste es el descubrimiento de Borges— la única realidad es lo imaginario.

POR QUÉ UN AUTOR ES UNIVERSAL

Si me preguntaran en qué consiste la grandeza o la universalidad de un autor, nunca respondería que se debe al número de ejemplares vendidos, pues hay autores que logran un éxito periodístico, pasajero —recuérdense los casos de *Papillon*, de Henry Charrière, o la novela de Koestler *El cero y el infinito*, aparecida al punto del deshielo en la guerra fría—, así como los autores de *best sellers*, que tienen su público en la masa media lectora de un país. Ha habido grandes autores, por el contrario, que no encontraron editor para su obra o se pagaron de su propio bolsillo la primera edición —minoritaria, por supuesto—. Así tenemos el caso de Daniel Defoe, que no hallando editor para su *Robinson Crusoe* tuvo que vender el manuscrito original por la mísera cantidad de diez libras. La famosa novela de Jane Austen *Orgullo y prejuicio* tardó dieciséis años en publicarse, luego de venderse el original por ciento diez libras. Un escritor que, con el tiempo, llegaría a ser tan famoso como André Gide, publicó a sus expensas *L'inmoraliste*, en edición de trescientos ejemplares. ¿Por qué? —se pregunta a sí mismo en el *Journal*—. Para disimular un poquito su mala venta.

Creo que el gran autor obedece, ante todo, a la

necesidad de expresarse a sí mismo, y no se dirige en particular al lector, al público, sino a la humanidad. El gran autor es aquel que, a lo largo de su obra, en raptos de genio o de inspiración, nos va descubriendo lo esencial de la vida, lo más profundo del alma humana, y por ello hay siempre en su estilo la calidad de un poeta.

No es, pues, la necesidad de la trama, la fuerza del argumento, lo que atrae al lector en esta clase de literatura, sino el descubrimiento, a través de la sensibilidad, de lo que es más significativo y profundo en la naturaleza y existencia del ser humano. Hay, pues, un sabor auténtico y definitivo de hombre, o de mujer, en esa prosa y en ese verso que nadie jamás podría haber escrito, salvo su propio autor.

Otra de las características del escritor universal es que, aun dentro de la variedad de sus obras y sus títulos, siempre está escribiendo el mismo libro, es decir, que prevalece una especie de unidad total en su obra, que la diferencia de las demás.

Por último el gran autor es esclavo de sus temas preferidos o congénitos y aspira a expresarlos de manera cada vez más perfecta. Por eso repasa los originales una y otra vez, los vuelve a escribir, de manera obsesiva y tenaz. Josayne Savigneau, la biógrafa de Marguerite Yourcenar, nos dice que la autora de *Memorias de Adriano* consideraba a sus diferentes libros como las diversas partes de una sola obra jamás acabada.

En nuestra literatura tenemos el caso de Juan Ramón Jiménez, que escribe sus poemas una y otra vez, corrigiendo el sonido y la imagen, en busca de la perfección. Don Antonio Machado opinaba que un poema podía considerarse verdaderamente acabado cuando, al cabo de diez años de haber sido escrito, no necesitaba ya de

ninguna corrección. La misma obstinación presentan en sus páginas autores como Quevedo y San Juan de la Cruz, hasta Unamuno y Azorín, dando la sensación de que se repiten en sus temas, porque sólo así puede alcanzarse la perfección, la imposible perfección de la obra literaria.

ÍNDICE

Pasternak en su viejo jardín 7
En la luz de Port Lligat 10
Umbral y el estilo 13
La mujer de Rubén Darío 16
Amar a Renard 19
El factor erótico en la literatura 22
Poe-Baudelaire 25
Una historia romántica 27
Zenobia y Juan Ramón 30
La guerra oculta de Juan Ramón 32
Cernuda, la realidad y el sueño. 34
Gil-Albert o la sensación 36
Henry Miller y Lawrence Durrell 39
Maugham: la novela del mundo. 42
Un drama romántico 44

De los libros y la inteligencia creadora 47
Ezra Pound y James Joyce 50
Borges en su laberinto 53
Antonio Machado y el mar 56
Algo sobre Maupassant.....58
Entre poetisas anda el verso 61
Gil-Albert, los poetas y el agua 64
Diversos retratos de Federico 66
Del oficio de poeta 69
Contar una historia 71
Los escritores rebeldes.....73
Notas del vago estío 76
Azorín, Baroja y el estilo. 78
Los intelectuales.....80
El escritor americano, el sexo y el dinero. ..83
El secreto de la literatura.....86
Gabriel Celaya y el mar.....89
Relatos breves de Azorín 91
La novela y la realidad 94
El secreto de Ramón J. Sender 97
El primer humanista de Europa 99
Gil-Albert: maditaciones de un poeta. 102
La narrativa de Moravia 104

La novela y el sueño 107
Por qué un autor es universal 109

LA AVENTURA LITERARIA reúne un conjunto de piezas cortas muy matizadas, con frecuencia curiosas, sobre los escritores, sus vidas, sus obras —en fin, la literatura—, que se leen con más interés que una novela gracias a la agudeza de sus observaciones y a la rara limpieza de la prosa en que cuajan.

RAFAEL AZUAR (Elche, 1921) tiene tras sí una larga y acertada carrera: *Modorra, Teresa Ferrer, Un aire de amor envenenado, Los zarzales, Llanuras del Júcar, Un desierto levemente sonoro, Teoría del personaje literario*... "A Rafael Azuar lo considero uno de los escritores más finos de Levante, y esto contando con cuantos nombres ilustres se quieran traer a colación." (A. Iglesias Laguna).

INSTITUTO DE CULTURA
JUAN GIL - ALBERT
DIPUTACIÓN DE ALICANTE

Editorial
AGUACLARA

ISBN 84-8018-080-3
9 788480 180801