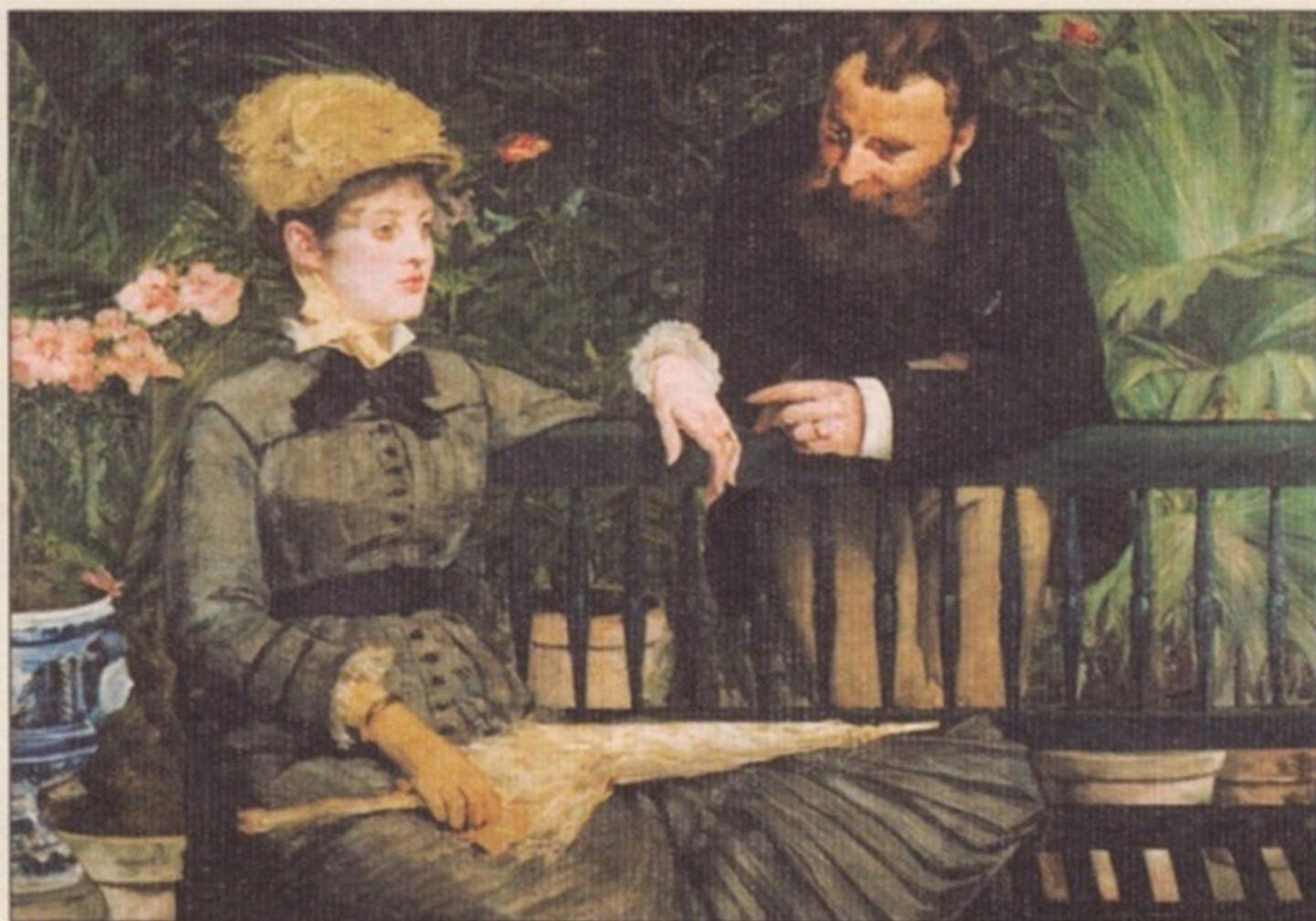


Francisco Umbral

*¿Y cómo eran las ligas
de Madame Bovary?*



*Un libro espléndido en el que Umbral muestra sus
secretas pasiones literarias y traza un heterodoxo
mapa cultural de Europa*

Francisco Umbral se entrega gozosamente en este libro a la recreación humana e intelectual de una amplia gama de literatos y artistas, hombres perennes de la cultura europea, en una serie de retratos ajenos a todo dogmatismo. Retratos irónicos, líricos y deliciosamente anecdóticos que nos hablan del pelo verde de Baudelaire, el gatillazo de Stendhal, los pecados de Clarín, la cocinera de Proust, la oreja de Van Gogh, el novio de Oscar Wilde, el surrealismo burgués de Magritte o las ligas de Madame Bovary. Un recorrido repleto de grandes figuras, figurones y fetiches literarios del autor, en el que no faltan Kafka, Cocteau, Dalí, Dora Maar, Kipling, Joyce, Virginia Woolf, Simenon, Sartre, Juan Ramón Jiménez, Graham Greene, Eugenio D'Ors, Pla, Cela o Saramago. Con estos perfiles el autor no pretende sentar cátedra ni convertir la literatura en un campeonato, sino que opta por convivir irónica y educadamente con los monstruos que tanto amamos y con las «monstruas» que habitualmente les dieran sol y les hicieran sombra. Un libro espléndido en el que Umbral muestra sus secretas pasiones literarias y traza un heterodoxo mapa cultural de Europa.



Francisco Umbral

¿Y cómo eran las ligas de Madame Bovary?

ePub r1.0
Titivillus 04.12.15

más libros en epubgratis.org

Título original: *¿Y cómo eran las ligas de Madame Bovary?*
Francisco Umbral, 2003
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

A QUÉ LLAMAMOS EUROPA

Parafraseando un título muy famoso, *A qué llamamos España*, más afirmativo que interrogativo, me planteo hoy el asunto de a qué llamamos Europa, y voy a explicarlo con hombres más que con letras.

Leonardo. El gran heterodoxo de todas las heterodoxias. Involucra la duda en todo lo que hace y en lo que hacen los demás. No sólo la *Gioconda*. Todo en él es ambiguo, sugeridor, misterioso, oscuro de genialidad. En la hora de luz del Renacimiento, Leonardo dibuja las primeras sombras y dudas de la modernidad. Así la *Sagrada Cena*. Leonardo dibuja demasiado bien. O simplemente dibuja *demasiado*. Leonardo es el demonio, del avión a la homosexualidad: Europa. Tan demonio que ni siquiera se atrevieron a quemarle.

Rubens. Rubens es la fiesta de la vida que vuelve, un exceso de carne que ya se encargaría Picasso de reducir a geometría. Las mujeres de Rubens, los desnudos de Rubens, son así porque Rubens tenía que gastar mucha pintura, mucho cuadro. Estamos en la fiesta del derroche, en la vuelta de la eternidad clásica, en el redescubrimiento de lo apolíneo, pero todos los redescubrimientos son dionisiacos. Rubens es ya lo que hoy el Bundesbank: trigo y dinero para todos. Sexo para rato.

Pascal. «Todos los males le vienen al hombre de no estarse quieto en su habitación». A medida que amamos más lo quieto, amamos más a Pascal. Ya que somos fugaces en el tiempo, no lo seamos en el espacio. Que haya una piedra, un árbol, algo con lo que después pueda identificársenos, ya muertos. Se lo ha dicho Françoise Sagan, el verano pasado, a un intruso viajero y parlanchín:

—¿Ah, pero usted todavía viaja? Qué gracioso.

He aquí a la leve Sagan identificada con el sólido Pascal. Como un Pascal femenino, ella cree más en París que en eso de que el mundo gire. Lo de que el mundo gira lo sabemos porque nos lo han dicho. En realidad, cada hombre sigue pensando que su casa se está quieta. Y su tierra. De otro modo no podría trabajar en ella.

Virgilio. Hermann Broch, en *La muerte de Virgilio*, nos lo presenta como un fardo humano viajando en las bodegas de la nave del César. Un clásico ya le había definido crudamente, hasta el fondo: «A pesar de todo es un esclavo».

He ahí el hombre europeo. Pagano, sensible, clásico, moderno, pero un esclavo de la nave del Estado, en la nave del Gobierno, en la nave de la tiranía o de la democracia. Y todo lo que hacemos, carpintería o poemas, está pregnado de nuestro ignoto olor a esclavitud. Unos esclavos inspirados somos los europeos.

Napoleón. Empezó queriendo levantar Córcega contra Francia. Luego comprendió que pasándose a Francia haría más carrera. Su carrera es la Revolución francesa, en la que no cree, pero la usa para ideologizar y justificar sus guerras.

Napoleón quiere la unidad de Europa para ser emperador. Cocteau lo dijo: «Napoleón era un loco que se creía Napoleón». Todavía en Santa Elena seguía la locura. Nunca fue Napoleón, pero le hizo los primeros hilvanes a la Europa moderna. Goethe y Stendhal creyeron en él. Le hubieran querido como personaje, pero le soportaron como tirano.

Con todo, es el que mejor emblematiza Europa. Por eso está condenado a que le mimeticen todos los fascismos.

Gutenberg. Pensé un título: «Las doradas gaviotas de Gutenberg». A lo mejor hago el libro. La palabra vuela y roba, como la gaviota. Gutenberg es el fogonero de la gran maquinaria del lenguaje. Gracias a él, la idea deja de ser abstracción para ser mecánica. El poema deja de ser seducción para ser lírica.

Contra la lentitud de los monasterios, la celeridad de la imprenta. Contra la mentira consagrada por el tiempo, la verdad urgente, periódica de la prisa que no tiene tiempo para mentir. Gutenberg le da vueltas a una manivela que pone en marcha Europa.

Goethe. Prefiere la injusticia al desorden. Bowles, glosado por Caballero Bonald, le hubiera dicho que el Orden no es sino un caos encalmado. Goethe, contra su continuo magisterio de geometrías, es una pasión encalmada. Encalmada por un tiro, Werther. Su pecado es que lo sabía. Pero fingió siempre creer en el Orden. Aunque de pronto se le escapa la verdad: «Sólo entre todos los humanos es un encalmado desorden». Una calma de Creación desordenada por la Historia. Pero él hizo su figura y cumplió.

Boccaccio. Si Rubens es la fiesta renacentista, Boccaccio había sido la fiesta medieval. No las princesas y las musas gordas y desnudas, sino las mujeres del pueblo de uno, incluso la propia, desnudas y gordas. Contra el ascetismo germano, la romería mediterránea de Adán y Eva fornicando dentro de un tonel de vino. Algo así es Boccaccio. Europa está hecha de batallas y orgías. De caballeros y meretrices. De pensadores con peluca y rabaneras que se arrancan unas a otras la peluca en el mercado.

Boccaccio es un Renacimiento artesanal, menestral, de clase media, sin pedantería, sin cursilería. Boccaccio es la Edad Media sin cinturón de castidad. Boccaccio son los siete pecados capitales en una sola cópula.

Chopin. Más que la ópera, más que Bach, más que nadie, Chopin es Europa por el Romanticismo. Romanticismo llamamos al nacionalismo europeo. La música de Chopin tiene una tristeza, un fracaso, una cadencia y una decadencia de europeo exhausto. Europa suena a Chopin. Y no lo digamos al contrario, que sería blasfemia. Chopin fue el músico de nuestro romanticismo juvenil. Hoy es el músico de nuestro romanticismo senil.

A mí, en la parroquia, que me toquen Chopin.

Botticelli. Contra las orgías medievales de Boccaccio, contra las meriendas renacentistas de Rubens, el dibujo sereno de Botticelli, el desnudo matinal de Botticelli, la muchacha virginal de Botticelli. En él se resume por anticipado el equilibrio europeo, la aristocracia sin aristócratas, la sexualidad sin lechos revueltos, la poesía sin Flor Natural, porque las ninfas viven rodeadas de flores naturales, en el bosque. El equilibrio o Botticelli. Las Tres Gracias de Canova son culonas. A las de Botticelli sólo les pesa el alma.

Un genio sombrío, un genio alegre, un junco pensante, un poeta y esclavo, un tirano, un inventor, un humanista, un juguista, un romántico y un artista puro. Diez europeos de todos los tiempos, hombres como capitulares, antología apresurada de Europa. Cada uno de ellos es todo un alfabeto. Cualquiera de ellos nos expresa. Todos juntos son nuestra patria. Leídos en cualquier orden, siempre se lee «Europa».

CERVANTES Y VOLTAIRE

Hay una frase de Voltaire sobre el *Quijote* que me parece la más inteligente glosa al libro cervantino y a la verdadera personalidad del hidalgo manchego. Dice el Voltaire ya maduro:

«Yo, como Don Quijote, me invento pasiones sólo para *ejercitarme*».

La ocurrencia es bella y melancólica referida al propio Voltaire, pero es absolutamente reveladora referida a Don Quijote. Don Quijote nunca hemos creído que estuviera loco, pero nadie mejor que Voltaire ha denunciado jamás su lucidez. Llegado a la cincuentena (que era mucho para un hombre de la época), Alonso Quijano decide que hay que pegar el salto, que ha empezado para él la vejez, que empieza a ser un hombre desapasionado (salvo las pasiones vicarias de las novelas) y que necesita «inventarse» (hoy diríamos incentivar) las pasiones que ya no siente, o sólo de manera muy tibia. A tal pasión responde el sueño de Dulcinea, que es suficientemente vagarosa y gentil como para mover a un caballero, pero no ya a un amante. Asimismo, los sueños de aventura, gloria, combate, justicia y otras noblezas. Alonso se inventa la vida que nunca ha tenido o que le va faltando. Y creo que ésta sea la más profunda enseñanza del libro, con permiso de los cervantistas, y que sólo Voltaire la vio. El hombre ha de estar siempre inventándose pasiones, desde las primeras, que no lo serán si las deja en «pecados de juventud».

En esto sí que es España quijotesca, y no en otros tópicos. España se inventa la pasión del Imperio, la pasión de América, la pasión de la Fe, la pasión del honor y la honra, la pasión de Europa e incluso la pasión de la propia España, que empieza a llamarse así antes de existir. Los grandes soñadores españoles, de Fernando de Aragón al Duque de Alba, de Hernán Cortés a Francisco de Quevedo, han mantenido el país vivo, han sido otras tantas ruedas humanas moviendo la maquinaria de una nación, primera en el tiempo de la Modernidad.

Y el propio *Quijote* es una pasión tardía de Cervantes, un soldado pobre, fracasado literariamente, que decide jugárselo todo a un gran libro, a una gran ambición, frente a la burla de su generación, Lope, Góngora, Calderón, Quevedo: nada, nadie. Toda nuestra Historia está hecha de sueños tardíos y gloriosos. De ahí ese relente de cosa pasada que a veces tiene España. Los españoles, en un país lontano y aislado, tienen que inventarse pasiones para ejercitarse. Y para llegar realmente a ser españoles. Pasiones que suelen ser disparates, como el disparate de América, como el disparate de Europa y otros disparates de Juan de Austria, el de Alba, Pizarro, Las Casas, *La España defendida* de Quevedo, el disparate rectilíneo de El Escorial, réplica a todo nuestro gran Barroco, y a su vez el disparate del Barroco decadente, entre Berruguete y el XVII. Hoy se sabe que un *eón* o constante de España es el barroquismo, ese paso más allá del gótico que se da aquí, o el barroquismo del *Quijote*, un danzón afortunado entre la retórica renacentista del hidalgo y las molduras verbales que son los refranes de Sancho, y todavía encontramos en Cela. Por no seguir con el barroco colonial de América, disparate de plurales Andalucías repartidas que levantan la arquitectura de la Fe, y de las que ha quedado menos la Fe que la arquitectura.

El *Quijote* es nuestra *Biblia* nacional no por la militarización a que se le ha sometido tanto tiempo, sino, muy al contrario, porque es el continuo disparate barroco de los molinos, los yangüeses, los leones, los batanes y, sobre todo, el ejemplo máximo de un viejo que se inventa pasiones para ejercitarse, para no morir.

Cuando el hidalgo vive todo lo que no había vivido, entonces es cuando decide retirarse y morir. Llenó su vida de tantos disparates que, de pronto, ya se sabía protagonista del libro que estamos leyendo. Gran modernidad de Cervantes, el personaje vuelto sobre sí mismo. Y no es que haya que ejercitarse en la vejez, inventarse pasiones nuevas, sino que en toda edad está vivo el hombre, el pueblo que se inventa pasiones —la pasión de la libertad, la pasión de la democracia—, y a

España, tan inventora la han privado de ejercitarse durante muchos años. Como Cervantes que lo hizo y como Voltaire que lo aprendió, hay que inventarse la pasión política o vital de cada día, pues la Historia no la hace el tiempo, sino los pueblos apasionados. Partamos con nuestro entrañable y altivo hidalgo.

EL PELO VERDE DE BAUDELAIRE

En una cita con Gautier, para almorzar en un restaurante de moda, Baudelaire se presenta con el pelo pintado de verde. Sin duda piensa epatar a su amigo y al público en general. Pero transcurre el almuerzo, hablan de cosas y Gautier no da signos de asombro ni de sorpresa:

—Pero ¿tú me has mirado bien, no me notas nada en la cabeza?

—No, la verdad.

—Llevo el pelo verde.

—Ah, bueno, como todo el mundo. Está de moda en París.

Gautier, amigo íntimo de Baudelaire (a él está dedicado el libro *Las flores del mal*, con elogios excesivos, por cierto), conoce bien al poeta y sus cosas, y no está dispuesto a dejarse epatar una vez más. ¿Por qué tenía Baudelaire, además de su grandeza poética, o quizá pese a ella, esa necesidad de sorprender, de asombrar, de ser diferente?

En principio, cuando Baudelaire hacía estas cosas su fama era más callejera que académica: la Academia le ignoraba, Sainte-Beuve, como crítico, jugaba con él un doble juego de elogio por abajo, mucho más dañino que la crítica directa. Ya en el fin de siglo, Marcel Proust, en *Contra Sainte-Beuve*, denuncia esta mezquindad del crítico, así como su equivocación con el poeta ya consagrado.

Dice Roland Barthes que «el crítico es un escritor aplazado», y se refiere a sí mismo, de modo que no hay maldad en la definición. Sainte-Beuve era un crítico/escritor, pero también éstos tienen sus errores y sus manías, como los creadores puros.

Baudelaire no puede decirse que hubiera triunfado, sugeríamos, y hay una forma de triunfo inmediato, aunque estéril, que es la transgresión y el escándalo. Por otra parte, el genio tampoco acaba de estar seguro de su genialidad, nunca y ninguno. Louchette, una de sus malas musas, judía, tísica y esbelta, no le ha dado el poema definitivo, aunque quizá ya cuenta con muchos, pero lo que nace de la mujer es tornadizo como ella. Nuestro poeta, en fin, se pinta el pelo de verde porque está inseguro, impaciente, descontento.

Jean-Paul Sartre, en su *Baudelaire*, le aplica al poeta la crítica existencialista, con lo cual el libro se resuelve en una bronca o un sermón o una mezcla de ambas cosas. Hoy, el librito de Sartre está olvidado y Baudelaire sigue ahí. Pero Sartre no deja de decir cosas ciertas: que Baudelaire es un hijo de familia, un niño de su madre, un niño malo sólo para ella, ya que no puede serlo para el mundo: luego lo sería para la Academia, esa otra madre del escritor, y luego para el mundo.

Cuando el hombre llega a pintarse el pelo verde es que está desesperado y no alegre, como pudiera pensarse en un principio. O alegremente desesperado. Gautier, que no es nada a su lado, tiene más serenidad, más seguridad en lo que hace, más sosiego. Quizá por todo esto le admira Baudelaire y le hace elogios excesivos y reiterados, en su prosa. No admira tanto al artista, que de ninguna manera puede deslumbrarle a él, como al hombre seguro que él nunca será.

Hijo de viuda, el dandismo de Baudelaire tiene los codos tazados y las monedas escasas. Si hemos visto en esta serie que las cartas de Flaubert a Louise eran más literarias que amorosas, digamos que las cartas de Baudelaire a su madre son más financieras que filiales. Lo que necesita Baudelaire siempre es más dinero, pues su pensión mensual se la gasta en una noche de Louchettes locas. El poeta ama a mamá, pero cuando ella se casa por segunda vez, ahora con el militar Aupick, Baudelaire se siente traicionado. Algún biógrafo le ha visto como una suerte de Hamlet, viviendo los celos de la madre, que son peores que los celos de la amante: los auténticos celos griegos.

Freud le encuentra en seguida complejo de Edipo. Cualquier médico de provincias se lo encontraría. Nuestro autor escribe mucho en los periódicos, se gana la vida

brillantemente, es menos maldito de lo que parece, pero mamá, de lejos, no valora nada de eso, no lo entiende y sólo le contesta que gasta mucho y no se cuida. ¿De qué le sirve al poeta triunfar ante el mundo si no triunfa ante mamá? Las mamás de los genios son muy culpables de no leer nada, y menos que nada a sus hijos. Un hombre no alcanza mayoría de edad hasta que no asombra a su madre. Pero las madres siguen siendo reacias a asombrarse y lo que quieren es ver a su hijo bien colocado en el Crédit Lyonnais.

Gautier es también un poco la madre vicaria de Baudelaire, ese amigo que, quizá menor en talento, se permite darnos consejos porque sabe más de las añagazas y esquinas de la vida. El poeta se pinta el pelo verde, aquella mañana, quizá porque no tiene un nuevo poema sublime con que epatar al «maestro».

Hijo de viuda, rechazado militarmente por el padrastro, más viñeta de París que poeta de Academia, Baudelaire llegará a su final con las uñas astilladas del que se va a morir pronto, con la corbata deshecha y viajando por Bélgica, que detesta, para dar unas conferencias a las que no va nadie y en las que ni él mismo cree.

La sífilis le devora.

Ya no se pinta el pelo de verde ni lo necesita. Es un asombro negro, con algo de «cura cabreado», como dijo un crítico, que se enamora de la mujer solitaria que cruza «con paso de estatua». Ahí queda su libro censurado, mancillado por los críticos y los jueces, mutilado e inmortal, como un puñado de hojas que el otoño ha reunido en el Luxemburgo. Hoy ese libro se estudia en todos los colegios de Francia y en todas las universidades del mundo. Las capitulares de *Las flores del mal* son los gatos escépticos y monologantes que ilustraron su soledad, los gatos que se pasean por los aleros del libro como por el tejado del *suicida* cuya vida no fue sino un largo suicidio. Había comprendido que no se puede «ser sublime sin interrupción». Pero Baudelaire, padre de la modernidad, sí es leído sin interrupción.

En la prosa como en el verso, Baudelaire es el relámpago, la iluminación más que la divagación. Por eso a su prosa le sobran palabras y a su poesía nunca. Ah, la prosa del poeta. Y qué pocos la tienen. Baudelaire sigue muriendo en cada gato suicida de los patios interiores.

Y mamá sin enterarse.

SOREN KIERKEGAARD. EL EXISTENCIALISMO

Todo viene de que el padre de Soren, desesperado por lo mal que le iban las cosas, allá en Jutlandia, se subió un día a una cima y, mirando al cielo, se dirigió a Dios y le insultó y amenazó. Cuando el joven Kierkegaard supo esto, decidió que su vida estaba manchada por la culpa hereditaria, lo cual iba a proporcionarle una existencia muy distraída, siempre entre el pecado, el temor y el temblor. En este pensador romántico no falta ni la musa tonta que le aguanta la genialidad y el mal genio. Regina Olsen.

Kierkegaard, Copenhague, 1813-1855, es en realidad hijo de un rico, pues que su padre, después de haber amenazado a Dios en Jutlandia, se encuentra con que Dios le favorece mucho —los dioses son así— y hace una fortuna. De modo que el creador del existencialismo puede dedicarse a cultivar su angustia y otros primores gracias a la renta de papá. Con un trabajo diario como el de Kafka, o un padre como el de Kafka, habría sido más humilde. Una renta es lo que más daño hace al escritor. Kierkegaard, que escribía muy bien (en su *Diario* se envanece de ser el que mejor pone las comas en Dinamarca), dijo aquello de que «la angustia es el vértigo de la libertad», que yo utilicé durante toda la juventud como lema de mi propia vida. Eso es lo que tenía Kierkegaard, miedo a la libertad del existir, y por eso necesita un Dios a quien pagar tributo todos los días, un Dios omnipresente y cruel. Dios es un lujo de rentistas. Dios y Lutero.

En los primeros sesenta ganaba yo un premio de cuentos en Tomelloso. Con el dinero del premio me compré *El concepto de la angustia*, del danés (en Austral), y allí descubrí que Kierkegaard era el padre de Unamuno, un filósofo sin sistema, un agonista de Dios, sólo que SK, incluso traducido, escribía mucho mejor que el vasco. Sin *El concepto de la angustia* no habría existido Unamuno, para qué vamos a engañarnos.

Teólogo y filósofo, Kierkegaard se enamora de Regina Olsen, una joven encantadora a quien el muchacho le inspira esa cosa maternal que inspiraban antes a las mujeres los chepuditos y los cojos. Porque Soren era chepudito y cojo, pero él, incluso en sus escritos más íntimos, se lo niega a sí mismo, y dice que cuando se ríen de él por la calle se ríen de sus pantalones: necesitaba un corte especial para la pierna corta.

Aquí está toda la angustia de Kierkegaard. Es un pobre deforme que se propone borrar eso con su poderosa inteligencia, para lo cual monta todo un sistema de culpa ante Dios, de indignidad humana. Quiere hacer sus deformidades extensivas a todo el género humano, que es la manera de que no existan, solubles en la multitud. José Luis Aranguren lo ha visto bien en los *Diarios* de SK. Parece una explicación muy grosera, pero lo cierto es que el hombre de inteligencia o valor fabrica siempre formidables máquinas mentales para abolir por sublimación lo que no le gusta de sí mismo. Baudelaire escribe la mejor poesía de la modernidad para sublimar su impotencia y Napoleón monta guerra al mundo entero por olvidar que la tiene corta y que sus amantes, en la cama, le llaman «Napi». Anthony Burgess lo cuenta bien. A mí me lo contó en el Oliver madrileño.

«Para ella yo era mil años más viejo», escribe Kierkegaard sobre su desamada Regina Olsen. Sólo era mil años más feo. Jamás se hubiera puesto desnudo delante de ella. Anula su compromiso matrimonial. Tampoco reconocerá nunca que no hay otro motivo de ruptura que su desjunciada hechura. Naturalmente, ahora a la imposible Regina, y esto le da ocasión para más angustia, pues la angustia es su manera de entenderse con Dios, el Dios que se ha inventado. Es de los que dicen que el sexo es un camino muy corto.

O sea que jamás ha recorrido el interminable camino del sexo.

Escribió su *Diario de un seductor* para ella, para que ella le crea lo que no es. Kierkegaard es el Cyrano de sí mismo, Kierkegaard es un hipócrita metafísico. Jugó vilmente con una buena chica. Quizá ella le habría amado como su pequeño monstruo.

Pero la menosprecia ante sí mismo escribiendo que nunca podría entenderle. A la muerte del escritor, Regina entrega todos los papeles de éste, incluso los más íntimos, a la Biblioteca de la Universidad de Copenhague. El paquete se abrió en 1904.

Kierkegaard tuvo amistad con Cristián VIII, rey de Dinamarca, y sus notas sobre esto, muy alabanciosas para el rey, están llenas de esnobismo, vanidad y espíritu palatino. Kierkegaard, que sólo comparecía ante Dios, comparece muy gustoso ante el rey, y ahí se detiene su angustia. Toda su metafísica no era sino fracaso mundano y buena prosa, más un poco de Lutero.

Lucha con los correctores de imprenta que le estropean el ritmo de la escritura. Ya hemos dicho que él está orgulloso de su estilo. Demasiados amarres humanos como para creerle en una angustia intermitente. El gran hallazgo filosófico de Kierkegaard es la existencia misma. No tenemos más que nuestra existencia y debemos trabajar en ella, profundizarla más y más, darle un sentido. El valor de la existencia él lo refiere a Dios, pero esto ya es su protocolo habitual. Los existencialistas que le siguen, como Heidegger y Sartre, consideran la existencia en sí misma, la desenganchan de lo metafísico, sobre todo Sartre, y la angustia existencial de Kierkegaard la refieren precisamente a la soledad del hombre. «Dios es la soledad de los hombres», escribe Sartre. «El hombre es una pasión inútil». «El hombre es un compromiso burgués». En estos resúmenes y otros está el existencialismo de nuestro siglo, la verdad entera del ser, liberada de la ferralla teológica, que no hace sino complicar inútilmente las cosas. Pero así como decimos que Unamuno no habría sido posible sin Kierkegaard, Sartre y otros tampoco. El existencialismo es el final de la filosofía, el pensamiento del hombre que herboriza su existencia (de ahí lo apasionante de los diarios íntimos) y se queda en lo elemental y fugaz, rechazando toda la joyería literaria e intelectual con que nos hemos adornado desde siempre.

Pero este recurso de la literatura, nada menos que la Literatura, también es una creación humana, una realidad que nos completa o nos abre otro boquete en el costado. Y así siempre, vuelta a empezar.

Si a Kierkegaard le encargamos unos pantalones correctos, le casamos con Regina Olsen, a la que rechazó como Hamlet a Ofelia (cosas de daneses), y sentamos a la pareja ante el rey Cristián VIII, se acabó la angustia y el vértigo, aunque también la libertad. La condición del hombre es agónica y profunda, pero se remedia muy fácilmente con un premio o una mujer. El existencialismo pasó como moda, pero queda ahí como la verdad desnuda a que ha llegado el hombre —sólo algunos hombres— sobre sí mismo. Regina flota para siempre, en los lagos de Dinamarca, de la mano de Ofelia. El turista cree que son dos cisnes, pero yo he estado allí y las he visto.

EL GATILLAZO DE STENDHAL

Cuando un hombre nace gordo y se llama Henri Beyle, tiene que ponerse Stendhal de pseudónimo literario, que es un nombre de perfume caro. Stendhal es un genio con tripa y depresión que se pasó la vida persiguiendo contesinas en Italia, o llevándoles el chal, que era entonces (Romanticismo) la manera de ligar. Ortega le define como «el mayor narrador ante el Altísimo», pero hoy nos han influido más Flaubert y Marcel Proust que aquel funcionario distinguido que amaba a Napoleón y perdió su vida también por delicadeza, que en su caso se explica por la pasión de «los detalles exactos».

Tan exactos que, en su delicioso tratado *Del amor*, nos explica al detalle sus gatillazos, que él llamaba *fiascos*. Según Stendhal, cuanto mayor es el interés por una mujer y cuanto más inmediato el trance de ingre, más probabilidades de gatillazo. Hasta narra cómo, camino del palacio de una de aquellas contesinas, sintió que su artillería desmayaba, y más de una vez. Esto lo explicaríamos hoy por un problema de nervios, de timidez o de malos reflejos sexuales, más el miedo del macho a no cumplir, que es eterno y las mujeres lo ignoran alegremente, porque de fisiología masculina no han estudiado nada, ni les importa. Para escribir esta semblanza de Stendhal no me he equipado con los grandes y sabidos libros del escritor, *Rojo y negro*, *La Cartuja*, *Memorias de egotismo*, el citado *Del amor*, etc., sino que elijo su *Vida de Rossini*, pues el hombre de genio tiende a desperdiciarse siempre y el gran narrador ante el Altísimo pierde su tiempo narrándole al Altísimo la vida de Rossini, o sea un jaleo de óperas que son como zarzuelas de lujo. Sopranos, contraltos y ligues con contraltos. No sé si al Altísimo le interesaba mucho eso, maestro Ortega. Aunque puede que la música celestial sea de Rossini.

Y he elegido este libro, digno, porque Rossini no es sólo Rossini (nombre que hace sonreír a los verdaderos profesionales de la música), sino un mundo de gorditas que cantan y cantantes que engordan, un mundo de mujeres, en fin, donde Stendhal pesca en río revuelto de música mala o de época. Pero el volumen es considerable. ¿Imaginan ustedes que Saramago, un suponer, dedicase toda su consagrada prosa a escribir sobre ópera por estar enamorado de Montserrat Caballé?

Stendhal creyó en Napoleón, hizo dandismo de gordo, ganó poco y anotó mucho, y eso de que se inspiraba en el Código Civil seguramente es mentira, o mera pasión literaria de su fervor napoleónico. Anduvo de acá para allá sin creer nunca en su futura gloria literaria. Su patria sentimental era Italia y un destino burocrático en Italia, cónsul en Trieste, supone para él la ascensión a los cielos de la música y la famosa mala vida de la gente del teatro. Stendhal brujulea por los palcos elegantes porque los románticos sabían que hay que estar haciendo siempre biografía, y él hace biografía de escritor, de diletante musical y de Byron con colesterol.

Lo que irrita de su prosa es que no tiene estilo y, sin embargo, fascina. «Estreno de *Il crociato en Egitto*, ópera seria de M. Meyerbeer». ¿Se puede soportar que un genio literario pierda su vida redactando estas gacetillas? Y obsérvese la distinción «ópera seria», pues que Stendhal también amaba la ópera bufa. Pero Stendhal es el Romanticismo y el Romanticismo era así: ligero, cambiante, pasional, bufo, enamoradizo, perdis, calaverón, inspirado y mundano. Todo el Romanticismo anida en los palcos de la ópera, que es un género insoportable hasta para los buenos músicos, y Rossini debió ser una cosa así como nuestro Chueca, pero con más violines.

Pues claro que las novelas de Stendhal son impecables, pero yo prefiero el memorialista que nos contó tantas veces su vida haciendo como que nos contaba la vida de Italia o la de Rossini. Un romántico consideraba que no lo era si no tenía al mismo tiempo una amante y una enfermedad. Stendhal tuvo ambas cosas en abundancia, y uno es lector continuo de su memorialismo, sobre todo, porque Henry Bey le se cuenta muy bien a sí mismo y porque me va el género.

Stendhal es toda la grandeza y todo el *camp* y todo el *kitsch* del Romanticismo. *Camp* es lo que se ha quedado cursi con el tiempo, pero el Romanticismo ya era *camp* a la par que ocurría. *Kitsch* no es otra cosa que manierismo y el Romanticismo hace muy bien el manierismo de las muertas bellísimas y los pianos tuberculosos. Yo creo que Stendhal hacía incluso el manierismo del gatillazo, al menos literariamente, o sea un gatillazo *kitsch* que dejaba encantadísima a la prima donna adulteriana. Stendhal es el romanticismo burgués, no el de Poe ni el de Baudelaire.

Soldado napoleónico, ése es su gran orgullo. Napoleón perdía batallas pero Stendhal no perdía kilos. Imitaba físicamente a Napoleón, porque los románticos se imitaban mucho entre sí. Ya hemos dicho que también imitaba a Byron. Claro que a Byron lo imitó incluso nuestro Espronceda. Había un tipo romántico ideal que unos lograban y otros no. Hoy estamos en un tiempo de masas grises y anónimas, pero el Romanticismo tuvo tres o cuatro modelos que imitaba todo el mundo, del profesor de baile o esgrima para arriba: Víctor Hugo, Balzac, Byron, fueron quizá los más imitados. Civitavecchia acaba siendo el verdadero destino de Stendhal, que tiene en su vida un enemigo, Metternich, y muchas amigas.

Muere en París en 1842, pero esto, en un romántico, es sólo un dato. El romántico convive con su muerte desde el primer amor, porque también imitaron mucho a Werther, llegando algunos a suicidarse por mimetismo y dejando un amor que iba muy dulcemente hacia el matrimonio y los niños. Bien pensado, el propio Goethe suicida a su personaje para no suicidarse él, pero, por culpa de Werther, el suicidio es una de las plagas del XIX, como la peste, el venecianismo, la tuberculosis, el napoleonismo y la ópera.

Rossini era tan cursi que ha quedado como «el Cisne de Pesaro», y Stendhal pierde el tiempo y el estilo siguiendo los pasos a un cisne que al final se revelará como un sencillo pato, y ni siquiera un pato negro.

Lo que va haciendo un poco viejo a Stendhal, como pensador literario, es su fidelidad a don Hipólito Taine, aquel filósofo de moda que determinaba una personalidad o una obra por la geografía y el clima de su país, de modo que la heterodoxia de Kierkegaard, por ejemplo, se explica por las costas dentadas de su país. Stendhal, pues, es casi un determinista, pero se queda mejor en el detallismo y el objetivismo de sus descripciones, que valen tanto para San Pedro de Roma como para un alma de mujer.

Las mujeres, en fin, sufrieron mucho con aquellos complicados románticos que se obstinaban en tragediar las cosas más sencillas. Stendhal es pura inteligencia incluso sin estilo. En cuanto a sus gatillazos y fiascos, a un genio se le perdona todo. Ellas parece que le perdonaron.

VERLAINE: «DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE»

La música, la música. De la música nace toda cosa o la música antes que cualquier cosa. La rima es la última cuerda que nosotros aportamos a la lira griega. Paul Verlaine es el último poeta con música propia, prolongado en español por Rubén Darío. Las vanguardias y los surrealismos europeos cambian la música por la metáfora. Nuestro 27 es el culto acérrimo de la imagen y la poesía social de posguerra el culto a la anti-imagen, a lo real, pero nadie nunca, ya, vuelve a la música, excepto José Hierro, que sólo por eso, aparte lo que canta y cuenta, sería y es el primer poeta vivo de las Españas. Un romántico de barrio que siempre y todavía pulsa la música, la asonancia, la cuaderna vía y el eneasílabo.

Pobre Lelian, que hizo su guía de poetas malditos, creyó en la lluvia del otoño como en el reino de los faunos y los violines, se enamoró de un adolescente malvado y genial llamado Rimbaud y halló la paz de los hospitales como su verdadero hogar, donde ponía a secar el corazón lluvioso, para luego volver a sus bebidas verdes, de las que realmente le nacía la música, primando en el verso el sonido sobre el sentido, para el otro Paul posterior, Valery, que dudaría siempre entre sonido y sentido, cuando el sonido lleva ya un sentido en sí mismo, volandero.

Creó en todas esas cosas como si fuera un poeta malo, siendo un genio, y lo que deja por el mundo es una horda de poetas de café que están en el café como en el sanatorio del humo, sintiéndose verlaines de la gran ciudad, como nuestro Emilio Carrère (hay que ponerle el acento para afrancesarlo), que moriría al costado mercantil de Galerías Preciados.

Así como si nada, Verlaine deja planteada al siglo xx la fuerte alternativa entre la música y la metáfora. Es, como hemos dicho, el último poeta europeo con música propia, pero los cambios de siglo, las guerras y las modas incendian tollos los violines, la música escapa hacia la Selva Negra de Heidegger, que es asimismo el último filósofo/poeta, y la plasticidad de nuestro siglo xx impone la imagen, la metáfora, más de acuerdo con el hombre visual y exterior que viene. La rebelión de las masas, la decadencia de Occidente y la deshumanización del arte no son sino consecuencia de haber perdido la música, esa música interior del poeta que todavía era místico de su alma o de su puta, y miraba hacia adentro.

El hombre revolté mira hacia fuera y busca imágenes revoltés para abolir el pasado, la Historia. En las vanguardias y los surrealismos están esas imágenes. Qué olvidado el Pobre Lelian, con su frente calva, su cara de tabernero chino, sus barbas de ruso apócrifo y su mirada triste y buena. Yo tengo la última foto de Verlaine, dedicada a Alejandro Sawa, París, 21 octubre 1891. Me la regaló Dicenta, uno de los múltiples y singulares miembros de la familia Dicenta.

Verlaine le pone «Alexandro» al pobre Sawa, un Verlaine sin violín que sólo ha quedado por la consagración de Valle-Inclán, quien le saca como Max Estrella. La foto la tengo junto a una Virgen románica del Rastro, que siempre digo a los visitantes que es falsa, pues me parece muy hortera decir que uno tiene cosas auténticas. A Verlaine no le iba mal la Virgen, aunque le rezó más a un demonio adolescente y cancerado, con quien acabaría a tiros la relación. Es lo de Wilde con Douglas, pero en más puro, menos cínico y más clase media.

Verlaine, como decíamos, se lleva toda la música, y la poesía empieza a ser un juego de imágenes, un naípe cubista de metáforas. ¿Dónde está el lirismo, en el sonido o en la plástica, en el hacernos oír o en el hacernos ver? A nuestro siglo, que viene a morir a las traseras de nuestra casa como un elefante de piedra olvidado de la selva, le ha faltado mucha música en la poesía, pero en cambio nos ha enriquecido los gozos de la vista con muchachas tan hermosas que no sabían hablar, como las de Huidobro, «tus ojos eran verdes pero yo me alejaba», las gruesas serpientes que dibujan su pregunta, como los cisnes de Rubén, tan leído por Aleixandre, y esas fuentes de París donde

«los líquidos sonrían a los niños». Hay siglos —digámoslo ahora que ya no nos oye— para la música de Eric Satie o Moreas, pero de ningún modo ha sido un siglo ciego, sino que ha creado la mejor imaginería de todos los tiempos, desde los mares de Saint John Perse a las tierras baldías de Eliot.

Hoy, definitivamente, podemos decir que la música ha sido sustituida por el ruido, mucho ruido, y en cambio hemos agotado todas las imágenes del mundo y de la mente, hasta pintar la pintura (abstracto) o escribir la escritura (literaturidad). El xx ha sido un siglo táctil, tectónico, hemos visto cosas donde no las había (en la abstracción) y hemos mirado las diurnas dimensiones de los cuerpos nerudianos, muchachas puras en un clima de oro. La música, como digo, viene de la lira griega, pero el Romanticismo la extenúa hasta el arpa de Bécquer, en el ángulo oscuro, cuánta nota dormida en sus cuerdas como el pájaro duerme en la rama. Es ya un arpa tuberculosa, burocrática y sifilítica como el propio poeta. Muere el Romanticismo en ángulos oscuros y covachuelas burocráticas (Bécquer fue escribiente de González Bravo, ministro de Isabel II), y nace la vanguardia en las casas de lenocinio de Barcelona y de París, con un oreo mediterráneo, que ya alguien vio a los mediterráneos «podridos por la estética».

Del Mediterráneo se contagia a toda Europa la enfermedad estética, y ahí nace el expresionismo holandés o la plasticidad de Dylan Thomas, ese Rimbaud inglés y cervecero, poeta duro de las cosas diarias, hasta revertir todo ello, nuevamente, en los mediterráneos españoles, los muslos de la casada infiel, «como peces sorprendidos». La metáfora supone una sincronía novecentista con el relativismo de Einstein, donde todo se relaciona con todo, todo se parece a todo, relativamente, y el mundo multiplica sus parentescos y asociaciones, pues Severo Ochoa nos decía que la mente humana está preparada para eso.

Está preparada o lo propicia. La poesía nos da la familiaridad del mundo con el mundo, esa red de parentescos estéticos que se extiende por el tiempo y el espacio. Incluso la música se vuelve tectónica, como queriendo ser visual, pero esa música ya no suena en el violín apagado de Paul Verlaine, poeta máximo de mi querido y malogrado José María Valverde, que fue quien me descubrió a Verlaine en mi adolescencia.

La frente calva, el rostro mogol y sufriente, la barba en llama apagada sobre el ropón ilustrado de licores y derramamientos verdes. Tenía una hermosa letra, hacía unas «pes» mayúsculas y elegantes, su firma era como una notación musical, sus versos nos vuelven siempre, desde lo hondo del otoño interior, como adolescencia o como lluvia. Como melancolía, según explica la melancolía José Antonio Marina.

FLAUBERT: UNA IDEA DEL AMARILLO

La calva prematura y el bigote de morsa, la prosa y la piorrea. Pero dijo una vez: —Yo he escrito *Salambó* sólo para dar una idea del amarillo.

Parece de Borges. De estas cosas vive Borges. Gustave Flaubert, Rouen 1821, era hijo de un cirujano y de niño ya publicaba en la revista *Colibrí*. Flaubert o el escritor. Nadie tan escritor como él. Por el tiempo que dedicó a la literatura (todo) y por el afán que puso en que su literatura fuese muy literaria. En 1841 está en París estudiando Derecho, que es lo que quieren siempre los padres que estudiemos. Pero Gustavito se pone de los nervios y después de la muerte de su padre se retira a Croisset, cerca de Rouen, ciudad engarzada en el Sena. De Croisset no sale nunca más, salvo para visitar a su amante, Louise, en Rouen, pero por París se le ve poco. Y en su pueblo no hace otra cosa que escribir. Un paseo con Louise por Rouen, dentro de un fiacre cerrado, al ritmo del caballo y a la deriva (la fornicación mejor contada de la literatura, porque no se cuenta), pasa a *Madame Bovary* y nos queda en la memoria como uno de los grandes momentos de esa novela. La experiencia es tentadora, pero ya no hay coches de caballos, salvo en Sevilla y Barcelona, y siempre abiertos. Flaubert no es un escritor de oficio fácil. Yo creo que él mismo se lo pone difícil, por escrupulos, buscando nuevas soluciones de estilo cuando ya ha encontrado la primera, que siempre es la mejor. Al costado de mamá, escribe y escribe. Esas mamás devorantes son las que mejor sirven a los escritores solterones para no casarse nunca con la novia eterna, como lo fue Louise para Flaubert, unos amores más literarios que otra cosa, con poco carnaje, porque el escritor parece más lascivo en los libros que en la biografía y porque sus cartas de amor son ensayos de estética más dirigidos a nosotros, sus lectores de hoy, que a su eterna amante.

Flaubert se encierra con la prosa como Juan Ramón Jiménez con el verso, noche y día, dándole vueltas maniáticas a lo que ya está bien, y ninguno de los dos se atiene al «no lo toques ya más», que el propio JRJ había dictado lúcidamente. La mamá paciente del poeta español fue su esposa, Zenobia. Estos escritores solitarios y nerviosos le dan tantas vueltas a lo mismo porque no tienen otra cosa que hacer —ni amor ni vino ni amigos ni naipes—, y Flaubert se nos pone como modelo de prosista mártir. Pero en realidad, y dado su genio natural, no está sino mareando la perdiz del estilo, pues que el argumento que se ha inventado es sencillo y la forma le sale intocable desde el primer momento. Flaubert es el novelista del tedio provinciano, de las cosas como son y del no pasar nada. Después de haber visitado las cataratas del Niágara, esos torrentes que son Víctor Hugo o Balzac, el lector se remansa a gusto en el perezoso cuartito de estar de Flaubert, donde la labor de la escritura suena como carcoma y los rumores del pueblo sólo son una luz dormida. A Flaubert le han llamado «orfebre» los orfebres del tópico, pero Flaubert no hace orfebrería sino precisión, y todos los días le pasa el polvo a su obra para limpiarla de cacofonías, repeticiones y redundancias, todas esas cosas en las que generalmente no repara el crítico, y mucho menos el lector. Sólo disuenan en el oído agudísimo y autista del propio autor.

Con este procedimiento de ujier del museo de su propia Obra, Flaubert trabaja mucho y produce poco. No es un autor de muchos volúmenes, pero con lo hecho le basta para quedar como maestro de Marcel Proust y de toda la novela moderna. La literatura no se mide por arrobas sino por resultados.

Madame Bovary, 1857, le trajo un proceso por falta de respeto a la moral. En el siglo pasado te hacían un proceso por el mero hecho de escribir. Escribir era ya en sí mismo una cosa sospechosa, un vicio, una mala costumbre. La persona que sabía leer y escribir, y encima caía en ello, tenía que ser muy vigilada, de modo, que los procesos de Baudelaire y de Flaubert son paralelos. Lo de Baudelaire aún se entiende un poco más, según las costumbres de la época, pero lo de Flaubert hoy queda como del cine mudo. Al solterón más casto y feo de Francia, al masturbador literario de su prosa, al

solitario que sólo vive orgías de tabaco y aburrimiento, en sus paraísos de humo y gramática, se le pone un proceso por inmoral. Y es que la literatura estaba mal vista, ya digo, y por eso la gente escribía tantas cartas —¿se censuraban las cartas?— en lugar de escribir libros. Flaubert escribió cuatro tomos de correspondencia. Era el desahogo del escritor censurado y enjuiciado, aunque la cosa no pasó a mayores. Muchas de esas cartas, claro, son para Louise, quien deja, más que una gran correspondencia amorosa, todo un cuerpo ensayístico muy útil y renovador para los estudiosos de la literatura. Flaubert viene del romanticismo y va hacia el naturalismo, pero siempre con una escritura personal y hermosa, de modo que se escapa a esos dos movimientos y su género se llama sencillamente «Flaubert».

Es fácil, pedagógico y de buena educación situar al artista en un bloque histórico como los que he señalado u otros. Pero luego va uno a leer los libros y resulta que el autor de talento es él sólo, escapa por todas partes a las clasificaciones, porque la literatura no es una ciencia ni siquiera inexacta. Por Rouen se escucha el rodar antiguo y monótono de los fiacres, pero el rumor del romanticismo, del naturalismo o del simbolismo no llegó nunca a la ciudad, salvo a los oídos de Gustavo. Todavía no ha llegado.

Rouen, con pueblecitos como Croisset, es la provincia francesa casi más hermética de siglos que la española. Francia es París y el resto es adumbramiento y gótico, más la hacendosa lluvia. Todo eso es lo que rumorea en el fondo de la prosa flaubertiana. Desde la profundidad de esa lluvia sueña él con el color amarillo y escribe *Salambó*. También escribió a otra mujer, George Sand, y a Turguéniev. Todo aquel romanticismo tardío y de cuarto de estar anduvo enamorado de George Sand y de Rusia: lo exótico. Pero la escritora de pantalón se pegaba sus orgías con Chopin y Musset o Vigny o el de turno, bajándose los pantalones entre pianos tuberculosos, en islas azules inventadas por el sol.

Flaubert escribió, no fue feliz y murió. Su preocupación por el estilo es absolutamente moderna. Croisset, 1880. Cincuenta y nueve años. Un anciano para su época. *Bouvard y Pecuchet* es también el recuento de la estupidez humana. Siempre quiso escribir una novela que no tratase de nada. Es un anticipado. Esa novela la han escrito luego otros. Por ejemplo nuestro Azorín. Pero se ve en estos propósitos al escritor soluble en su escritura, que no quiere más que hacerse una pasta literaria sólida. No le llamemos a eso «la forma», por favor. Es tan pobre como llamar «la forma» al mármol de la Venus.

Flaubert queda, para mi gusto, como el inventor de la provincia. Frente a los creadores febriles que sólo recogen el ritmo tremante de París, a GF le bastó, genialmente, con los cascos solitarios de un caballo y el rodar remoto y sin destino de un fiacre. La provincia.

CLARÍN. PECADOS MORTALES

Puede que *La Regenta* sea la última gran novela del XIX. El XIX vivió la superstición de la novela, el libro gordo que había que dejar, como Cervantes, y a ser posible único. Los romanticismos son propicios a la monumentalidad literaria. Los románticos escribían de las grandes pasiones porque creían en ellas. En este sentido, Leopoldo Alas, Clarín, es el último romántico.

Nosotros, los patriotas del siglo XX, los modernos, somos escépticos, irónicos, incrédulos, y nuestras grandes novelas son antinovelas, destrucciones de la novela. Marcel Proust puede hacer la antinovela (para el tiempo y la acción cuando quiere) porque ya no cree en el rigor dramático de Balzac. Joyce se plantea un argumento mediocre para desbaratarlo y abrumarlo de literatura y literaturidad, que es la pasión secreta y selecta del siglo. Musil, en *El hombre sin atributos*, narra la historia de Cacania, caricatura de su propio país, hace la antinovela antipatriótica. Por eso las novelas que se han hecho en este siglo, con impulso y ambición del XIX, son en realidad novelones, bestsellers, folletines. Hoy no puede sobrevivir la gran novela romántica (el naturalismo fue otro romanticismo) porque ese género exigía, ya digo, la fe de sus autores en lo que contaban. Pero los pecados mortales de Ana Ozores, de Clarín, hoy nos parecen travesuras provincianas.

También el gran Miró, de quien nos hemos ocupado aquí, presenta en sus novelas cortas a la heroína del XIX, la mujer castísima y ardentísima que calla y sufre su amor por un arquitecto generalmente de ojos claros, y a ser posible más joven que ella. A Dostoievski, a Tolstoi, a Balzac, a Hugo, a Galdós, a Clarín, los leemos hoy por disciplina, pero se nos quedan ingenuas, provincianas, tontas, las pasiones y represiones que nos relatan. Ni los ladrones ni los asesinos ni los tontos ni las adúlteras ni los cornucopios ni los homosexuales ni el Santo Cristo de la catedral son hoy sino ingenuidades de la última pasión cristiana: la pasión del pecado, la pasión romántica del Mal.

Cualquier novelista contemporáneo es irónico, narra desde el escepticismo (y si no, no es contemporáneo, aunque tenga 40 años). Después de la novela de pecados mortales vino la novela política —Zola, Blasco Ibáñez—, que hoy también nos da un poco de pena. Los políticos no se merecen una novela sino un buen editorial de periódicos que los varee a modo, como los olivos de Luis Felipe Vivanco. Nabokov, Miller, Updike, los grandes del XX, y por supuesto Borges, que a algunos jóvenes rejuvenecidos les parece un «gilipollas», todos han escrito en clave irónica, y no digamos Faulkner, que principia por postular en la gran novela grandes zonas de oscuridad: un juego con el lector. *La Regenta*, en la frontera de dos siglos, pertenece al naturalismo romántico, es una obra de arte, pero tiene poco que ver con estos autores que cito.

Clarín hizo la gran novela de su momento, la que cierra el ciclo, con más o menos sugerencia de Flaubert, lo que pasa es que hoy descreemos de las grandes novelas, de la Obra, porque el pensamiento moderno es fragmentario: ya no se fabrican sistemas filosóficos hegelianos o kantianos, Baudrillard y compañía piensan al hilo de lo que pasa, como ya hicieron en España Ortega y Eugenio D'Ors.

Con una gran falta de fe en la Obra, bien sea literaria o musical (nos fascina el fragmentarismo de Eric Satie, en música) y una gran falta de fe en los contenidos, hoy todo el arte que hacemos es irónico o transeúnte, pues incluso la angustia existencial, la náusea sartriana quedan como un neorromanticismo de posguerra.

Volvemos a ser irónicos como los griegos, de modo que nos hemos rejuvenecido de una juventud milenaria. Flaubert no digo que sea mejor o peor que Clarín, pues que escriben en distintas lenguas y esto supone una heterogeneidad que dificulta las comparaciones estrictas. Lo que sí digo es que Flaubert, siendo anterior, es más moderno que Clarín, ya que se identifica y nos identifica con todo eso. Clarín quiere impresionarnos, pero Flaubert sólo quiere ilustrarnos. Distanciamiento es ironía. Lo que

Flaubert tiene sobre Clarín es la *distancia*. Me decía Jorge Guillén:

—Mire usted, Umbral, no se puede al mismo tiempo juzgar y jugar.

—Mire usted, maestro, eso que me reprocha es lo que usted está haciendo ahora mismo. La aliteración jugar/juzgar es un juego. Usted me está juzgando, pero también está jugando.

Quiero decir que el juego, clave y signo del arte moderno, de Apollinaire a Picasso (por eso se les ha estudiado aquí), de los surrealistas a John Cage, es el último recurso del siglo, la actitud lúcida del escepticismo creador. Se llegó a hablar, en su momento, de «el hombre que trabaja y juega». Juegan incluso los animales (con un ratón que nunca se van a comer), y es cuando están más cerca de nosotros. Leopoldo Alas jugaba en sus *Apliques*, jugaba con los autores (que se lo pregunten a Valle-Inclán). Alas jugaba escribiendo, desde el título de sus crónicas y críticas, pero a la hora de hacer su obra, la *Obra*, en pleno arrebatado romántico y naturalista, se pone muy serio y lo que falta en su gran novela es el humor, la ironía, la burla de unos horrores generados por la superstición cristiana o por la autoridad competente. Clarín, que no era tonto, hoy hubiera practicado la estética de la distancia para dibujar a Ana Ozores, una simple reprimida. Flaubert ve a la Bovary como una pobre provinciana soñadora y cursi. Clarín ve a Anita Ozores como una heroína de la virtud y el pecado. Ahí está la diferencia entre novelista y novelista, no tan distantes en el tiempo.

¿Por qué no se escriben hoy regentas ni crímenes y castigos? Porque autores y lectores han cambiado de sensibilidad, han perdido la fe en los *valores*, a cambio de un cierto amor por los contra valores.

Quiero decir que incluso Henry Miller creía demasiado en el sexo. Era un fanático de la vagina. El señor Bukowski, prosista muy inferior, interesa más a la juventud porque ve y cuenta el sexo desde la sonrisa (vertical).

La equidistancia entre uno y otro es Nabokov, que consagra sonriendo la vagina virgen de Lolita. Nabokov llega a enfrentarse a muerte con el otro amante de la niña (Nabokov o Humbert, su alter ego, quiero decir), pero lo hace cuando ya no cree en ella, cuando ya no la ama. Su muerte o su crimen serán gratuitos, irónicos, pues se justifican por una pasión que ya no existe: «una lamentable anciana de catorce años».

Considerando todo esto, Clarín nos queda un poco lejos, como toda la novela del XIX, salvo la ironía de Stendhal, a quien por eso define Ortega como «Supremo Narrador ante el Altísimo», incurriendo en un verbalismo romántico que precisamente rechazaba en nombre de Stendhal.

No sólo hay que ser grande, como Clarín, sino que hay que serlo a tiempo. *La Regenta* es una novela cimarrona, cronológicamente un poco retrasada. Se puede exhibir como modelo de obra bien hecha, pero hoy estamos en la modernidad, que es culto a la obra regularmente hecha. La crítica más moderna se complace en denunciar que Baudelaire no es perfecto. Por eso mismo trajo la modernidad y el derecho a la imperfección. Clarín se lo hacía muy bien, pero la función había terminado. El XIX, o sea.

¿CÓMO ERAN LAS LIGAS DE MADAME BOVARY?

Cuando Flaubert decide que el arte es la minucia, que la literatura es el detalle —un experimento más entre los suyos—, escribe *Madame Bovary* para consagrar la vulgaridad como culto y la minucia como realidad última de la novela. Así, la señora-señorita Bovary y todo su entorno humano y geográfico están miniados esforzadamente, hasta el último suspiro del adjetivo, pero el autor nunca nos dice, que yo recuerde, a lo largo de toda la novela, cómo eran las ligas de Madame Bovary, una heroína a la que crea con primor, detenimiento, bordadura y amor.

Por ejemplo, las ligas que lleva cuando va a casarse, las ligas que lleva cuando va a la fiesta de palacio (el gran mundo que sueña), las ligas que se pone para desligarse con su primer amante, las ligas dramáticas —¿de luto?— que usa para suicidarse, es decir, para tomarse el frasco y ser una hermosa muerta.

Pongamos que Borges se burla de este realismo diciendo que la visita que entra en una habitación desconocida se fuerza a estar enterada de todo el mobiliario, lo que hay dentro de los armarios y dentro de los cajones. Miguel Mihura, yendo más lejos, dice que la escultura realista tiene que hacerle no sólo la ropa al personaje, sino los ojales interiores, la ropa íntima, los forros de los chalecos, etc.

Pongamos que Marcel Proust actúa mediante el análisis y Baudelaire actúa mediante la síntesis (metáfora). Yo me declaro más bien de la escuela baudeleriana y prefiero dar una situación mediante un rasgo, como Rimbaud o Dylan Thomas: «La habitación rió como una muchacha».

Flaubert inventó la provincia y ya sólo por eso es respetable. Proust toma la minucia de Flaubert, pero con más amenidad y profundidad. Las ligas de Madame Bovary, en Baudelaire, hubieran sido un trozo verde o rojo o negro, violento y pecaminoso. Las ligas de la adúltera flaubertiana, en Proust, hubieran tenido paisajes de Venecia, frondas de Normandía, atardeceres de Balbec y perfumes de Combray (más otros perfumes más personales e íntimos, que a Marcel no se le escapaba nada).

Después de haber terminado *Salambó*, que no tiene nada que ver con su Bovary (se trata de otra puta), Flaubert explica:

—He escrito penosamente esta novela, *Salambó*, con la sola intención de dar una idea del color amarillo.

Aquí Flaubert se traiciona más que cuando dice «Madame Bovary soy yo». Porque lo que quiere el novelista es dar un brochazo de realidad, un espatulazo de vida viva, y eso lo da siempre mejor el impresionismo/expresionismo/simbolismo que el realismo minutísimo y un poco coñazo de Azorín, por ejemplo. Y es que, en realidad, la mente humana no trabaja por análisis sino por intuiciones. Dice Julián Marías que el movimiento natural del cerebro es la divagación y el meandro, más que la indentación rigurosa del pensamiento. Razón que le sobra al maestro, y perdón por la cita de oído.

Los maestros del meandro, como Proust, Joyce, Virginia Woolf, nos llevan más lejos que los maestros de los detalles exactos, como el imprescindible Stendhal, de quien también habrá que ocuparse en otro momento. Nada menos que por eso Joyce es más que Thomas Mann en la novela del siglo XX (fecha definitiva que clausura o perpetúa todas las glorias), Joyce reúne varios idiomas en un trazo, como luego Nabokov o Ezra Pound. El provinciano Flaubert o el ensayístico Mann quieren aislar cada idea o cada consola. Aburren un poco.

Con lo cual, entre unos y otros, nos quedamos sin saber cómo eran las adorables ligas de la adorable Emma (cuando folla en el fiacre ambulante con su amado, por ejemplo). No sabemos (alguien lo habrá estudiado) si la Bovary tiene algo de Louise, la amante a distancia del escritor, pero las cosas que le hace Flaubert a Louise son como para ahorrarse con las ligas.

Cuando ella lleva dos meses o tres esperando una carta de amor, lo que recibe es un ensayo literario donde Gustavo le explica que en la novela no hay que narrar, sino

presentar las cosas en directo. (Así, hoy vemos que son malas las películas contadas, como *Marienbad*). En la novela, como en el cine, las cosas tienen que verse, y no oírse al autor/narrador. Esto, con otros ejemplos, es toda una teoría moderna de la novela que GF le coloca a su novia, en lugar de los párrafos ardientes que ella espera. Fue una mártir de la literatura, sin quererlo, pero gracias a esa correspondencia tenemos uno de los mejores textos modernos sobre el arte de novelar. Como el provinciano y piorreico Flaubert no tenía mucha experiencia de mujeres, hay que suponer que muchas cosas que le coloca a Emma son tomadas de Louise, pero no así las ligas de Louise, que no salen nunca en los blancos muslos de Emma.

¿Acaso es que una de las dos no llevaba ligas? ¿O ninguna de las dos? Le hubiera estado bien el doble desliz de sus mujeres, como respuesta a su androginismo adusto, que le lleva a pensar que Emma, su heroína, era un poco tonta (quizá de Louise también lo piensa, pero no lo dice: sólo hace de ella su alter ego conversacional, qué cinismo, qué machismo, claro que mamá no le dejaba otra cosa, mamá suele ser la celestina inversa de los hijos únicos o solterones).

Las ligas de Louise, que fue una mujer de verdad, nos tememos, ay, que fuesen unas ligas tristes, de alivio de luto, las ligas flojas de la que se le caen las ligas esperando al amante. Nos suscitan menos las ligas de Louise, que existieron de verdad, como ella, que las ligas literarias de Emma, como nos suscita más el cruce de piernas de Sharon Stone, una sombra en el cine, que el cruce de piernas de la que va enfrente en el autobús. Nuestro pobre erotismo macho quizá sólo sea literatura. Como en Flaubert.

ANDRÉ GIDE. LOS ALIMENTOS TERRESTRES

De familia de pastores protestantes, André Gide llevó siempre en sí al pastor protestante que hubiera debido ser. Toda su obra se ha pasado porque no es sino una larga predicación lírica emitida por un homosexual que nunca se encontró «a gusto en su ser», como dice Eugenio Trías. Era el tiempo en que todavía el homosexual se hacía una cuestión interna del asunto.

Una lástima, pues sólo por ese detalle, por ese tono predicador (que luego heredaría Sartre a otros efectos), uno de los más grandes escritores europeos del siglo no es debidamente leído. Predicación es *La puerta estrecha* y *Si la semilla no muere*, lirismo son *Los alimentos terrestres*, su libro más lírico, viaje por África de la mano de su ángel de la guarda, Naranael, inevitablemente masculino y adolescente. Gide abunda en cuadernos y anotaciones juveniles, y toda su vida escribió al paso que vivía, llevado de su prodigiosa inteligencia y la prontitud de su pluma para encontrar las palabras. Porque instala su puritanismo en su literatura, prohibiéndose a sí mismo la metáfora. Azorín se las autoprohibía por incapacidad, curándose en salud, y Gide por dignidad ascética —cualquier lujuria verbal la guardaba para el sexo—, pero es lo mismo, porque en la mera adjetivación está presente y destellante el artista absoluto que era Gide, el esteta que quiso quedar como ético frente a la ética católica de Paul Claudel, su enemigo íntimo. La correspondencia entre ambos es una de las más interesantes del siglo: Claudel lleno de bizarría católica y buena fe, Gide sobrado de ironía, vueltas de tuerca a la frase y jugando a dos bandas: la ética protestante y el mundanismo frívolo del austero lujurioso. Aquéllas eran cabezas.

André Gide hace el libro inevitable, *Corydon*, donde quiere justificar científicamente, filosóficamente, moralmente, la homosexualidad, con argumentos evidentes que hoy son del bachillerato, y además innecesarios porque ya ningún intelectual se hace cuestión de eso. La edición española de *Corydon* la prologa el doctor Marañón, como para darle la bendición al pecador, pero en realidad dedica el prólogo a pegarle una bronca a Gide, moralmente, y a rebatir sus opiniones científicas. Todo muy años 20/30. Cuando muere André Gide, alguna prensa española, en los cincuenta, dice que ha muerto la primera cabeza de Europa, pero la censura se sube por las paredes y los tapices de las catedrales, y al día siguiente la misma prensa dice todo lo contrario: quién era Gide, en realidad, y qué nos importaba a nosotros.

Toda la vida tocó el piano y se alimentó de música. «Beethoven me da más música, Chopin me da mejor música». Cráneo poderoso, rostro enérgico, poder personal, parecía más un pastor de hombres (eso era) que un seductor de hombres. De 1889 a 1949 escribe implacablemente su diario íntimo, un *Journal* de casi 1500 páginas que sin duda es lo mejor que se ha hecho nunca en el género.

Una vez trataron de robarme este libro, pero lo recuperé enérgicamente. Era como llevarse de mi jardín a un abuelo protestante enterrado bajo el pinabeto más alto. Y uno no se deja robar a su abuelo así como así. *Las cuevas del Vaticano*, *Los monederos son falsos*, son malas novelas llenas de talento, brillantez y novedad, pero Gide no era novelista. Le vemos mejor en piezas cortas como la *Sinfonía pastoral*. Su lirismo y su lucha interior contra la sexualidad y contra Dios, están en esas narraciones poemáticas, densas y cuajadas. La novela demostrativa ya la habían inventado Mann y Huxley, y luego la intentaría Sartre, pero ese género viene fallando desde Voltaire.

Gide es quizá lo que yo he llamado un escritor sin género, y por eso se aferra a su *Journal* hasta poco antes de morir. Fue marxista, estuvo en Rusia e hizo detener la férrea caravana de automóviles y soldados que le escoltaba, como comunista universal, para coger una flor que le había fascinado en la fugacidad del viaje, contra la prisa y la velocidad. Los soviéticos no comprendían muy bien aquel exceso de esteticismo burgués, pero era André Gide y lo respetaron. Quién sabe si se estaba burlando de ellos y de todo el aparato bélico que habían puesto a su servicio.

Casó con una mujer inteligente que le comprendía y se resignaba, quizá por la mera necesidad de tener alguien íntimo con quien debatir en voz alta, un alter ego. En voz baja ya debatía continuamente consigo mismo.

Este matrimonio, a pesar de todo, y como era previsible, le trajo mayor amargura y sentido de culpabilidad frente a aquella *víctima* que había elegido.

Gide es el creador del «acto gratuito», que rompe con su moral calvinista de ateo. Por ejemplo, el robo o el crimen sin necesidad. Algo que se acerca al surrealismo, si bien Gide es realismo absoluto y dice esto contra los surrealistas y otros mercaderes de sueños, psicodélicos o no, como el alcohol:

—Prefiero embriagarme de mi propia lucidez.

Eso es André Gide: una lucidez fría, hiriente, despectiva, acerada contra sí mismo y contra los demás. De Claudel se burla presentándole como un ángel con espada de fuego. «Lo malo de ustedes los católicos es que siempre tienen la razón por anticipado». No soporta las visitas que le hace Jean Cocteau porque lo encuentra «demasiado brillante». Como lector de Gallimard, Gide tuvo en sus manos la novela de Marcel Proust y la devolvió. Sin duda, la sensualidad proustiana hería su puritanismo, aunque ahí está su propia sensualidad. Luego se arrepiente de su error y se hace amigo de Proust, quien le da un consejo cínico respecto de la común homosexualidad: «Se puede escribir todo siempre que se evite absolutamente la palabra *yo*».

Mas ocurre que Gide ha hecho su profesión del *Yo*, asumido con todas las consecuencias. En cuanto a talento corrosivo de la sociedad y la literatura, es mucho más fuerte el de Gide que el de Sartre. En cuanto a hombre/escándalo, también fue mucho más escandaloso el pastor protestante que en realidad no era lo uno ni lo otro.

Sólo la necesidad de las costumbres (hablo de las costumbres intelectuales) puede archivar como «clásico» a André Gide, cuya lectura resulta hoy de absoluta vigencia.

Roland Barthes, el único que hereda a Gide en el estructuralismo, también iba por París con una libretita, anotando todo lo que veía o se le ocurría, pues había visto una vez al maestro en la barra de un bar, escribiendo de pie, y quería hacer lo mismo. Noble mimética que le llevó a la muerte, pues a Barthes le mata un taxi en un paso de peatones que él cruzaba sin dejar de escribir.

Así como Gide tocaba el piano todos los días, yo leo unas páginas de su *Journal* todos los días. Por hacer dedos.

LA COCINERA DE MARCEL PROUST

La cocinera de Marcel Proust, la de siempre, la de toda la vida, Françoise (la llamaremos Francisca), no escribió luego diarios ni memorias explotando intimidades, pero tuvo esa condición cruzada de madrastra que tiene toda cocinera para el niño asqueroso en la comida, como lo fue Marcel, que pasaba del deleite del helado italiano a la náusea de un guisado, sin término medio. La alta crítica ha dicho que, de todas las grandes mujeres que maneja el escritor en su libro, princesas y duquesas ilustradas, la más interesante es la cocinera, Francisca, una autoridad en la familia, en la cocina y fuera de la cocina.

Francisca riñe mucho al Marcel niño y en este sentido es el doble oscuro de la madre, que no le reñía nunca. La madrastra que necesitamos todos para compensar las dulzuras de la madre en una educación sentimental. Proust adora y teme los reinos y poderes de Francisca en la cocina, pues, asqueroso como era, ya lo he dicho, de ella dependían las delicias o los horrores de que él se iba a alimentar en toda la infancia y juventud. Si el león es cordero asimilado, el genio es a veces —Proust— helado italiano asimilado, concretamente veneciano. Proust se alimentó toda la vida de helados italianos, y por eso pudo hacer una literatura tan sutil, pero Francisca protestaba y decía que sí para eso se pasaba ella el día entero en la cocina, que es lo que dicen siempre las cocineras. Luego, Francisca desaparece silenciosamente del libro, como desaparece la madre del novelista, en un dulce olvido.

Francisca no sólo guisaba cosas y sacaba adorables cadáveres del horno, sino que opinaba sobre la nueva casa que alquilaba la familia (siempre prefería la anterior, pues las cocineras son conservadoras, tradicionalistas, sin olvidar nunca su crítica a los señores, pues no sólo son de pueblo, sino que pertenecen al pueblo y lo saben).

Francisca manda sobre el batallón de la servidumbre, con una autoridad tácita que nadie le ha dado, salvo la veteranía, y privilegia al mozo de comedor más sociable y obediente, mientras critica a los criados y criadas, que son plebe, horda, haraganería (aquí vuelve a olvidarse de su origen revolucionario y de su *Marsellesa*).

Pero Francisca no es sólo la madrastra de la infancia proustiana, oculta siempre en sus reinos de carbón y autoridad, sino que andando el tiempo vigila y riñe al Marcel señorito y mueve la cabeza con desaprobación cada vez que él sale de noche:

—Adónde irá este petimetre con lo que está cayendo, seguro que mañana tiene fiebre y me azacanea todo el día con los ponches.

¿Hay en Francisca una ilusión de los pecados del joven Proust, ese Dorian Gray que hizo su propio retrato? Yo diría que sí. Francisca, con su lógica natural de pueblo, no ve normal al señorito. Pero se calla, qué remedio. A Francisca se le ha atribuido esta frase navideña:

—Ya no va a nevar más en París porque el Ayuntamiento ha echado sal en las calles.

Pero la frase no es suya, sino de otro personaje modesto que frecuenta la casa.

Donde termina el entarimado con cera perfumada, comienzan los mundos de Francisca. Ella sabe organizar y aumentar su autoridad. Una cocinera fiel que sabe tomar decisiones y se siente de la familia, puede salvar el delicado caso de salud —mala— y pecado que era su señorito (del hermano ni se habla). Francisca nunca quiso a Albertina, quizá porque ya intuye en ella al travestón.

Francisca es así más penetrante que toda la crítica moderna volcada sobre el caso. Francisca es mujer sequiza, rastrojo femenino, abrojo hembra, señora de moño que sabe hacer postres sólidos con la leche. MP da su mundo sin renunciar al costumbrismo que comportan siempre los pobres, de modo que incurre en el pecado literario del casticismo. Pero Francisca es inolvidable incluso para él. Hay en la novela memorial otros personajes «artesanos», como el chalequero Jupien, que son malvados (Proust ve individuos más que clases). Yo creo que el nombre de Jupien está tomado del Valjean de Víctor Hugo en *Los miserables*, lo que daría lugar a todo un estudio

sobre la influencia de Hugo en Proust, que indudablemente la hay, como la de Balzac, por deslumbramiento de la cantidad (novela muy gorda) más que de la calidad, que Proust ironiza en Balzac: «Qué gran escritor sería Balzac si supiera escribir». Impresiona pensar que aquella mujer real e inmediata, Francisca, estuvo alimentando saludablemente al genio durante muchos años, y que quizá otro régimen de comidas le habría cambiado el estilo. ¿Sabía ella que estaba dando de comer a un ser impar?

Según una frase infame, «no hay hombre grande para su ayuda de cámara». Pero redarguye d'Ors:

—Eso no dice nada en contra de los grandes hombres, sino en contra de los ayudas de cámara.

Francisca sabe que tiene un niño raro para alimentar y educar un poco. Francisca comadrea los chismes de patio con todo el servicio, y no sabe que Proust está escuchando en la sombra y tomando nota para su libro. A veces la más lírica musa es la cocinera. El escritor siempre encuentra sus fuentes del Amazonas, si sabe buscarlas. El joven Marcel es realmente el único que teme a Francisca y ama a Francisca, el único que se adentra en los reinos despenseros de la cocinera. Va allí fascinado por la vida en cualquiera de sus versiones, pues no es cierto que él sea sólo el cronista de las aristocracias, sino que también acierta como cronista de cocineras y de burguesas: madame Verdurin.

A Proust, pues, le fascina la vulgaridad, tan novelable como la aristocracia o más. Pero Francisca es uno de sus primeros hallazgos literarios, y a ella le dedica páginas minuciosas y yo diría que amorosas. La vieja cocinera es importante teniendo en cuenta que el origen de esta narrativa va a ser gastronómico: la magdalena de su tía, aunque los proustianos de última hora aseguran que a él le repugnaban las magdalenas y jamás las probó. Es igual, pongamos que fuera un cruasán. A lo que asistimos es al espectáculo de una sensibilidad prodigiosa que se pondrá en marcha con cualquier pequeño estímulo. La autoridad de Francisca, que se va extendiendo del fogón a los salones de la casa, al comedor, es un anticipo de la orteguiana *Rebelión de las masas*. Francisca acaba imponiéndose a aquella familia con un médico importante y un genio literario en germen. Es ya o todavía la autoridad revolucionaria del pueblo. Por cierto que a Ortega no acaba de gustarle Proust. Ortega, literariamente, está anclado en Stendhal. Otro día le preguntaré a Pepe Ortega si ellos tuvieron cocinera. Podría ser un bonito capítulo de esta serie.

MADAME VERDURIN, UNA SEÑORA DE CLASE MEDIA

Otro de los personajes femeninos más logrados de Marcel Proust es Madame Verdurin, que, al costado de las chapadas aristocracias, no es sino una señora de clase media, pero con muchas ambiciones: una arribista, una nueva rica, una mimética de Oriana Guermantes, en quien se convertirá al final de la narración, por un golpe más teatral que literario o memorial. En cualquier caso, la Verdurin (el nombre que le puso Proust ya tiene una cruel y despectiva fonética) es la imagen de la rebelión de las masas o clases medias queriendo, no abolir la aristocracia, sino sustituirla, como de hecho ocurre.

Marcel Proust se burla mucho de los salones donde se reciben «incluso médicos», pese a serlo su padre, y muy notable (o precisamente por eso). Bueno, pues Madame Verdurin tiene un salón, imitación *kitsch* del de los Guermantes, pero con médicos, es decir, el doctor Cottard, que es una buena persona, pero Proust se burla mucho de él y de toda la profesión, cuando lo cierto es que vivió sometido a la medicina, enfermo profesional, y que hicieron por él y por su asma, todavía romántica, todo lo que pudieron. Pero, socialmente, ni Proust ni los salones que frecuentaba podían tolerar, no ya un médico, sino nadie que trabajase en algo útil. Se vivía de ser Grande de Francia y ya está. Exclusivamente de Francia porque cuando el novelista quiere desacreditar a un personaje, escribe: «Ya sólo sale con grandes de España». Ni médicos ni grandes de España.

¿Y en cuanto a la Verdurin? Además del médico y su señora, recibe a un violinista joven y mediocre, sólo porque el señor de Charlus está enamorado del chico, que es el anzuelo voluntario/involuntario para atraer al rey del *gratín gratiné*, personaje masculino central —¿masculino?— de la inmortal saga.

Madame Verdurin lo único que tiene es dinero. Y habilidad para copiar a los Guermantes. Es una señora con cara de ratona. No de ratón ni de rata, sino de ratona, que es otro tipo de cara y que asoma sobre todo cuando la interesada ríe. Por la misma razón que está allí el violinista está Odette, quizá la meretriz más cara de París, y por tanto la única con poderes para aportar a Swann, el personaje más limpio, bello y entrañable del libro, un judío canceroso que acaba casándose con Odette y de cuyo matrimonio nace Gilberta, la niña que Marcel amó toda su infancia.

Con toda esta ferralla humana forma la Verdurin eso que ella da en llamar «el cogollito», otro *gratín*. Y Proust construye o reproduce aquel núcleo burgués (odia la burguesía, de la que procede) con finísima burla y gran detalle psicológico. Sin duda ha tomado partido por la aristocracia y la monarquía frente a la burguesía republicana. Sólo que al final de los siete tomos los invierte a todos (y en todos los sentidos), y lo que resulta es la destrucción del gran mundo y la gran época, deslumbrante de podredumbre y coronas que vienen desde Gilberto el Malo. Seguidamente, la guerra del 14 se lleva por delante los restos encendidos, prestigiosos y enfermos de todo eso. La tarea está terminada. La naturaleza imita al arte, según el consabido Wilde, pero la historia imita a la literatura y le echa a Proust una mano. (Proust y Wilde cenaron juntos una sola noche de sus vidas en el Ritz de París).

Para desplazarse de París a las posesiones de los Verdurins se tomaba un tren que hoy diríamos de cercanías, y que el cogollito llamaba «el trenecito», pues esta gente vivían en diminutivo. Mal que le pese a Proust, al retratar a la Verdurin está retratando toda una clase ascendente, heredera de la Revolución, que no conquista las maneras de la aristocracia ni su cubertería, pero sí el oro de la cubertería. La cosa empieza con los empeñistas —los propios vinculeros— que prestan dinero a los ociosos aristócratas. Galdós también narra ágilmente ese proceso.

Hay, pues, algo más que la caricatura de una clase arribista en los muchos capítulos que el memorialista/novelista dedica a esta señora y a este grupo. Hay el hallazgo madrugador de una nueva clase que se dibuja con fuerza en la sociología entonces

inexistente. Quienes imitan a los grandes los están erosionando, y esa erosión lleva a los magnificios con que se abre el siglo y a las guerras con que se envilece y arruina.

Madame Verdurin, como caso personal, no sabe muy bien ella misma si lo que quiere es imitar a los Guermantes o aniquilarlos. Acaba sustituyéndolos. Es una sustitución forzada en la novela, pero real en la historia de Europa. El rastacueros, el frotaesquinas y toda la gallofa se enriquecen en la guerra y no necesitan cortar la cabeza a los nobles, sino que basta con quitarles el sombrero y la pamea.

Las clases medias invaden Francia como han invadido el salón Verdurin. Las clases medias invaden Europa y traen la democracia, el mal gusto, las libertades, la industria, la dignificación del trabajo, la cursilería, la nueva justicia social, la igualdad y las tiendas de ropa hecha.

Todo esto lo hace nacer un escritor avisado de un pequeño salón parisino donde las cosas están en germen: un músico, un científico, un judío, una puta, un aristócrata deflagrado, un ama de casa ambiciosa, etc.

Hoy sabemos que tuvo más trascendencia en la moderna Europa el salón de la Verdurin que el salón de los Guermantes. Y aquí un recuerdo personal: Luis Escobar me contaba que, allá en los veinte, tras leer los primeros tomos de Proust, se fue a París a conocer todo aquello y llegó a tener trato con la Verdurin o su alter ego:

—Proust fue muy injusto con ella, Umbral, era una señora bondadosa y muy generosa, Proust fue muy injusto...

Los amores de Charlus con su violinista (o pianista, ahora no recuerdo) acabaron mal. Y no importa que no recuerde lo que tocaba aquel chico, porque todo lo tocaba mal. Los amores de Swann y Odette tampoco podían acabar bien, ya que el judío bueno había elegido su fatalidad en la mujer que no era buena ni mala, sino incorregible.

En cuanto a Gilberta Swann, hija de tal matrimonio, acumula la belleza de la madre y la inteligencia del padre, más una maldad propia que no es ingenua prostitución sino alta brujería. Marcel recordaría siempre cómo había sufrido en los Campos Elíseos, esperando a Gilberta, cuando la niña no acudía a jugar porque «parecía que iba a llover».

Proust se venga de su infancia y juventud contando todo esto en clave de crueldad, cuando ya es prematuramente viejo y definitivamente enfermo. Los menestrales sólo son chalequeros o cocineras en la saga de Proust. La burguesía es la clave inquieta que trastorna la Historia. Madame Verdurin, afectada y melómana, conspiratoria y ratona, es esa señora de visita que todos hemos visto en casa, cuando niños, y nos ha dado un extraño miedo. Es la mala de una gran novela de «malos».

VAN GOGH. LA OREJA

Ha quedado Van Gogh en el arte del siglo —de los siglos— como el artista maldito que pinta su maldición y los caminos ardientes y delicados que ha recorrido, impresos en sus botas viejas. Hay creadores que viven una desesperación creadora y la trasladan o resuelven en su arte. Hay creadores que viven una desesperación existencial y sólo tienen el arte para expresarla o agravarla. Quiero decir que, contra lo que viene sosteniendo el estereotipo/Van Gogh, éste no es un hombre atormentado por la pintura, sino que, muy al contrario, casi siempre parece satisfecho con lo que está haciendo y hasta con lo que va a hacer.

La angustia existencial, pues, no le nace a este artista del nido de su arte, sino que el arte le salva de muchas cosas, y el suicidio de otras. Husserl diría que este hombre está habitado de «fenómenos», es víctima y consecuencia de sus fenómenos. Sartre diría —y estoy haciendo hipótesis— que Van Gogh es una pasión inútil. La medicina le deja como un loco no del todo pacífico y la literatura como el artista maldito del siglo xx, y por lo tanto el más caro, ya que la locura, sincera o escenificada (como la de Dalí) es lo que más compra este fin de siglo racionalista y financiero.

Vincent van Gogh nace en 1890, hijo de un pastor protestante. Por esta nuestra galería de grandes europeos que han hecho la modernidad de Europa, han pasado algunos hijos de pastor —hijos de cura, diríamos en España—, y todos presentan la marca común de una mala conciencia heredada del padre, si es que estas cosas se heredan. Y, sobre todo, el conflicto de una vida que, nacida de la fe, se pierde ya en lo sin/fe, pero no acaba nunca de romper con Dios, o a la inversa. Este conflicto no lo resolvió nunca ni la demencia de Van Gogh ni la lucidez de André Gide. En principio, Vincent es un joven predicador que se dirige a los mineros de Borinage, en Bélgica, y que no son otros que *Los comedores de patatas* de su famoso cuadro. Sin duda les entendió mejor con el pincel que con la palabra. En 1886 está en París con su hermano Théo, quien, como sabemos, fue el ángel custodio de Vincent durante toda la vida. Algo así como Max Brod para Kafka, pero en más fraternal, claro. Ese ángel custodio que sólo encuentran los locos y los puros, en una mujer o un amigo.

Del impresionismo al grabado japonés, todo le interesa al pintor en París, y todo deja huella en su arte, tan poderoso y personal. En Provenza hace su famosa serie sobre tipos y paisajes de la región. Es curioso cómo Van Gogh, muy proclive a pintar las costumbres de los pobres y la estética del trabajo, no es nunca un pintor costumbrista, sino que mete toda la condición humana, el dolor y la placidez que envidia en los demás, en cada una de sus obras.

Los paisajes de Van Gogh, torrefactos en amarillo o rojo, tienen una cosa implacable de camisa sudada y visera de cejas, una condición absoluta y como castigadora que no carece de reparto nombre: Dios.

Quiere decirse que Van Gogh siguió siendo un místico inverso toda su vida, como casi todos los malditos. Funda en Arles un Taller del Mediodía, cosa que acabó pronto, pues su socio, Paul Gauguin, no es un loco ni desesperado, sino un hombre fuerte y sensual que acabará encontrando su paz, sus tristes trópicos, tan envidiables y tan conocidos. Gauguin es el anti/Van Gogh. En Gauguin, el arte es una herramienta para tomar posesión de lo mejor de la vida. En Van Gogh, el arte es una herramienta ardiendo que le salva de la locura, pero le abrasa las manos. Y esta distinción entre ambos pintores se pudiera generalizar a otros muchos.

Y ahora viene lo de la oreja. Es una punición que se aplica el pintor por arrepentimiento, una violencia que vuelve contra sí mismo después de haberla intentado contra Gauguin. De nuevo, a estas alturas, la culpa, la expiación, todas las constantes de una educación cristiana. La locura de Van Gogh tiene mucho de Locura de la Cruz.

La mejor glosa al episodio de cortarse una oreja la puso otro artista de «la raza de los

acusados», Antonin Artaud:

—Lo que no comprendo es para qué Vincent se ha dejado la otra oreja.

Sigue pintando en un hospital de Arles y en 1890, en compañía de un sutil médico amigo (otro ángel custodio), se traslada a Auvers, cerca de París, en una marea de trigo y sol, de oro y flor, que supone la apoteosis de su genialidad para el color y quizá la totalidad, la plenitud de mundo que Vincent buscaba para sentirse como él quería. ¿Como en el cielo?

Cuánto tiene de pintor religioso.

El 27 de julio de 1890 se dispara un tiro en el pecho y fallece en brazos de su hermano dos días más tarde. Toda la vida de Van Gogh es como un cuadro suyo, como un formidable ventarrón de luz y muerte, algo que ocurre con demasiada celeridad para ser estudiado despacio, pues el «despacio» suprime la celeridad, y entonces ya no entendemos nada.

Van Gogh queda como emblemático del siglo XX, pues que en él termina la angustia religiosa y principia la angustia existencial. La violencia genial de su dibujo y el empaste decidido, personal, molturado, de su óleo, hacen de estos cuadros algo más que una leyenda: hacen una de las obras estéticas más sólidas, explicativas, seguras y salvadoras de nuestro siglo. Van Gogh es el valor/oro de la pintura contemporánea. Más obstinado y menos irónico que Picasso.

Van Gogh es el último místico de la pintura universal. Después de él vendrían el juego, el galerismo, la experiencia sobre la experiencia, la gracia intelectual. Pero ese sentimiento trágico de la pintura es todavía muy siglo XIX. Hasta después de muerto Van Gogh, nadie va a permitirse frivolidades con el arte.

Él es esa sepultura que falta en muchos de sus cuadros de trigo y paisaje, que tienen algo fúnebre bajo el esplendor del día. Él está sangrando por cada amapola que el viento trae a la tela. Pintó un mundo glorioso y funeral. La palabra «locura» sólo es el pseudónimo para lo que él llevaba en la cabeza: muerte. Hay una luminosa angina por el pecho de esos campos y esos cielos. Van Gogh es el último suicida de la pintura que se suicida en cada cuadro. Luego vendría el escepticismo, la ironía y el buen gusto. Pero las botas de Van Gogh nos miran.

EL NOVIO DE OSCAR WILDE

El tío Oscar, contra lo que diga el clisé, no es un cínico ni un dandy. Un cínico no se enamora, un dandy no se enamora. Pero Oscar Wilde se enamoró de Alfred Douglas, un adolescente que le veía más bien carrozona. El vía crucis que pasa Wilde por el amor de Douglas no tiene demasiada grandeza. Es la obstinación de un ingenioso que imagina que a los interrogatorios austeros del juez va a responder con golpes de efecto, con paradojas de salón. Pero la paradoja mundana tiene poco que ver con la lógica descalabrante de los hechos, que es lo que a Wilde le ponen delante. Había llegado a creer que el mundo era un salón elegante, el salón/escenario de su talento. Ignoraba la realidad, ignoraba la ley, ignoraba que hay otros argots del inglés, además del suyo propio.

Por ejemplo, el argot férreo del juez.

Oscar Wilde, irlandés de pelo rojo, llega a Londres lleno de talento, de cultura y de cinismo, pero este cinismo se viene abajo en cuanto el provinciano irlandés se enamora de un auténtico *gentleman*. El novio de OW es la adolescencia sin sexo, el remolino rubio de toda adolescencia, eso que turba al hombre hecho. Todos sabemos que una muchacha loquitona tiene más pecado que una hermosa ama de casa. La adolescencia es un trámite en sí misma, una cosa fugaz y clara de la que hay que curarse en seguida. Para el que asiste a esa adolescencia, en cambio, la corta edad urgente es el más dorado vino.

Oscar Wilde, en Londres, triunfa con su prosa, su verso, su conversación y su teatro. Lo que hace es meter un poco de maldad en unas clases aburridas y un poco de pecado en una sociedad puritana. Hace pocos años vimos en Madrid a un actor inglés haciendo de OW en una obra de Wilde. Por mi parte, en seguida comprendí que eso era Wilde: un actor más que un autor, un provinciano que había llegado a creer que estaba representando su propia comedia y que el éxito iba a durar siempre. Se casa buscando una fortuna, como en el teatro, pero se enamora de un chico como tantos. Wilde es un menorero.

Al cínico le está prohibido enamorarse por un principio ético griego. Al dandy le está prohibido enamorarse por redundante dandismo. Enamorarse es descuidar los botones del chaleco para que respire el corazón. Oscar, como su Dorian Gray, es un falso dandy al que la vida le va apuntando los pecados en secreto. «El retrato de Oscar Wilde», como el de su personaje Dorian, está escondido en un desván. Es el retrato de una dama sentimental que se aflige, gorda, por un joven urgente. Más tarde, el juez le haría el retrato cruento de su vida y su alma, purulento como el de Gray.

Y todo Londres pudo verlo y toda Europa pudo verlo. El retrato de «Dorian Wilde» es el atestado del juez. Ahí está la sangre y el semen. Wilde vivió peligrosamente antes de que eso fuera una consigna, y él lo llamaba vivir y morir por encima de sus posibilidades. Sólo que aquella Inglaterra no perdonaba, y el «suegro», digamos, tampoco.

Wilde es el cómico de provincias que cree haber triunfado en Londres.

Wilde, que tanto parece saber de la vida en sus comedias, no sabe que es menos grave jugar con media docena de adolescentes que enamorarse de uno solo. El amor es chantaje por esencia. Si no haces chantaje te lo hacen. El amor es el chantaje de los cuerpos. Wilde está tan dotado para la literatura que se le nota un poco perdido entre los géneros. Lo suyo, sobre todo, es el diálogo. (Influencia de la cultura griega en los ingleses). Escribe ensayos dialogados, novelas dialogadas, y acaba fatalmente en el teatro, que es sólo diálogo y escotes.

En todo este talento zascandileante parece que echamos de menos un propósito, una norma, una conducta. Wilde se había creído eso de que la vida es más que el arte. Puro parnasianismo. Eugenio d'Ors le hubiera advertido un siglo más tarde:

—Hay que ser el parnasianismo del trabajo.

Ya está dicho. Cuando le llega el juicio lo toma también como una comedia de enredo. Jamás ha tomado contacto con la realidad. Le niega a Frank Harris la oferta para huir a Francia porque cree que su ingenio verbal va a poder con lodo. Pero en la Audiencia sólo se permiten tener ingenio los jueces, de tarde en tarde. Nuestro admirable Luis Antonio de Villena nos ha dado algún Wilde teatral de buen éxito, y hay que agradecerse, pero Villena, siendo sólo de Madrid, sabe, como Cocteau, «hasta dónde puede llegar demasiado lejos».

Wilde no tenía ni idea.

Va a la cárcel de Reading por un novio, que ya es cursilería, y escribe una buena balada. En cambio, el *De profundis* es convencional, un texto místico para engañar al carcelero, para engañar a Douglas, para engañar a la sociedad, para engañar a Dios. La forma no le falla nunca, pero incluso una buena forma traiciona un falso tema.

Grande, gordo, mal hecho, con el pelo rojo invadiéndole como una regresión de las especies, tiene en Reading una tarea manual algo menos sensitiva que la pluma: hacer y deshacer esparto duro, seco, embarrado. Se destroza las manos, que nunca fueron bellas, pero unas manos pueden dar un estilo y Wilde lo pierde para siempre, aún después de la cárcel, cuando mira al mar, se esconde en París, para en Calais, como Brummel (un dandy sin talento) y se cita con Douglas.

El aludido Villena ha escrito un bello libro sobre ese encuentro. Desgraciadamente, no fue así. Fue como todos los reencuentros, como todas las reconciliaciones: una cosa triste, forzada, cenicienta, frustrada, fugaz. Porque somos fascinantes para otra persona la primera vez. Caída la fascinación, sólo queda el señor gordo y cianótico, temulento. A uno mismo se lo han dicho alguna vez: «Tú es que tienes una entrada muy fuerte». O sea que la salida va a ser muy floja. Manos de poeta deshojando la flor atroz de la estopa, pétalos de sangre a los que no se pregunta sí o no. Con las manos rotas y Douglas olvidado, Wilde ya no es capaz de escribir. Siempre queda el oficio, le hubiéramos dicho. Pero su oficio es la estopa.

Está enamorado en Père Lachaise, en París. Père Lachaise es sólo el inserto de los poetas muertos. Hombre inútil, azacaneado por hosteleros y curiosos, su talento literario carecía de un fondo profundo y berroqueño para responder a la vida. La época es muy injusta con él. Su única novela es mala. Alfred Douglas no es Dorian Gray. Era un gran escritor y un completo dandy, pero cometió el error burgués de echarse un novio. Y eso se paga, aunque sea una novia. Que se lo digan a uno.

EL IMPERIO O RUDYARD KIPLING

Nace en Bombay en 1865 y es enviado por su familia a Inglaterra en 1871. Pero esto no quiere decir que Rudyard sea inglés desde los seis añitos, sino que nace inglés del Imperio y era ya un *gentleman* en el vientre de mamá. Es de suponer que la metrópoli le impresiona fuertemente y llegaría a imaginar, en su mente infantil, que la India no era sino un sueño de Londres y que él había nacido de ese sueño.

Efectivamente, la India fue un sueño para los ingleses durante todo el tiempo del Imperio, una especie de cielo exótico adonde iban en vida, y donde solían estar ya, como en el cielo, los padres y los abuelitos de todo el mundo, muertos en el corazón de la gente, pero vivos como litografías en el álbum familiar cuyas hojas se pasan a la hora del té.

Unicamente los ingleses que efectivamente estaban en la India, y no en el sueño hindú, sabían que allí no había paz y después gloria, sino sangre y latigazos. El tener un Imperio sirve, entre otras cosas, como tema de conversación a la hora del té, que es cuando la gente se pregunta por sus lejanos parientes colonizadores, aquellos que viven plácidamente en el sol de cobre que no se pone jamás en ese Imperio, un sueño ecológico muy propio de los hijos del *smog*, que es lo que se respiraba en la City.

Inglaterra no habría sido lo que fue sin su Imperio, pero no lo decimos sólo en el sentido social y económico, sino en el sentido poético. Un país de nieblas necesita un Imperio de soles, y ese Imperio hay que conquistarlo matando hindúes: de hambre, de latigazos o de trabajo. Pero en el asordado Londres del *smog* no se oye el chasquido alegre de los latigazos sobre la piel oscura y virgen de los indios, de modo que incluso Virginia Woolf presenta en sus novelas unos héroes coloniales que tienen aura legendaria, un apresto guerrero que hoy diríamos «de película», con el crujir de su uniforme tieso y el atractivo irremediable para las «leidis» en plena *menarquia* o primera menstruación.

Mas no basta con la Woolf. El Imperio tiene su gran cronista, que es Kipling, quien no hace de la India un cielo beato, sino una épica, una pedagogía bizarra para los jóvenes ingleses. Hacia los quince años publica Kipling sus primeros poemas, y luego una novela que más vale olvidar, *La luz que se apaga*, con el sugestivo y fatalón tema de un pintor que pierde la vista. Sabido es que toda novela, drama o película con traumatismo corporal es necesariamente un engendro. El sentar como base de una historia una enfermedad grave, y mejor irremediable, no revela sino falta de imaginación, y pocas obras escapan a esta ley. De modo que Kipling aún no había encontrado el camino de la India, sino que aspiraba a hacer la novela romántica para el público aristocrático de Londres, envenenado de té y sentimentalismo.

El libro de la selva, *Kim* y *El libro de las tierras vírgenes* ya nos dan al Kipling que ha ascendido a los cielos del Imperio, con esclavos como angelitos negros, un mundo portuario con soldados envilecidos, esclavos infrahumanos, puertos donde se compran hombres, tapices y elefantes, y toda la ferralla exótica que llena las novelas del cronista de la iniquidad. Por cierto que Kipling es lectura primerísima y apasionada de Borges. En la anglofilia senil/infantil de Borges se da esto y cosas peores. Son las aberraciones de un inglés que no pudo serlo. Porque no está mal leer a Kipling. Lo que está mal es creer en lo que dice, jurar por ese mundo, tomarlo religiosamente y proponerlo como modelo literario y humano. Sólo que Borges, a la hora de escribir, se olvida del autor imperial completamente, y gracias a eso tenemos un genio llamado Borges y, en la lista de apellidos, un poco más adelante, Suárez.

Kipling, considerado como el símbolo novelístico de la Inglaterra imperial, muere en Londres en 1936. En 1907 se le había concedido el premio Nobel, lo cual queda un poco irónico. Puede que sea *humour* inglés contagiado a los austeros suecos. El cantor de los genocidios ya tiene la biografía redonda. Kipling creía mucho en lo que él llamó «ese cariño austero que surge entre hombres que han manejado el mismo

remo». Está claro que esta frase consagra su culto a los conquistadores, los piratas, los genocidas, los esclavistas y toda clase de aventureros. Es una consigna militar, porque Kipling, que tenía talento literario, es un perpetuo movilizado al servicio del Imperio.

Sólo Inglaterra puede permitirse un Imperio y además un cronista de ese Imperio, un cronista premio Nobel que ha quedado como el escritor nacional. El Imperio español tuvo sus ásperos cronistas, pero todos son mirados hoy de reojo, como si hubieran escrito con sangre. Kipling, en cambio, es adorado por su pueblo. He aquí que son grandes y completos los países que se proponen serlo y no practican la acerba autocrítica española.

El poema *If*, de Kipling, es una especie de catecismo fascista y machista que todavía hoy rezan muchos caballeros, de rodillas y en pijama, antes de irse al lecho. Atroz decálogo de atroces virtudes bélicas que terminan con ese paternalista «... serás hombre, hijo mío». Es la verdadera oración que reza Inglaterra sobre la tumba de Diana. Ella no supo ser hombre, no supo ser una abnegada heroína de Kipling.

El señor Kipling tiene enfrente a Gandhi, en la Historia. Gandhi es el anti-Kipling, no sólo porque quiere reconquistar su patria, sino porque predica el pacifismo, la resistencia sin daño, la bondad, el bien, el entendimiento natural del mundo, una cotidianidad de niños desnudos y felices entre elefantes que barzonean como perros perezosos y un poco grandes. La India de Gandhi es la nuestra. Hay que estar con Kipling o con Gandhi. Los escritores españoles anglosajonizados leen a Kipling y lo imitan. Nosotros preferimos imitar a Gandhi, que da mucha sedación por dentro y nos muestra una India mucho más bella, celestial, pura y espiritual que la del caballero londinense.

A Kipling sólo lo entendemos hoy como el anti Gandhi, ya digo, y el que haya existido el hombre desnudo (desnudo también de carne), con las gafitas de contable ciego y el don de la paz en la palabra, hace imposible la existencia de Kipling; éste sí que debe ser un sueño anglosajón. El cronista colonial, imperial, delicioso, que limpia de mala conciencia a los británicos.

Sin Kipling, el pueblo reincidentemente imperialista —Malvinas— no podría soportar su imagen ante el espejo de la Historia. Churchill había leído mucho a Kipling, se nota. Hoy va siendo olvidado aquel *gentleman* literario que cantó, entre el cinismo y la ingenuidad, una de las más lóbregas epopeyas de la humanidad. El té de la magdalena de Proust nos trae el paraíso de oro de la infancia. El té de Kipling, té hindú, nos sabe a sangre, sudor e inglés del bachillerato.

EDMUNDO D'AMICIS. LA ESCUELA

Sí, ya sé que está descatalogado, que fue una lectura de la escuela, obligada, un ejercicio, media hora de lectura, muy común a la gente de mi generación. Después de aquello no hemos vuelto a leer nunca el libro *Corazón*, de Edmundo d'Amicis, entre otras cosas porque no se encuentra, porque ya no se vende, y mucho me temo que ya no lo lean en los colegios.

Pero en el quinto grado, donde yo era un marginal, siempre con las manos manchadas de esa sangre escolar que es la tinta, como si hubiera matado en el recreo a algún compañero, en el quinto grado, digo, donde yo iba fatal, como un verdadero delincuente de la ignorancia, y donde don Gonzalo, hombre de aspecto noble y castigos sádicos, me azotaba todos los días con su agudísima correa, en ese quinto grado sombrío e inolvidable, yo me resarcía de tanta maldad los miércoles por la tarde, día de lectura, cuando mi demonismo de toda la semana se trocaba en angelismo lectivo y me tocaba sacar del armario los ejemplares de *Corazón*, repartirlos entre los niños e iniciar yo, puesto en pie, la lectura de un capítulo seguramente repetido, pues ya habíamos leído el libro varias veces. Yo, el que no servía para nada ni resolvió jamás un problema, resulta que sabía leer. Yo leía mucho en mi casa y en la calle, yo leía *Corazón* con placer literario, porque allí estaba descubriendo la literatura, y a medida que leía, iba sintiendo como la blancura de los ángeles me subía por dentro y el resplandor de los predestinados embellecía mis calcetines sucios.

Yo tenía buena voz, como me había dicho siempre mi madre, y todo esto le gustaba a don Gonzalo, quizá le gustaba demasiado, lo que ahora me explica aquellos latigazos insistentes, incoherentes respecto de mis muchos pecados de chico violento, entintado de maldad, o de chico solitario, según, pensativo y lector continuo. ¿Nunca se le ocurrió a don Gonzalo que el niño que así leía, entonaba, gustaba la lectura, entendía el libro, no podía ser meramente un ángel caído en el tintero ni un delincuente prematuro ni un imbécil incapaz de aprenderse la fórmula de la pila de Volta, que por otra parte sí que me la aprendí?

Pero así ha sido siempre la enseñanza en España. Y en Francia. Los 400 golpes.

Los títulos de los capitulillos de *Corazón*, «El pequeño escribiente florentino», «El pequeño vigía lombardo», y cosas así, ya me incitaban a la lectura, tenían fascinación literaria, dibujaban a un niño con una vida más apasionante que la nuestra. Porque el niño busca otro niño en los libros, como el adulto se busca a sí mismo en las lecturas adultas, según André Maurois.

Puedo decir que gracias a *Corazón* descubrí la narrativa, el encanto de contar la vida, el realismo del XIX, que me sigile gustando cuando es bueno, la literatura como otra existencia fácil de vivir, lejanísima e inmediata y manejable al mismo tiempo. Ya sé, insisto, que no es un gran libro, que en todo caso es un libro pedagógico, que ni siquiera d'Amicis es Daudet. Pero el perfume de vida caliente, la temperatura de aquella prosa se me ha quedado para siempre.

Hace unos años dieron por televisión una serie italiana que era eso, *Corazón*. La echaban todas las tardes después de comer, y yo, que además estaba enfermo, seguí todo el serialón conmovido no sé si por mi enfermedad —autocompasión— o por la autocompasión que rezuma ese libro, incluso en la televisión; y los italianos hicieron una película muy digna, en colores pálidos, bellos y cansinos, que parecían acentuar la lejanía del libro, sin por eso evitar su sencilla y perdurable emoción.

Me pareció comprender que Edmundo d'Amicis había sido una especie de democristiano, un hombre bueno y de derechas, un escritor que creía en la novela como herramienta escolar, uno de aquellos desorientados entre el catolicismo descendente y los socialismo nacientes. En su libro, los pobres son pobres porque la vida es así y nadie se remonta nunca a las causas y las explicaciones de un sistema social donde sí que existe otra gente, feliz y viajera, que ha tenido la suerte de nacer en

el barrio caro de la ciudad, y eso nadie lo pone en cuestión. En el folletín, el azar o la misteriosa voluntad de Dios deciden la desgracia de los niños. El mal y la explotación son meteorología, no tienen nada que ver con lo que hacen los políticos o lo que gastan los ricos. Lo que diferencia un folletín de una buena novela es la falta de conciencia social e histórica. La buena novela sitúa al hombre en el curso malvado de la Historia. El folletín prefiere emocionar sin informar.

Dickens es superior a d'Amicis porque los niños de Dickens son víctimas de algo muy concreto, mientras que los del italiano sólo son víctimas del azar, esa gran palabra del melodrama, ese personaje final que lo explica todo y no explica nada, esa coartada de la explotación.

Ya me imaginaba yo que *Corazón* y su autor debían ser algo así, pero en el quinto grado de don Gonzalo mi lectura era más inocente, literatura en estado puro, una prosa traducida correctamente para hacer sonar mi voz por sobre el silencio misterioso de mis compañeros, que de pronto habían entrado en un estado angélico de mudez y hasta tenían las sucias rodillas resplandecientes de bondad. Entendí que no hay nada tan bello como una buena prosa, y que esa prosa debía leerse en voz alta, como la poesía, porque calmaba musicalmente a las fieras de mi colegio, incluso a la fiera mayor de don Gonzalo, que quizá dormía una siesta durante mis lecturas y por eso no se enteraba de mis continuos progresos en el arte de decir un texto con gracia y sentido común al mismo tiempo.

Pienso que *Corazón* me hizo escritor más que ningún otro libro, pues no se me escapaba por arriba, como *Hamlet*, ni me abrumaba con sus arrobos, como el *Quijote*. Aquello estaba pensado para adolescentes y escolares. Y funcionaba. Yo mismo, haciendo un libro de memorias de aquellas edades, me he sentido pequeño escribiente florentino y pequeño vigía lombardo.

Don Gonzalo me hizo daño con su pequeño látigo, pero me hizo más daño con su ignorancia de quién era yo. Él trataba a diario al ángel de luz y al ángel de sombra, al futbolista sangriento y al lector impecable de *Corazón*, pero nunca se le ocurrió fundir las dos figuras en un solo ángel.

Por eso no era más que don Gonzalo.

Sin embargo, me hizo mucho bien deparándome el lujo de aquella lectura ante un público herméticamente silencioso, porque de ahí nació la vocación de deslumbrar a muchos con la palabra, la necesidad de un público, el inexplicable afán de escribir para que lo lean a uno.

Mi vedetismo incurable tuvo su origen en aquellas lecturas, en las tardes de los miércoles, sombrías en el cielo alto, mientras veíamos por los balcones girar la misteriosa veleta de bolas de la Universidad. No creo que *Corazón*, es decir, su autor, sea inferior a muchos escritores de su época que tenemos por clásicos. Su error o su afán fue aleccionar, hacernos contestes con la vida y la mala suerte. Estaba sirviendo sin saberlo —o sabiéndolo— a otros poderes callados y reales. *Corazón* me hizo escritor, don Edmundo me hizo escritor, y don Gonzalo, sin saberlo, me hizo hombre de letras, vedette literaria, amante de las multitudes. A ver si algún lector me envía *Corazón* y vuelvo, con su lectura, al origen milagroso y cruel de mi despertar literario. O, sencillamente, de mi despertar.

RILKE. LA ROSA

Rainer María Rilke ha sido durante muchos años una figura de conjunto sostenida por el escultor Rodin, la princesa de Thurn und Taxis, Lou Andreas-Salomé, y toda una élite que vivía de castillo en castillo, aunque no precisamente con Céline. La caída y el descrédito de Stefan George, cuando el Weimar dudoso, mejoran por contraste la imagen de Rilke, quien queda como el poeta puro, como el gran metafísico, después de Hölderlin. Pero Camilo José Cela define a Rilke como «exquisito chulo de princesas», y la verdad es que vivió siempre de unas u otras, como invitado espiritual que comía poco.

Durante largos períodos de su vida aparece la inevitable Lou Andreas-Salomé, en quien finalmente vemos una compañera sentimental, una musa, como quizá ya se ha dicho en esta serie, más que un influjo intelectual. El consabido papel de la Salomé con la élite fin de siglo. Rilke nace en Praga en 1875 y muere en Montreux en 1926, de una espina de rosa, muerte incluso excesivamente adecuada para un poeta, pero Rilke era hemofílico. Como lo había cantado todo, había cantado también a la rosa, «sueño de nadie bajo tantos párpados», que no otra cosa es el universo. Las teorías previas de Rilke sobre la elección de la propia muerte le dan a este azar poético de la rosa un rebrillo de lirismo fácil en el que no vamos a caer. Rilke fue un joven calvo y culto que, como amante blanco, quizá impotente, de las grandes mujeres de la época, quedaba decorativo y poco complicado con los otros amigos. Digamos que Rilke va pagando su subsistencia mediante cartas continuas, las largas cartas literarias de la época, que el peregrino elegante manda desde todas partes. La Salomé llegó a tener 130.

Sus cartas desde Ronda y desde Córdoba son impresionantes, por lo que atañe a españoles. Rilke era todavía un místico panteísta, como nuestro Juan Ramón —ya lo hemos dicho— que iba buscando el misterio del planeta por las geografías errabundas. Lo que solía hacer eran grandes hallazgos estéticos, que resolvía con su hermosa facilidad de pluma. Fue una época en que unos cuantos poetas —George, Tagore, Juan Ramón, Rilke— decidieron sacralizar el paisaje como última salvación panteísta hacia una cúpula mística de la poesía y de la vida. Nietzsche había certificado que «Dios ha muerto» y estos trascendentalistas se fabricaban un Dios que acababan siendo ellos mismos.

Empero, el propósito de Rilke es grave y cuando, en Córdoba, ve una cruz cristiana tachando toda la magia de la mezquita, escribe un exabrupto que explica bien la violencia de sus nuevas fes:

«Cristo es un teléfono para hablar con Dios».

Pero hubo, es cierto, todo un movimiento misticista que confundía las emociones estéticas con las revelaciones religiosas. Eso viene de Kierkegaard y de los románticos. Los intelectuales católicos han sabido aprovecharlo.

En su iniciático viaje a Rusia —con Salomé, por supuesto—, ya a Rilke le había impresionado lo que él entendió como misticismo del pueblo ruso, y así seguiría toda su vida fabricando ángeles que tienen la calidad sobresaliente de su pluma y la nostalgia de una fe perdida que todavía se añora. De ahí nacen *Historias del Buen Dios* y el *Libro de las Horas*. Maestro siempre de la imagen, aprende a darle movimiento y es ya cuando tiene un mundo propio. Rilke llega a ser lo que entonces se llamaba un virtuoso, y las princesas le invitan a sus castillos —eran princesas de castillo, más feudales que las frágiles princesas de palacio— como al violinista revelación. No estamos muy seguros de si alguna vez entendieron su personal metafísica, pero vibraron al menos con su intensa punzada poética.

En 1902 conoce en París a Rodin, de quien llegaría a ser secretario, deslumbrada su humanidad feble por el colosalismo del escultor. De los *Nuevos poemas* se dice que tienen ya la solidez de Rodin. No se trata de una transferencia espiritual, sino de que Rilke era agudo para entender las formas y en seguida se apropió el trazo macho de

Rodin. Es curioso cómo un eterno divagador de formas puede hacerse pasar por un poeta espiritual que comercia con irrealidades. Nada tal fácil como presentar reprimido en alma lo que sólo es un cuerpo a cuerpo de la palabra con las cosas. La religión lo ha dicho siempre.

1923. Termina en Suiza las *Elegías del Duino*. Sigue escribiendo cartas. Cuando ya ha escrito a todo el mundo, se inventa las *Cartas a un joven poeta*, o sea a nadie, porque estos líricos exquisitos eran columnistas de columna diaria a quienes les faltaba un periódico.

Las *Elegías*, con los *Sonetos a Orfeo*, son sus libros fundamentales. Pero Rilke era sin duda un escritor fácil. Hubiera hecho mucha más prosa teórica o creativa si la pereza en que se instaló como introducción a la metafísica, la buena vida que le dieron y la necesaria concentración del poeta no llegan a sujetarle las manos para no escribir una sola línea que no fuera eternal. Es lo que se llama una educación trascendental.

Aquellos poetas que hemos enumerado, los últimos místicos, los últimos religiosos, en realidad (necesitaban un universo perfecto, digno de ser cantado por ellos) fueron siendo sustituidos por los simbolistas, los modernistas, los maeterlinekyanos, aquéllos a quienes importa más la gracia o perfección de su propia obra que la aleatoria perfección del mundo. La poesía pasa a ser un pavo real autista y el mundo exterior ya no importa a nadie, entre otras cosas porque la paz y la guerra capitalistas han dejado en ruinas las bellas construcciones de Hegel. El hombre se vuelve sobre sí mismo y el poeta sobre su verso. Sólo hay salvación instantánea en el propio hallazgo. Así es como George, JRJ, Rilke, van quedando magnos y olvidados, citados y citables, pero «antiguos». La poesía de Eliot se llena de escombros.

Pablo Neruda, por el otro extremo, levantaría un paraíso dialéctico, terrestre, hacedero para el hombre, sin ningún rastro o medusa de viejas religiones. Es el anti Rilke.

Pero, antes de tan brusca confrontación, todas las vanguardias, todos los ismos, todas las construcciones y deconstrucciones iban ganando la tierra para el hombre. Ese hombre que ya no es el divinizado pensador de Rodin, ni el Orfeo de Rilke, sino el boxeador de Bacon, el obrero de Léger, la víctima de Picasso. Rilke, mágico y magistral, fue el último sacerdote, aun sin quererlo, de una religión final para princesas. Rilke, desde Alemania, cierra el largo ciclo de los metafísicos ingleses. Pero Rodin no era Dios Padre, ay.

LOU ANDREAS-SALOMÉ. LA MUSA

Pudo haber sido una tía nuestra, porque no muere hasta 1937, pero más que a los sobrinos se dedicó a los genios. Fue la musa itinerante de la *belle époque*. Siendo todavía muy joven, conoce en Roma a Nietzsche, y hasta se dice que en parte le inspiró *Zaratustra*, aunque por más vueltas que le damos al libro, no encontramos una sola palabra que pueda pertenecer al mundo decadente, enfermo y débil de esta nueva Salomé.

Lo que sí es cierto es que Nietzsche, el gran misógino, se enamora de la que iba a ser Musa oficial de aquel tiempo, y ahí están las correspondencias. Un león enamorado puede escribir cartas muy sentimentales y hasta cursis, aunque el león no sea sino Zaratustra asimilado. La niña había nacido en San Petersburgo, 1861, de modo que fue una de esas rusas que tenían algo de primas de la familia Imperial y destronada, y anduvo por Europa vendiendo su intelectualidad exquisita y con buen cuerpo, como otras vendían una falsa joya de los Romanov, más deslumbrante que las auténticas. Lou fue muy discutida en su época, pero hoy no admite discusión: era una aficionada que fascinó a los grandes por su hermosura y quería hacer carrera literaria con lo que tomó de unos y otros, jugando el delicioso juego de que era ella quien les daba inspiración y energía. Un juego de prendas que hoy ya no funciona. Lou Andreas-Salomé era bella, rusa y diletante. Si en lugar de darle por los escritores le hubiesen dado por los caballos, habría dejado la mejor cuadra de Europa, en lugar de unas colecciones de cartas de un sentimentalismo falso y literariamente imitado. Pero tenían chance para los genios.

Era hija del general Salomé, del ejército del zar, y a los 19 años estaba en Zurich escribiendo sus primeras insuficiencias. Estudiaba en la Universidad, pero tenía su correspondiente enfermedad de época, de modo que va a parar a Roma, que es adonde iban todos los enfermos, cuando Roma, más que el remedio, era precisamente la enfermedad.

Lou casa con el señor Andreas, un orientalista con el que vivió muchos años de matrimonio platónico, lo cual ya es sospechoso por parte de los dos y hasta por parte de Platón. Eran cosas de aquel segundo o tercer romanticismo. Lou se reservaba para los genios de dos siglos. Los orientalistas te decoran muy bien la casa, pero al final resultan un poco aburridos, «nobles y sucios como todo el Oriente», que diría Maurois. En cambio la encontramos de íntima y aprendiz de Freud.

De Freud sí puede decirse que estuvo muy enamorado de la rusa, pero Freud, como sabemos, era un teórico del sexo, el más original de todos, mas no precisamente un poder fáctico en la cama. Hubo un discípulo de Freud que sí llegó con Lou a realidades violentas, esas hermosas realidades que tienen por lecho, precisamente, los papeles dispersos del maestro. Esta «traición» no la perdonó nunca Freud, exiliando para siempre al garañón lejos de su escuela, pues, aunque uno sea un genio, en estos trances se comporta como un empleado de seguros, y la venganza siempre va contra el *seductor*, cuando lo cierto es que sólo hay seductoras, que quizá quien movió ficha fue ella y que el maestro, con todo su psicoanálisis encima, no podía reconocerlo así, porque esto le hubiera dolido mucho más.

Utilizando una imagen cursi de la época, diríamos que Lou, cual mariposa ávida, iba de flor en flor de genialidad, robando lo más nutritivo de cada corola, lo cual le aprovechó mucho para hacer biografía y moverse entre los grandes, pero no la enseñó a escribir, porque ni los grandes pueden enseñar nada a quien no tiene el don, y menos a quien confunde el don con la lanza hermosa y vibrante de su propio cuerpo triunfal.

La historia de Lou parece deslumbrante y muy de época según nos la han presentado los editores. Quiero decir que la dama vende. Pero Lou no era sino un papel de empapelar cuartos art decó. Les empapeló el corazón a unos cuantos grandes, y menos mal que en las obras respectivas no ha dejado huellas. Lou fue la Alma Mahler

plural, la Alma de unos cuantos genios. La Alma, pero jamás el alma, como ella hubiera querido. Un alma de cretona, era la suya, con apariencia de terciopelo simbolista. Un regalo, la joven.

«Lo que desde luego haré es construir mi vida de acuerdo consigo misma». Lou es la Mata-Hari del espionaje intelectual. Decía que los grandes hombres que frecuentaba no iban a influirla, sino que ella les influía. Influyó como influye el sexo. Quizá fue una emulsión para algunos, pero intelectualmente no ha ocupado ni una alcoba coqueta en las historias de la literatura. La traemos aquí para decorar esta serie porque era como esas señoritas que se dedican hoy a poner la casa a los demás, y porque siempre añadía un detalle mono a la vida del hombre. A ver qué añade a la nuestra.

Fue numerosa escribiendo sobre Visen y Nietzsche, cultivó literariamente el mito de las «heroínas» porque ella se sentía heroína. No estaba hablando de Visen sino haciendo autobiografía. Sus memorias, *La mirada retrospectiva*, son curiosas, pudendas intelectualmente, planas emocionalmente, como la representación de una comedia de intelectuales burgueses entre la nieve de Moscú y los ángeles de sol que llueven sobre Roma.

En todas las generaciones ha habido una mujer o un hombre que ha pintado mucho y que en realidad sólo es la persona que le llevará el ramo de flores más grande al muerto, para que se comente en la prensa que tenía con él allegamientos secretos. Un aglomerado de genios siempre segrega un tonto y luego están las cartas de Lou, que son intercambiables. Las de Rilke podían haber ido a Nietzsche y a la inversa. Lo más importante de su correspondencia con Rilke fue destruido de mutuo acuerdo entre ambos. Una correspondencia amorosa que sin duda superaba los temblorosos límites de la época. Rilke ha quedado también por sus cartas, pero no por éstas. Quizá todo fue platónico en la vida de Lou, y no sólo el marido.

Se supone que «ella ayudó a Rilke a encontrar las fuerzas oscuras que son fuente de la creación poética». Hay que ser mucha mujer o mucho hombre para enseñarle a Rilke a tomar contacto con el misterio, máxime cuando el misterio no se contacta, sino que se crea, lo crea uno mismo en su obra. Eso no lo enseña una señorita redicha y muy viajada, no sólo en tren.

Lou muere en Gotinga, 1937. Hace pocos años salieron sus memorias en castellano y todos disfrutamos la mediocridad esnob de la dama. Qué digo esnob. El esnobismo es una manera de estar en el mundo. El esnobismo es un dandismo para aficionados. Pero Lou sólo fue novia de esnobs que luego resultaron geniales.

No es madame Curie ni, por el otro extremo, Tórtola Valencia. No es la mujer creadora ni la extravagante que puede llenar un entreacto de medio siglo. Pero bien está si acertó a darles el pan de luz de su cuerpo a aquellos tres tímidos y a otros muchos. Bien está si alimentó a aquellos poetas desnutrados —que hoy adoramos— con el beneficio de su juventud y su vivir en sublime. La chica hizo lo que pudo.

ALEJANDRO SAWA. VERLAINE EN LA PUERTA DEL SOL

Él por sí no fue nada; Alejandro Sawa es poca cosa, salvo un apellido y una ambición, más el título *Iluminaciones en la sombra* que le toma a Rimbaud con ligera modificación. Sawa es, asimismo, un poema de Machado y un beso de Verlaine. Uno de esos hombres que creían que vivir en escritor era ser escritor. O sea, andar siempre por en medio. Y algo de razón tenía. La vida le desdobló en tres: Sawa, Max Estrella y Valle-Inclán.

Uno de los Dicenta me regaló una vez la última foto de Verlaine, dedicada a Sawa como *Alexandro*. Este error le encantaría a Sawa, pues le cosmopolitizaba aún más. Lo del beso en la frente seguramente es mentira. Lo dijo Ramón: «Las almas de los sablistas muertos flotan en la Puerta del Sol». Sawa era un sablista digno que daba a cambio un artículo. Pero yo hay noches que le veo flotar en la Puerta del Sol, y se tira un aire a Verlaine, aunque es más guapo el español.

Veamos el tríptico. Alejandro Sawa es desgraciado, rebelde, despreciado, bohemio, mendigo, sufriente. Pero en ninguna de estas cosas está su clave. Su clave es que era malo, más bien malo, un mal escritor, quiero decir. Todo lo demás que hemos dicho es consecuencia de su falta de calidad. Se obstinó en ser escritor y lo fue. Pero lo pagó caro. Hay mucha gente, en todas las épocas, que se resuelve a vivir del procomún literario, y algunos lo consiguen. Mercadean citas y títulos, llevan y traen consignas de última hora, están en la pomada, respiran el aire poético de su tiempo, procuran acudir a todo, se quedan siempre a un paso del plagio, cuando no lo consuman, viven de las rentas de su ignorancia ilustrada, se hacen una imagen que suele ser la de otro y van tirandillo.

Son los suplentes de uno que no está, que no ha venido, que no existe, conocen su triste suplencia pero se la callan, creyendo que nadie se va a dar cuenta, cuando es cosa pública que no se comenta más por ininteresante. Alejandro Sawa. No hace falta ser cruel con un muerto, sino la pura verdad. Eso fue Alejandro Sawa, la esforzada suplencia de todos y de nadie, un jirón francés, un jirón rubeniano, un jirón propio que también es de otro. Sawa, insisto.

Amigo de Valle-Inclán. Ser amigo de grandes escritores es creer que la gloria es hereditaria. Valle le utiliza para el personaje de *Luces de bohemia*. Sawa da o daba el tipo. Se le mete un poco de talento y ya está. Max Estrella, segunda personalidad de Sawa, tiene un nombre extranjerizante, como su apellido: en lugar de Sawa, Max. Lo de Estrella suena a seudónimo lírico, modernista, que es de lo que se trataba. Y he aquí cómo el mediocre se ve —nunca se vio, ay— revestido de poeta desnivelado y glorioso, agachapandado y genial, usado de noches y de putas, ciego. La foto de Verlaine debe de andar por ahí perdida, por la casa.

Max Estrella es más Sawa que el propio Sawa, es el poeta bohemio, armado con el cetro de las calles, revolucionario, es el Sawa que quiso ser. Algo ha conseguido con su limosneo literario de toda la vida: una sífilis, una ceguera y una fama perdurable que le debe a otro. A algunos les había plagiado un poco la literatura. A él le plagiaron la vida. Su derroche estaba en la vida, no en los versos ni en la prosa, y menos en el periodismo del que quiso vivir, como todos.

Ahora está de moda otra vez la Santa Bohemia. Es el hambre lirificada como sublimidad. El fracaso como consagración. Pero no el fracaso de los grandes, sino el fracaso de los fracasados. Ya tenemos a Sawa desdoblado en dos. Valle, aunque generoso, no ha querido «salvar» al amigo muerto, sino utilizarlo como máscara de sí mismo. Sawa hubiera deseado para sí el talento vital de Sawa, su arrojo frente a la vida, su desatentado salto a las estrellas. Al lado de Sawa, Valle se siente un burgués con casa y obra. De modo que escribe *Luces de bohemia*, donde Sawa es él.

Y ya tenemos la tercera encarnación de Sawa: Valle-Inclán diciendo en el teatro las cosas que convenía decir a través de otro, un tercero, un enterrado, una máscara, un

afín. Valle, en *Luces*, usa un poco de la vanidad de Sawa, para dar al personaje original, pero la totalidad del texto es valleinclanesca, con aciertos que hubieran consagrado al muerto, como consagraron la función. El primer rasgo valleinclanesco es ya la primera acotación.

«La acción, en un Madrid absurdo, brillante y hambriento».

En mi libro sobre Valle-Inclán he glosado esta adjetivación trimembre, modernista y asombrosa. Madrid «absurdo» a los ojos del provinciano Valle, gran ciudad. Madrid «brillante», por la abundancia de luces y por el brillo intelectual con que atrae a todos los escritores de España. Madrid «hambriento» no de pan, cosa obvia, sino de gloria, adonde todos, incluso los de las hambres saciadas, siguen con hambre de más, siempre más. O sea, que lo que mueve Madrid es la ambición, «esa gran concentración de ambiciosos», como me dijera Francisco Ynduráin.

Al final muerto Max, muerto Sawa (en una noche de vela que fue movida, aunque se haya contado mal), aparece por fin Valle, Bradomín, lo que ustedes quieran, del brazo de Rubén Darío, padre y maestro mágico. Rubén, en la lucidez de su borrachera, les había dicho a todos que había que salvarse de la bohemia. La bohemia, como hemos sugerido aquí, no es sino la mediocridad sublimada como sufrimiento. Rubén era diplomático; además cobraba muy bien su periodismo literario. Rubén había aprendido en París que la cutreidad de la bohemia es sólo una redención imaginaria del fracaso. Así es como Estrella y don Latino se lo encuentran en el café más caro de Madrid, bebiendo champán.

—Muerto ese negro, el cetro de la poesía hispánica pasa a mis manos —le dice Max a don Latino.

Licencias y agresiones que Valle no habría firmado, pero que le hace firmar a Sawa llamándole Estrella.

La definición del esperpento, preferida por un moribundo, es una convención teatral. Nadie se pone a hacer teoría estética a la hora de la muerte. Claramente, estas palabras no son de Estrella, sino de Valle, y como tal han quedado.

De modo que el tríptico Sawa se explica así: Sawa bohemio, parisino y mediocre. Sawa/Max Estrella, personaje de la obra más importante de todo el teatro español (Haro Tecglen). Sawa/Valle Inclán, amigo muerto que Valle prefiere para encarnar su vida y su obra.

Alejandro Sawa, qué brillante manera de fracasar. A través de él pasa todo el talento pensante y dialogante de Valle. Desde las primeras escenas de *Luces* vemos que quien habla no es Max, sino Valle. Valle se teatraliza a sí mismo creando un viaje al fondo de la noche que él protagoniza a través de muerto interpuesto. Lo que en él es manquedad, en Sawa es ceguera. Mucho más literaria y teatral la ceguera que la manquedad.

De modo que ambos personajes son uno solo y comparten una carencia, que Valle ha hecho distinta. Se han dado pocos casos, en el teatro universal, de este juego de máscaras: Sawa es Max Estrella, pero Max es Valle, luego Valle es Sawa. ¿Lo fue alguna vez? Ya lo hemos dicho. Lo fue en una cierta envidia del arrojo desesperado del mediocre, pero Valle no era mediocre y le retenía su Obra en casa. Algo vio Valle en Sawa, algo de singular y genializante, cuando lo elige para que su verbo se haga carne y habite entre nosotros.

ANDRÉ BRETON: LA MONOGAMIA SURREALISTA

André Bretón y Nadja, Louis Aragón y Elsa Triolet, Moravia y Elsa Morante, Salvador Dalí y Gala Eluard, etc. Los surrealistas y otros que no lo eran, cultivaron en aquel tiempo el sacerdocio de la mujer única, la monogamia teórica y literaria de la mujer/musa. Es lo que el surrealismo iba teniendo de religión, de secta, de cine de barrio, y lo que iba teniendo Bretón de echadora de cartas de París, como en su novela *Nadja*, que escribe precisamente «para huir de la odiosa premeditación de la novela». Pero ¿cuánto cobraba realmente Nadja por acostarse? Porque Bretón deja entrever que era maga de esquinas, zorrezna diurna, meretriz, y seguramente nunca leyó su libro. Yo creo que no se puede hablar eruditamente de surrealismo sin haber compartido una cama de libros con el cuerpo delgado y doliente de Nadja, y ni siquiera sabemos si Bretón la soñó en una noche de palabras y peyote (aunque el peyote vendría después).

Cuando el padre del surrealismo nos dice que ha soñado con delfines y está citado con Nadja en la plaza Dauphine, y encima tiene una corbata ilustrada con un delfín, es cuando empezamos a pensar que Bretón está pasando del surrealismo científico al tarot montparnó y esquinero. Pero se salva de cartomancias predicando la monogamia como estética surrealista. Si no tienes una musa fija, de nómina, no eres nadie en el surrealismo, y es cuando Aragón canta los ojos de Elsa, cuando la otra Elsa (Morante) se pasea desnuda por las fiestas que da el novelista y cuando Salvador Dalí le quita la santa esposa —Gala— al poeta Paul Eluard.

Consideremos que Gala es judía, consideremos imparcialmente que un pintor siempre gana más sueldo que un poeta, aunque el poeta sea genial como Eluard. Consideremos que Dalí es *Ávida Dollars*, según le bautiza Bretón en un rito que es bautizo y excomunión al mismo tiempo. Excomunión y expulsión de la secta por el grave pecado de confeccionarse el catalán un esmoquin blanco de vasos de leche, que es cuando Aragón le increpa:

—Con esa leche se podría matar la sed de muchos niños pobres del mundo.

Dalí considera con horror que se ha metido por equivocación en una lechería sentimental o en la Cruz Roja, de modo que se va antes de que le echen, pero se va ya del brazo de Gala, que le iniciará en el verdadero y gran mercado del arte, que es un mercado en dólares y no en calderilla y cobre de la orilla izquierda. Con esa cosa de español enriquecido, es cuando vemos al Dalí millonario paseándose con un tigre por la rotonda del Palace de Madrid.

Nadja desaparece cuando se acaba la novela, y no sabemos si su precio es el del libro ni quién cobra el *copyright* de sus servicios.

Vayamos por partes. O mejor no. Bretón y Dalí habían principiado visitando a Freud para explicarle la concomitancia de sus doctrinas con el psicoanálisis (más bien dependencia), pero Freud les hace una visita de médico y, cuando se han ido, le dice a alguien:

—No comprendo lo que se proponen estos muchachos.

Él quería hacer ciencia y no literatura, aunque lo suyo ha acabado siendo más bien una lectura literaria. A falta de Freud, la cúpula surrealista recurre al peyote. Pero el peyote lo había descubierto primero Antonin Artaud en México, donde buscaba a Luis Buñuel, quizá para matarle, porque considera que el cine surrealista lo había inventado él y que lo de Buñuel es un surrealismo comercial y popular. Quizá no le faltaba razón.

Incluso el Papa Bretón, cada vez más enredado en manifiestos y sobremanifiestos, viaja a México dando conferencias, por salvar mediante la ingestión de peyote la decadencia del surrealismo, que ya no exige monogamia, pero se ha convertido en una moda decorativa como el cubismo y el modernismo. Ya hay surrealismo hasta en las películas de Hollywood. Este surrealismo de taquilla ignora que los Aragón y los Dalí han abandonado su voto de castidad, de modo que Dalí tiene un serrallo y a Gala la

eleva a los cielos, para que no moleste, como Madonna de Port Lligat, en un desnudo religioso de pan zurbaranesco y reblandecido. Incluso Bretón ha olvidado su hermoso verso monógamo: «Si unos tacones femeninos te siguen a deshora, no temas: esa mujer de gran cabellera negra es la noche, que sigue tus pasos».

La otra monogamia era el comunismo. Aragón se mantiene comunista hasta el final y se le puede ver en los grandes galpones de París, abrazándose durante el mitin con Rafael Alberti, que hizo surrealismo en *Sobre los ángeles* y hoy llora la muerte de Fernando Quiñones.

Buñuel hace comedia burguesa con títulos surrealistas, *Ese oscuro objeto del deseo*, para tranquilizar su conciencia de traidor a la causa, una causa, el surrealismo, que ha nutrido el arte del siglo más que ninguna otra, pero que entra en inevitable decadencia, hasta el punto de que el Bretón tardío y prefinal de los 40/50 acaba dando conferencias (las conferencias son la jubilación del escritor), en los colleges de Estados Unidos, sobre la grandeza y hermosura bélica de la juventud americana. Ahora ocurre que Ávida Dollars es él, sólo que su avidez se contenta con un pequeño puñado de dólares menos descuento. No hay que jugar con las palabras por si acaso. Bretón es genial como poeta, plasta como teorizante y un desastre como echadora de cartas. Lo malo de la monogamia surrealista es que aquella poesía vendía poco y, cuando no se tiene dinero, es más fácil alternar con quince mujeres que mantener a una sola, con lo que comen las musas. Bretón acaba haciendo del surrealismo un pontificado, con expulsiones y preceptos. Toda heterodoxia rompedora termina encastrándose en otra ortodoxia. Max Ernst, Jacob, Léger, Chagall, Ponge y la gallega Maruja Mallo quedan como figuras aisladas, personales, pero el surrealismo se hace soluble en los ismos. Chirico acaba de retratista de sociedad. Otros venden tazas de retrete como bustos de la Venus de Milo.

André Bretón ha estirado la metáfora más que nadie: «Cuanto más lejos estén entre sí los dos objetos comparados, más intensa será la imagen». De este principio bretoniano ha vivido y vive toda la poesía del siglo. No es un capricho sino una ley casi matemática. Y muy difícil de cumplir. La monogamia surrealista fue un bello sueño de culto a la mujer única. Pero a Bretón, entre tantos libros, autohistoriando el surrealismo, se le olvidó contarnos cuánto cobraba Nadja, la hermosa, escapadiza, callejera y literaria Nadja. La amamos porque nunca existió.

APOLLINAIRE: AQUEL VERANO DEL 14

Todos sus amigos eran hombres orquesta. Cuando llenaba su buhardilla de hombres orquesta, por un cumpleaños, el jazz volaba como una paloma mecánica sobre los tejados de París. Porque Guillaume Apollinaire, pese a su tamaño y su estatura, era un hombre de buhardilla, un poeta de buhardilla, y tenía en la buhardilla unas cortinas simultaneístas que le había pintado Marie Laurencin, aquella lesbianísima feminísima que disfrutaba de otras mujeres como de sí misma. Aquel verano del 14 sólo los políticos y algunas de sus amantes sabían que la guerra estallaría en agosto. Apollinaire se asomaba al cielo, por estirar un poco el cuello, y recitaba:

—Torre Eiffel, pastora, el rebaño de los puentes bala esta mañana...

Había nacido en Roma y se decía hijo de un Papa o de un cardenal, según, pero encarnaba como nadie el optimismo epocal de Francia frente a la Historia que venía. Porque las vanguardias son optimistas y diurnas, salvo el surrealismo, que es judío y nocturno. Apollinaire no es surrealista y no quiere encharcarse en la charca nocturna de los sueños, sino que madruga para cantar un día entero de París y beber todo lo posible. Apollinaire bebe impunemente porque en su libro *Alcools* le ha quitado la hache al alcohol, y lo que más embriaga de cualquier vino o licor es esa hache aspirada o muda que nos llena la cabeza de viento.

No es Mallarmé ni odia a Mallarmé. Es, más bien, el Mallarmé de lo obrero, de lo cotidiano, el Mallarmé gongorino del vecindario, y su alegre anarquismo de hombre grande —antes de llegar a gran hombre— está en destruir el clasicismo, el romanticismo y todo lo anterior. Así, inventa el caligrama frente al soneto, dibuja con las letras y poetiza con los dibujos. El soneto es una armadura de oro que Garcilaso robó en Italia, y el antisoneto lo hace Apollinaire con sus caligramas, incluso en la guerra —ya hablaremos de eso—, cuando ve una batalla como «un viñedo de hombres».

El soneto es la máquina renacentista que trae dentro, como el caballo de Troya, al enemigo, y el enemigo, para Apollinaire, era la tradición. El caligrama es el estallido del soneto, su destrucción, el antisoneto que hace el hombre que cree en el porvenir, que interpreta el porvenir con toda la violencia de su optimismo, que es el optimismo del siglo xx hasta aquel verano del 14, cuando el cañón Berta nos devuelve al xix. De modo que nuestro siglo vuelve a empezar en 1918 con el Armisticio, la recuperación de Apollinaire y la última página de Marcel Proust, que pone punto final a su libro y tiene la suerte de que muchos de los personajes/personas se los ha llevado la guerra, porque de otro modo habrían ido a su casa a asfixiarle por sobre la asfixia de su asma, que es lo que le mata, último caído de la Grande Guerre.

Pero estábamos en aquel verano del 14, cuando Apollinaire ya había robado la *Gioconda* del Louvre, o quizá no fue él, pero la leyenda le favorece mucho y nunca deja clara la verdad.

El hombre que roba la *Gioconda* es el que quiere desafiar a Leonardo y poner en el hueco un Picasso. Ese hombre tenía que haber sido el poeta, o el propio Picasso, que ha torturado mucho a Velázquez, pero nunca a Leonardo, que sepamos, quizá porque la grandeza misteriosa, la mirada maligna del renacentista, es como la mirada de Dios Padre. Leonardo estuvo mucho tiempo eligiendo las legumbres que pintaría en su *Sagrada Cena*, y eso es lo que tiene de Dios Padre: que elige una cena frugal para el hijo mártir.

La *Gioconda* vuelve a su sitio y Apollinaire es *El poeta asesinado*, como su libro, sobre todo cuando un obús, en la trinchera, le vuela la cabeza y le tienen que trepanar y dejarle una especie de teléfono en el cráneo. GA, con la cabeza vendada, era un francés que iba alegre a la guerra (es la única manera de ir, claro). Apollinaire cree en la guerra, o más bien la ama, porque él ama excesivamente la vida, y la guerra no es sino el éxtasis del vivir. Años más tarde, a esa pasión beligerante se le hubiera llamado fascismo, pero el poeta no era un prefascista sino que le fascina la guerra como

situación nueva. La guerra viene a alterar el bucolismo clásico del paisaje, a volar los puentes, como él ha volado los versos del soneto, endecasílabos y alejandrinos, para dar su vida en imágenes libres, en odas fragmentarias. Guillaume vuelve de la batalla con el vendaje immaculado.

Los alemanes perdieron la Guerra Europea, realmente, cuando le metieron un obús en la cabeza a GA (que estaba leyendo el *Mercure de France* y se enteró de su herida al ver la sangre en el periódico), pues echaron por tierra al hombre que constituía el optimismo de los nuevos tiempos, la pasión de Francia, la poesía y el progreso. Al poeta le atropelló el último ferrocarril romántico y germánico del XIX.

Había al fin unos cielos de Armisticio, pero el armisticio no se había hecho en la cabeza del herido, del enfermo, que muere algún tiempo después. Apollinaire es el confalonero de las vanguardias, el heraldo de Picasso y Matisse, que también frecuentan su buhardilla (la de turno), y con él empiezan los ultraparaísos, los porvenirismos, los futurismos y todo eso. Apollinaire es el que nos dice «estás cansado de vivir en la antigüedad griega y romana», «incluso los automóviles tienen un aire antiguo», y nos habla de los «siglos colgados» y nos advierte que «del rojo al verde, todo el amarillo se muere».

Cansados de vivir entre mármoles viejos (cuando los treinta años son la hermosa madurez del mármol en sus estatuas), cansados de nuestros automóviles antiguos del año pasado, viendo en cada semáforo que, del rojo al verde, todo el amarillo se muere, hoy volvemos a Apollinaire, como destapando un champán huracanado, y todo el experimentalismo actual empalidece ante un solo caligrama del primate de Lis vanguardias, aquel gigante lleno de metáforas y figuras. Hoy no tenemos un Apollinaire en Europa sino que, todo lo contrario, estamos en lo políticamente correcto y se vuelve al «canon europeo», una especie de Academia del viento para críticos de vientre enmedallado.

Al entierro le llevaron a Apollinaire frutas en vez de flores, *alcooles*, herramientas, versos y pinturas. Los enemigos mataron al padre del siglo XX, pero Europa sigue teniendo el perfil de la cabeza vendada y poderosa de Apollinaire.

DORA MAAR: LA MUSA GORDA DE PICASSO

A Picasso le gustaban las gordas, qué le vamos a hacer. Las señoritas de Aviñón le salieron un poco anguilas y un poco tísicas, porque aquel año, cuando las pintó en Barcelona, fue un año malo para las putas (el cuadro está hecho en tina casa de lenocinio). Hay años malos para las siete vacas flacas.

Picasso, si fuera tan genial como dicen que es, habría pintado «Las siete putas flacas», pero nunca se le ocurrió. O «Las siete putas flacas de Aviñón, o Avignon», aunque no sabemos si en Aviñón o Avignon hay vacas, pero seguro que hay putas agropecuarias, provincianas y rústicas, como en Inda la provincia francesa, por no hablar de la española, que ahora los autonomistas andan de elecciones y están muy tarascas.

Pero a lo que te iba. Que a Picasso le gustaban las gordas, que es lo que abunda en su iconografía femenina y en eso que pudiéramos llamar su *cubismo lírico*, con perdón de la crítica especializada y con permiso de los picassianos de Oregón, USA, que son muy eruditos. Y es que la gorda presenta más materia pictórica, más empaste corporal.

Las mujeres de Rubens salen tan encorpachadas no porque a Rubens le gustase el tocino rancio, sino que tenía una novia enteca, hética y como desnivelada, que fue su gran amor, según la biografía de Herr Magris, que no es el de «El Danubio», pero que hizo una biografía apócrifa de Rubens y jamás se bañó en el Danubio, decepcionado al comprobar que el Danubio no era azul, como él había creído siempre.

Rubens, decíamos, pinta gordas porque la gordura ofrece más tectónica, más formas pesantes, como se decía en la crítica europea de entreguerras. Las gordas de Rubens, sí, son formas que pesan, pero las gordas de Picasso son formas que vuelan, y ahí está el caso de Dora Maar, de cuyos retratos nadie ha dicho que son los retratos de una gorda ligera y lírica, por cómo la retuerce y redobla Picasso con su pincel. Picasso se pasó la vida pintando formas pesantes, del Minotauro a aquella señora lesbiana que protegía a la generación perdida en París y compraba cuadros a los pintores para quedar como la musa de París cuando París era una fiesta. Mas ocurre que las formas pesantes de Picasso son formas volantes, del toro a las gordas, y en esa alacridad del pintor está lo que tiene de genial, pues otro que no sea Picasso pinta una gorda y le sale una gorda, incluso con exceso de arrobas.

Los ojos de Dora Maar, tan hermosos y como españoles (por eso la amó el artista) no son ojos de gorda.

Una gorda con ojos de delgada española es lo más que puede encontrar el hombre en esta vida. Se trata de un contraste desconcertante que aturde al enamorado, y en las fotos de la época vemos a Picasso perplejo, mirando a Dora en traje de baño, cejijunto y explorativo, tratando de adivinar a la delgada que florece por dentro de la gorda y se asoma a unos ojos inmensos, cargados de mirada, como una flor curiosa.

Pero gordas sí que le gustaban, ya digo, y por la misma razón que a Rubens: el pintor necesita materia para llenar el cuadro, carne, material, paisaje o semovientes. Con una modelo gorda se luce mejor la paleta y se le sacan más traslucos a la luz del día sobre un cuerpo diurno, como son los cuerpos de las encorpachadas.

Porque las gordas de Rembrandt ya están muy intelectualizadas y las delgadas de Botticelli son unas gordas que han tomado minilip para adelgazar. Picasso era hombre de abundancias y la amante gorda le permite sentirse Minotauro. Porque Picasso es bajetillo, calvo y un poco jijas, aunque con los años coge cuerpo, y el estarse beneficiando a una gordísima le redime del complejo, le vuelve Minotauro, ya digo, y por eso está ahí el cuadro que le traiciona, haciendo de Minotauro con Dora Maar, mientras ella espera el domingo para irse a la playa.

Hasta los toros de Picasso son toros con alas, toros que no pesan y se volarán al cielo antes de que venga el matador sin afeitarse a pegarles el rejonazo.

Kafka es sabido que tiene complejo de cucaracha o de araña (según los complejos del traductor, que también es un acomplejado), como Tolstoi tiene complejo de Cristo,

Dostoievski tiene complejo de malo y Joyce tiene complejo de jesuita y de latinista, que él agrava metiendo mucho latinajo de su colegio, del que ya se ha liberado, y de eso nada. Todo gran hombre a nuestro alcance tiene complejo de algo y con eso hace su obra.

Newton tenía complejo de manzana y de pronto le asombró y le ilusionó comprobar que él gravitaba, como al personaje de Moliere le asombra descubrir que habla en prosa.

Bueno, pues Picasso también tiene su complejo, preferentemente animal, que son los más frecuentes (ver Melina Freud, *Mi tío y yo*, Alsacia-Lorena, 1921/22, moda primavera/verano). Y el complejo de Picasso es el complejo de Minotauro, que se explica por su endeblez física, en contraste con su potencia mental y sexual. Picasso hubiera querido ser un Minotauro picado, toreado y muerto por todos los toreros que ilustran el anís Machaquito (vienen muchos Machaqueos en el Cossío). Y luego arrastrado por las mulillas al desolladero de España, donde al fin se bebería tranquilamente el anís (Cela le regaló una botella y Olano otra).

El picassiano complejo de Minotauro (pinta muchos) explica su pasión por las gordas, la mujer vacuna, y en consecuencia el amor por Dora Maar. Pero el tiempo lo resuelve todo en subasta y baratería. Así se dispersaron los cuadros, los dibujos, las cartas, los amores de un artista incomprendido por la crítica que tanto le comprende, y una modelo que llenó de carne aquel mundo y dejó crecer en su carne, como dos noches españolas en el día total de su cuerpo, unos ojos de andaluza apócrifa y delgada.

RENÉ MAGRITTE: EL SURREALISMO BURGUÉS

La paloma de azúcar o de estopa es la paloma / antifaz del caballero de bombín, el enlutado caballero que lleva luto por todos nosotros y se cubre con un bombín u hongo negro que es como el uniforme de todos los buenos burgueses del país más burgués de Europa, Bélgica. El antifaz/paloma, sí, es la impersonalidad del hombre feliz, cuya paz burguesa alteró Magritte con roturas de vidrios en el paisaje y bellas cabezas de escayola que sangran por una sien.

Se ha dicho de Magritte que es un pensamiento en imágenes. Magritte es «el buen burgués» que llora el día en que visita la casa de Allan Poe. Ambos eran Escorpión, pero Magritte no lloraba por eso. Asimismo, compartían la devoción por Lautréamont. Magritte llega a ilustrar *Maldoror*. En principio parece que no pega, pero el surrealismo ordenado y sereno del belga puede subvertir el mundo con la misma eficacia que el piano de serruchos del poeta maldito.

Magritte parece un empleado de Banca que a la salida del trabajo se reúne a jugar el bridge surrealista con Aragón, Max Ernst, Eluard, Marcel Duchamp, Man Ray y Dalí, pero Bretón, siempre excomulgante, le omite en su libro *El surrealismo y la pintura*, 1928.

Rauschenberg y Jasper Johns estudian a Magritte. El belga expone tres cuadros triunfales en Nueva York, pero no pierde nunca su aspecto de buen burgués que pasa por la vida soplando la ceniza de los ceniceros y mandando sus chalecos a la tintorería, o mejor llevándolos él mismo.

Pero quien más le debe a Magritte son los maestros del diseño y el cartelismo, el pop, la poesía virtual y el arte objetual. Magritte realiza objetos plásticos de extraña y serena imposibilidad. En él, la jarra no «jarrea», como en Heidegger, sino que es como el revés de la jarra o de la pipa, *Esto no es una pipa*, la negación del objeto como herramienta humana, el alma misteriosa y rebelde de las cosas, porque a las cosas domésticas les ha contagiado el gato su condición hierática, ociosa, hostil al hombre, enigmática.

Porque todo eso llevaba dentro el señor formal y enlutado, aquel tipo correcto que daba conferencias y escribía ensayos, que era algo así como el Paul Valéry de la pintura y que nunca perdió los modales en la orgía surrealista. Su madre se suicidó tirándose al río, y luego hallaron el cuerpo con la camisa enrollada en la cabeza. Esa imagen surreal en sí, esa madre sin cabeza, o embozada en la muerte, incógnita, es sin duda la total inspiración de RM. Porque esto ocurría cuando René tiene 14 años. Hay un cuadro suyo donde vemos una mujer sin cabeza, pero en la que más despacio distinguimos otra mujer sin cabeza. Esta obra sería la expresión más directa de lo que tenía dentro el cerebro de Magritte, pero uno cree que la transformación de la realidad doméstica en espanto y misterio caló mucho más profundamente en el alma de Magritte. Ya para siempre juega a introducir lentamente el terror en los interiores tranquilos, en las tardes dominicales frente al bosque, de modo que nunca sabemos si la catástrofe está dentro o fuera. El pintor altera un factor mínimo de la realidad, con lo que todo el simétrico conjunto se desnivela, y así adquirimos conciencia de que el bienestar de clase media alta no es sino un delicado equilibrio acechado por todos los peligros del sinsentido, el cáncer y el suicidio.

Esto ocurre en esas ciudades levantadas sobre una gran roca suspendida en el vacío infinito, que es el universo donde se movió este místico del horror vestido siempre de peatonal y dominical belga en la pacífica Bruselas, en Brujas la muerta.

Así como el surrealismo en general trastorna el mundo desde el sueño y la belleza desde la pesadilla, a Magritte le basta con alterar un pique del mantel, una cristalera, un espejo, para que la inquietud, el terror relativo de las cosas penetre nuestras vidas, como en Graham Greene o Patricia Highsmith. Muy cerca de lo policíaco y la antinovela, el intento de Magritte, empero, es lírico. El lirismo negro de sus amigos de

París es el lirismo de nuestro señor formal cuanto hace llover cientos de señores formales sobre su siempre lluviosa ciudad, o cientos de verticales barras de pan del desayuno. Magritte o la subversión de lo cotidiano. Aunque él nunca renunció a ser uno más de esa multitud, en realidad la está ironizando, la está denunciando.

Lo que hace Magritte en pintura con Bruselas es lo que hace Pessoa en verso y prosa con Lisboa. Son dos poetas subversivos disfrazados de contables. Su mujer, Georgette, tiene un aborto, y el pintor, de acuerdo con ella, decide renunciar a la experiencia de la paternidad. Teme por la vida de Georgette. No quiere repetir la escena de la mujer desnuda y muerta, con la camisa arrollada a la cabeza. Sería otra vez la misma muerta y la misma camisa. La naturaleza imita al arte, pero no debe imitar el arte de Magritte concretamente. Su mundo fue apacible y sin complicidades, pero tuvo que hacer ilustraciones y pósters para vivir.

Magritte es el antisurrealista que viste de grandes almacenes, como su amigo Joan Miró, porque tiene horror al folklore de los surrealistas y pretende pasar inadvertido. Su paisano Delvaux hace un surrealismo más directo y más lírico, con sus mujeres desnudas en populosas estaciones nocturnas, pero lo de Magritte es una interiorización del espanto, una puesta en cuestión de la verdad clásica y tradicional. Magritte es un relativista como Einstein. La línea de la realidad puede quebrarse en cualquier momento. Lo más curioso de todo es que Magritte es popular, y lo es porque sus cuadros tienen anécdota. El pequeño sinsentido que recogen equivale a un chiste serio para el público. El sentido de ese chiste (puesta en cuestión del orden y la realidad) es lo que ya no todo el mundo capta. En Magritte hay sorpresa antes que calidad, y la sorpresa es lo que le ha hecho el más conocido de los surrealistas. Él, que quería ser un genio de traje gris.

Hombre de las multitudes, como Poe y Baudelaire, se disfraza de multitud con sus ternos y sus bombines. Nos da el eterno domingo de Europa, burguesazo y aburrido (que en el fondo ama), y al atardecer introduce el caos silencioso en los comedores, las calles vacías y las mujeres anónimas. Hay algo en él del detectivismo de su paisano Simenon: cotidianidad, provincianismo, felicidad de clase media con el absurdo a la vista. Miramos el cuadro y nos preguntamos, como con la novela de Simenon: «Sí, todo muy bien, pero ¿dónde está el crimen?».

ÁVIDA DOLLARS

Barajadas de otra forma, estas mismas letras, «Ávida Dollars», dicen Salvador Dalí. Se lo puso André Bretón por su avidez de efectivo y también un poco por envidia del hombre que, sin dejar de ser surrealista, ganaba mucho más dinero que él y tenía más fama en el mundo. Me lo dijo Dalí la única vez que le entrevisté:

—Yo soy héroe por tres razones: porque he vencido al padre, porque he vencido al mundo con mi pintura y porque..., porque... Bueno, de la tercera razón no me acuerdo, pero yo soy héroe.

Lo que aporta al surrealismo, además de los vasos de leche, es la teoría de la «paranoica crítica», teoría que fundamenta y adecenta toda la teorización de los otros. Según eso, el paranoico hace una lectura del mundo tan válida y lúcida a su manera como la del hombre normal. Leído el mundo según los paranoicos, entendido el mundo al revés, las verdades no valen nada y la mentira sólo es una figura poética. Ésa es la visión que deben recoger los surrealistas y reflejar en su obra: una lectura paranoica de la realidad será siempre la lectura más crítica y peligrosa para la sociedad razonable. Dalí escenifica su propia paranoia mediante bigotes, ojos de caballo loco y unos campos con calaveras de camello y relojes blandos, unos campos donde suena el *Ángelus* de Millet, porque Millet es el pintor más manierista del mundo y el manierismo de Millet es la paranoia de Dios.

Hijo de un notario y con un hermano clónico y muerto, también Salvador, a Dalí no le queda sino pintarse a sí mismo un desnudo de niña y levantar la piel del agua para ver el perro dormido a la sombra del mar.

Quiere decirse que ha sido excluido o autoexcluido de la normalidad —o lo que llamamos normalidad— para siempre, y cuando elige la Locura, el surrealismo, los académicos de la Locura, también le expulsan, como se expulsa de la escuela al niño excepcional, y entonces no le queda más mundo que el del dinero, y se hace millonario para no estar solo, porque los millonarios acompañan mucho, pero eso también le aburre a un lector de matemática pura como él, y es cuando rompe desde dentro un escaparate de la Quinta Avenida de Nueva York, que exhibe cosas suyas, y el público le rodea y él no soporta que su obra concite más expectación que él mismo.

Dalí, como los primitivos, pinta lo lejano con la minuciosidad de lo cercano, aboliendo así el tiempo y el espacio, y eso es el surrealismo milagroso de su pintura, que no está tanto en deformar formas como en la irrealidad de un realismo exasperado. Escribe muy bien y se queda en casa escribiendo su vida mientras Gala va por los palacios de los yanquis cobrando el cheque de la visita que Dalí hizo a la fiesta en la noche anterior.

De eso van viviendo.

A Gala la pinta desnuda, con cara de suegra más que de esposa, porque es la modelo más barata y porque así la va elevando a los cielos de Port Lligat —como ya hemos escrito aquí—, cuando la judía ávida de dólares hace la cuenta de las grandes galerías del mundo como la cuenta de la vieja. Cobra un dinero importante por dar una conferencia en Madrid cuando el franquismo necesita alguna legitimación internacional, que le viene así del catalán universal. Aunque a mí me decía que él era héroe, lo cierto es que elige entre la burguesía y la bohemia, tira la moneda al aire y lo que cae es un dólar de oro.

Ya está decidido su destino. Dalí es el que puso carísimo el arte del siglo, pero esto no se lo agradecen los otros pintores, los abstractos abstrusos ni los expresionistas que venden desesperación por metro cuadrado de lienzo. Cuando Tierno Galván fue a verle, postteriormente, para encargarle un monumento para la plaza madrileña de Dalí, éste hizo arrodillar al alcalde que hablaba en latín y le dio su bendición. Días más tarde se moría.

Dalí hace la temporada de París en primavera y la temporada de Nueva York en otoño,

recaudando las grandes ventas de las dos grandes capitales del arte, y le cuenta a Del Arco que él jamás ha tenido callos en los pies, porque no va a pie a ningún sitio. Vivió pendiente del bigote, que era algo así como el bigote de Alfonso XIII soñado y prolongado en una pesadilla surrealista de Buñuel. Dalí se confiesa monárquico y ahí está ese bigote de los borbones que viene creciendo desde Alfonso XIII, apuntalado con gomina y fijativos, más los barbitúricos que el pintor tomaba para exaltar los ojos y hablar siempre y al mismo tiempo en tres idiomas: catalán, francés y español.

El catalán de Dalí es un catalán que suena afrancesado y payés, un poco como el de Pla. Su francés está lleno, en cambio, de catalanismos, lo que hace de él un paleta cosmopolita perdido en el Luxemburgo o en los alrededores del Louvre, vendiendo estampitas y réplicas del *Ángelus* de Millet, que es el cuadro piadoso de su catolicismo con Cristos ascensionales a lo San Juan de la Cruz, pero vistos en picado cinematográfico y con la melena rapada a navaja, quizá la cabeza joven y rizada de algún playboy de Gala.

El español de Dalí, en fin, es un español de la Residencia de Estudiantes, lleno de citas cultas, pues sus amigos en la Residencia de juventud fueron Buñuel, Lorca, Pepín Bello y gente así. El surrealismo de Lorca, *Poeta en Nueva York*, es también de cuadro de Dalí más que de lecturas surrealistas. Porque Dalí ha sido condenado por todos y, al mismo tiempo, plagiado por todos, ya que es el más fecundo en ideas, en imágenes y en dólares.

El perro dormido a la sombra del mar está plagiado de Velázquez, pero Ávida Dollars agoniza en su lecho de rey francés, sentado en la cama, con el cartón sobre un facistol, dibujando un caballo tan vivo y perfecto como los de Leonardo. Los ratos en que se sentía mejor, se incorporaba y, sujetándose la muñeca derecha con la mano izquierda, dibujaba difíciles y sutilísimos caballos inconclusos, pintor puro, dibujante leonardesco, genio renacentista, artista que nunca creyó en su propia muerte.

¿Fue en realidad tan ávido de dólares? La tercera razón de su heroicidad, de su heroísmo, habría sido la de triunfar sobre el dinero, sobre los dueños del dólar, sobre los hojalateros del oro.

Luis Buñuel, aragonés siempre, dijo que el 27 estaba lleno de «maricones y *cernudos*». Pero Dalí, ni lo uno ni lo otro, es el pintor del 27, queramos o no, aunque luego otros hayan querido vendernos su amistad con Lorca o sus credenciales poéticas. A Dalí le interesaba más Dalí que el dinero. Le había dicho una cosa muy daliniana a Lorca: «A tu *Romancero gitano* le faltan tranvías».

LOS PUÑOS VUELTOS DE JEAN COCTEAU: «SOY DE LA RAZA DE LOS ACUSADOS»

Conocí a Cocteau en el Ritz de Madrid, a finales de los cincuenta. Llevaba el pelo henchido por un viento que no había. Pemán me dijo que se ponía laca. La laca, entonces, era un pecado femenino. Ahora la usamos hasta los más hombres. Lo que más me llamó la atención en Cocteau —al que amaba y amo como escritor y «tipo»— fueron los puños de su chaqueta, que se desabrochaban de verdad en el sitio donde los nuestros son postizos. Estos puños me llamaron mucho la atención y me gustaron, porque dejaban ver, largos y blancos, los puños de la camisa, de los que salían las manos elegantísimas de Jean, manos de pianista loco. A César (González-Ruano) le cogió el número cambiado:

—Ruano, usted y yo somos de la raza de los acusados.

No hay manera más fina de decir uno que es maricón. Yo había visto todo su cine, leído toda su literatura. *Los niños terribles* a uno le interesa más que *La montaña mágica*, por ejemplo. *Opio* es el mejor diario íntimo que se haya escrito jamás, con entradas como ésta: «De lo que hay que curarse no es del opio, sino de la inteligencia».

Qué razón, maestro, la inteligencia es lo que come de nosotros y nos mata. A mí me habían echado de una provincia rugiente por presentar *Orfeo*, el gran filme de JC, como una obra maestra de la vanguardia.

En los funerales, monárquicos, ácratas y tumultuosos 70, le regalé a Carmen Díez de Riviera *Opio* de Cocteau, que ya he citado, por curar a mi amor rubio de su nicotina política, pero al cabo de unos días me dijo que sí, que estaba bien, y siguió hablando de política. Ah, la cabeza bien organizada de papá, que ella heredó. Ahora le llama, hablando conmigo, «mi padre verdadero». Imagino, y la imaginación no delinque, que es don Ramón, que siempre la llamó «mi brujita». Bruja es por genial y por guapa. Pero mis sesiones de opio literario me las sigo dando con el *Opio* del maestro, libro de relectura y de cabecera para una cabeza muy despierta. Mi frustración dandy eran aquellos puños, hasta que un día me explicó Fernando Fernán-Gómez que a él su sastre sí le hacía los ojales de verdad para desabotonar un botón o todos, según, y que eso era lo correcto, o sea que yo era un dandy provinciano y cutre. En Fernando hay una vocación de dandismo que nunca he visto estudiada, porque siempre nos atenemos a sus personajes agachapados del cine. Cocteau ponía muy nervioso a André Gide, cuando iba a verle, con aquellos puños vueltos de fregona, con su ingenio, su rapidez, su frivolidad y su prisa. Gide se reconocía a sí mismo como «de la raza de los acusados», pero siempre procuró explicar eso, como un pastor protestante y *casto* que en realidad era, de modo que el exhibicionismo homosexual de Cocteau, entrando en la Academia Francesa del brazo de Jean Marais, su amor y su actor de entonces, era espectáculo que sublevaba a la Francia provinciana y al calvinismo encubridor de Gide.

Una mujer en la vida de Cocteau (que esperaba en vano, cuando él se doblaba los puños, que le cogiese las tetas), fue Edith Piaf. Pero Jean, cuando agoniza la Piaf, se limita a ponerle un telegrama optimista: «salud, mi gran dama».

Cocteau es el heterodoxo de los surrealistas, el heterodoxo de los vanguardistas y el heterodoxo de la heterodoxia. Le gustaban mucho los telegramas (invento reciente, entonces), como se ve por el de la Piaf, y llega en España a esta greguería:

«España es una guitarra que recibe telegramas». Visitando la judería de Sevilla, de noche, con Pemán, Cocteau pontifica: los judíos huían de la Inquisición, de los Reyes Católicos, de las persecuciones y de la muerte. Hasta que le pregunta a su amigo español:

—Pemán, ¿de qué huían los judíos?

—Del calor, en verano —le dice Pemán con modestia provinciana. Y ahí queda explicado el barrio de Santa Cruz. Sobre el escritorio de Pemán he visto solamente un crucifijo y una foto dedicada de Cocteau. Todo lo que hizo JC es bueno y válido, pero hizo demasiadas cosas y eso no se perdona en París ni en Madrid: caso de Ramón Gómez de la Serna.

Cocteau estrena en la Comedia Francesa, porque es un clásico.

Iba con el uniforme verde y oro de académico a los bailes de criadas y de horteras.

La voz humana es un monólogo telefónico tentador para cualquier gran actriz. No comprende uno cómo todavía no se ha puesto en España, o quizá sí y yo no lo recuerdo. Un monólogo telefónico, ya digo. Aquí o nos faltan actrices o nos faltan teléfonos, pues no hay nada más fácil y barato de montar. ¿Y para cuándo un ciclo de películas de Cocteau? Están dando las de Neville, que era un Cocteau gordo y de provincias.

JC encuentra en seguida su sitio en la vida literaria parisina. Se instala con un buey en un tejado y desde allí ve pasar las modas, los ismos y los sombreros de las *tricoteuses* de la cultura. Al buey se supone que acabaron sirviéndolo en chuletas a los clientes, pues aquello era un restaurante esnob por donde Cocteau se paseaba como el pianista de la casa, cuando lo cierto es que no tenían piano.

El buey hubiera hecho un buen piano, pero ya los alemanes se lo habían comido con cerveza. Los turistas alemanes van siempre a París con la esperanza de ver a Cocteau tocando el piano, pues lo que pasa es que llevan un siglo confundiendo a Cocteau con Rubinstein, por la melena blanca, quizá, y de esa confusión viviría siempre Cocteau, evitando mucho acudir a las casas donde había piano para que no se descubriese la falsía. El que tocaba el piano a diario, en cambio, era su amigo André Gide, del que ya hemos hablado. Practicaba todos los días para darse conciertos a sí mismo, y quedó como premio Nobel cuando lo que le hubiese gustado era quedar como pianista.

A Cocteau le despreciaron los existencialistas porque no tenía angustia existencial ni ninguna otra, y no comprendían por qué se volvía los puños de la chaqueta. Sartre probó una tarde a subirse él sus puños y parecía el friegaplatos de *La Coupole*. Cuando los mandarines de la Beauvoir se ponen trascendentes, agónicos y unamunos, Cocteau queda solo para siempre, perdido en el último domingo de entreguerras, donde ya no hay nadie, y sigue queriendo jugar a las vanguardias en una Europa llena de los muertos y las cruces de Roland Dorgelès. Es el Cocteau patético, el primo lejano que llega tarde. Nunca cumplió años más allá de los años 20, pero murió con los puños vueltos.

Franz Kafka, quizá como judío, nos devuelve a un género literario arcaico, que él actualiza con vigor: la parábola. La araña es la parábola de su insignificancia. El castillo es la parábola del Poder o del Estado. El proceso es la parábola de la Justicia, etc. Y luego todos sus cuentos están llenos de pequeñas parábolas. *América* es su único libro no parabólico. Kafka tiene una cosa de pianista tuberculoso de un café de Viena o de Praga, de estudiante sin suerte y de chico que asusta un poco a las chicas por cómo se le ve la fatalidad por encima del sombrero.

Los griegos contaron la lucha del hombre contra los dioses. Kafka cuenta la lucha del hombre moderno contra las instituciones. Eso lo ha hecho mejor que nadie. A mí lo que no me gusta es la forma parabólica, porque entonces la realidad literaria (no el realismo, cuidado) pierde entidad y ya sabemos que lo narrado está en función de una parábola final que no se formula, porque todo el texto es parabólico. También las parábolas del Evangelio tienen un arranque poético, que pierden en seguida, en cuanto advertimos que ni el árbol es árbol ni el pájaro es pájaro, sino que todo es una utillería que está puesta allí con vistas a la bastardilla moral, final.

José Saramago se ha atrevido valientemente a reificar la parábola en sus últimas novelas, *Ensayos sobre la ceguera* y *Todos los nombres*. Son cosas que están muy

bien y a Saramago le han valido el Nobel. Yo las he leído con mucho gusto, quizá porque son parábolas de nuestro tiempo y podemos hacerles también otras lecturas. *Todos los nombres* contiene un amago de historia de amor implícita que es un milagro de delicadeza, sencillez e inexistencia.

Pero seamos hombres y digámoslo de una vez. A mí lo que más me gusta de Kafka son las cartas y todo lo que en sus papeles huele a diario íntimo, memorias, confesiones. En esos géneros que no lo son, Kafka no tiene que elaborar parábolas ni alegorías, sino la prosa de un escritor inteligentísimo, la verdad de su vida y de sus forros, minuciosamente analizado todo, con primor y audacia, con timidez, fuerza, miedo, frustración y amor.

Con ese material tiene de sobra un escritor para hacer su literatura, que luego el tiempo lee sin pararse en géneros. La *Carta al padre* es otro asombro de documento literario directo, riquísimo, desesperanzado. Ahí sí que se inaugura un género. Si todo escritor escribiese una carta a su padre, sincera y dura, estaría salvado. Pero prefieren hacer el melodrama novelado del padre para que el libro salga más gordo y sea eso, una novela. Cuánta literatura se pierde como barredura o despojo de la literatura. La superstición editorial y crítica de la novela ha malogrado a escritores que tenían mucho que decir, pero no se sentían aptos para la carpintería de la novela.

¿Por qué un hombre lleno de ideas y de prosa tiene que ser además un ebanista de la novela? Sacrificamos el ejemplar al género, las ideas y las palabras a la manufactura editorial. Kafka se salvó a medias de eso con sus parábolas, donde no pasa nada o pasa la nada.

Kafka es el moscardón de aquellos veranos con abrigo, tiene cara de cínife triste y se le nota la castidad o la impotencia o la timidez en la manera de retratarse con una mujer como con un reloj de columna.

Kafka fue el señorito frustrado de la ciudad, un Charlot grave que tiene más de Buster Keaton, pero sin dejar de ser Charlot. Kafka es el humorista serio del siglo xx, el trágico sin tragicismo a quien luego han seguido Samuel Beckett y otros, pero exagerando el papel.

Kafka es cine mudo, sólo habría hecho fortuna en el cine mudo, por la manera tiesa que tiene de posar. Su literatura también es cine mudo, pues nadie está hablando de verdad ni diciendo cosa alguna, sino que nos sabemos la función de haberla visto otro día y volvemos a sufrir con las desgracias de este galán mortuario. Si no fuera irreverente, pondríamos a Kafka en fila con los graciosos del cine mudo. Buster Keaton queda tan patético como él. A Keaton le pasan cosas kafkianas, como eso de que la piedra que rueda cuesta abajo pegue un giro a la izquierda cuando él gira a la izquierda, para evitar el golpe. O sea que la piedra le persigue.

A Keaton le persiguen cien novias corriendo por la ciudad. A Kafka le persigue una sola, pero se pone tan pesada (o él con ella) que diríamos que son cien, asimismo.

Ustedes disculpen, pero como mejor veo a Kafka, al Kafka profundo, vacío y estremecedor, es como personaje de cine mudo. He llegado a pensar si Kafka andaba así por la calle, con esa prisa mecánica que tienen los del cine mudo.

Todo esto no es una burla de Kafka, sino un homenaje, pero un homenaje raro. Creo que él se merecía algo distinto en esta serie, mejor que una ficha y unas anotaciones. Es el escritor que no se atreve a ser escritor y le pide a Max Brod que, cuando él muera, rompa sus manuscritos. Coquetea así con la posteridad, pues sabe que el amigo no los va a romper. Por una vez hace trampa. Si los manuscritos son malos, tendrá que dar la cara Brod. Si los manuscritos son buenos, geniales, sale Kafka y nos mira desde su tisis de muerto, porque todos los muertos están tísicos, lo que pasa es que no lo saben, pero son muertos que siguen muriendo de tuberculosis.

Kafka es un señorito del comercio, el hijo de un padre riquillo, pero le produce náuseas el bazar de su padre, como a todos los chicos les repugnan los padres con dinero.

Dinero del que ellos viven, ennobleciéndolo, pero esto no beneficia en nada al padre, que cualquier día ve llegar una carta universal que le arruinará moralmente para siempre.

Claro que si un tendero paga las letras, no tiene nada que temer de las cartas de su hijo, que siempre pide más repugnante dinero. Kafka, más sádico, escribe una carta para no pedir dinero, sino otras cosas que no se entienden. No sabía cómo hacer daño a su padre, vengarse de la vulgaridad de un señor normal, pues los señores normales y vulgares son los que más nos molestan cuando sólo ejercemos de araña, de condenado a muerte, de enfermo o de novio incomprendido.

Los padres son la normalidad de la vida y los hijos tardan en pasar de arañas a ser también padres. Algunos lo dejan en el camino, como Kafka, pues la novia, la fiebre, la literatura, el cine mudo que había visto y la desesperación de la adolescencia, ese trámite mediocre, no merecen la pena. Hay que ser Kafka para superar todos esos tópicos que constituyen una adolescencia literaria y escribir cosas que no están mal. Él lo hizo y de él nace el siglo XX, como del cine mudo.

JOYCE. ABECEDARIOS

El *Ulises* es ya el libro fetiche del siglo XX, antes que una novela o una destrucción de la novela. Cada país de Occidente, incluso de Oriente, ha querido tener su *Ulises*, como signo de modernidad. Es como si sólo las grandes sociedades avanzadas pudieran producir un *Ulises*. Y esto tiene su sentido, pues lo que hace James Joyce es meter toda su cultura milenaria en una novela. La cultura es la verdadera protagonista de este libro. El triángulo de personajes, sin ese barroquismo de latín y griego que les arropa, se hubiera quedado en una novelita realista.

Le preguntaron a Onetti una vez:

—Se dice que el verdadero protagonista de sus novelas es la escritura.

Y Onetti, cabreado con la pregunta:

—No. El verdadero protagonista es el punto y coma.

Se nota mucho que a Joyce le interesan más los juegos verbales que los personajes. *Ulises* es un libro sobre la escritura. Me parece un error analfabeto leerse este libro todo seguido, por saber qué pasa. Yo siempre lo he leído abriendo por cualquier parte. Siempre salen cosas, siempre se pilla algo. Es la lectura que está exigiendo esta novela o lo que sea. Luego han venido los listillos que nos advierten de que su librito admite variadas lecturas, de atrás adelante, boca abajo, sentado a lo moro encima del frigorífico, etc.

Después de la gran sentada de la novela del XIX, los rusos, los franceses, Dickens, todo eso, la inteligencia se rebela y quiere hacer otra cosa con el lenguaje. Ya no tenemos la fe que el hombre romántico tenía en sí mismo. La verdad es que *Ana Karenina* y toda la novela rusa y europea donde han quedado es en el cine, pues estamos de vuelta de las pasiones humanas, tan mediocres, y nadie pierde el tiempo en contar un adulterio de mil páginas. Hemos aligerado la novela y el adulterio, afortunadamente.

JJ se atrevió a ser el Picasso de la novela más y mejor que nadie. El *desorden* de su libro es la mejor expresión de la falta de fe en nosotros mismos, y por tanto en el relato de nuestras pequeñas mezquindades y nuestras grandes pasiones de retrete. Lo expresa bien Yeats:

—Amor, amor, amor... en el lugar del excremento.

Desde Dos Passos a Cela, todo el mundo se resiste a hacer la novela convencional, decimonónica, pero no es por falta de confianza en nosotros mismos. El hombre romántico creía mucho en sí mismo, se rizaba el pelo y se ponía grandes corbatas que le consagraban la cabeza. Desde JJ y Kafka sabemos que no somos nada ante las Instituciones, contra el Estado. Nuestra propia peripecia nos aburre y de ahí nace lo social. Mejor afiliarse a un sindicato y seguir peripecias colectivas. Con la muerte de Dios se vio, en el entierro, que éramos unos cuantos parias. Y entonces Nietzsche empieza a besar a los caballos, por la calle, pues comprende que son mucho más hermosos y mitológicos que el ser humano. No estaba tan loco.

El ser humano es un funcionario que se aburre o un político que repite la Historia hasta el asco. No se escriben grandes novelas porque no hay grandes casos o no creemos en ellos. JJ acierta con la novela de lo mínimo, haciendo que no pase nada o que sólo pasen tonterías. Hay que reducir al hombre, hay que devolverlo a su tamaño real y más bien poco. El *Ulises* es la trituradora del hombre romántico. Tras la peripecia de Bloom y Dedalus no se puede engrandecer a Werther ni a Lucien de Rubempré. El autor del XIX, el gran siglo de la novela, se miraba siempre en su personaje. JJ sólo se mira en el estilo, en los hallazgos, en los juegos. No intenta para nada contarnos su vida. «Sólo me interesa el estilo», fue su lema contra la Grande Guerre.

Pero los editores, que quieren seguir vendiendo historietas a los Leopold Bloom del mundo, piden novela, siempre novela, han caído en la superstición de la novela. Lo poco que hay que contar ya lo cuenta el cine. Lo mucho que hay que contar en cuanto

a observación de las muchachas, las frutas, los gatos, las cuatro estaciones y los alegres cementerios en flor, eso lo cuenta mejor la poesía en verso o prosa. Por eso algunos leemos más a los poetas —en verso o prosa, ya digo— que a los novelistas, esos mozos de cuerda del suceso, de la cama adúltera o del armario con un cadáver dentro, respirando naftalina.

Joyce se divierte con sus abecedarios y no sale jamás de su cultura clásica y su Dublín provinciano. El *Ulises* es un libro culturista que se titula irónicamente, claro, pues al Ulises griego no dejaban de pasarle cosas y a la señora Bloom no le pasa nada, salvo menudencias de vagina. Porque JJ no sólo se propone acabar con el héroe romántico, sino también con el hombre clásico, ya que él es un rehén de los jesuitas y el latín. Entre Dios y la teología se quedó con la teología, o sea la peor parte.

Paradiso, de Lezama Lima, es el Ulises tercermundista de América. Así como España se afirma mediante el *Quijote*, los países pequeños o nuevos se afirman mediante un falso *Ulises* donde se nota demasiado la intención de ser posteriores, de estar de vuelta, en pura orgía del lenguaje, como el señor Joyce.

La vida de Joyce y el grupo de Bloomsbury es una novela (de hecho se ha contado y escrito mucho), pero JJ no quería incurrir en la novela de la vida sino en la novela del lenguaje. Su aventura particular, su quijotismo, está en hacer un libro que rompa con los clásicos, con la religión y con la lógica, de modo que el libro es autobiografía en el sentido de que JJ está en él solventando una querrela contra los molinos/gigantes del jesuitismo y el clasicismo, dos causas que odia y ama. JJ hace el libro para sí mismo y en ocasiones, leyéndolo, nos sentimos excluidos de él, como lectores: éste es el malestar de todos los que han intentado en vano leer tan arisca novela.

Joyce hizo primero el libro y luego éste creó sus lectores, que no los había. Estos libros que nacen con vocación de universales, como el *Quijote*, lo que pasa es que no los lee nadie. Sobre el *Ulises* se ha escrito tanto que casi no hace falta leerlo para mantener una brillante e ignorante conversación sobre lo ulisaico.

El gran libro se convierte en lápida, en tótem y tabú, en lanza, en espingarda, en escudo, en título de nobleza, es utilizado por unos y por otros, es militarizado, como el *Quijote*, o frivolidado, como el *Ulises*. No hay que escribir grandes libros porque es como levantar catedrales góticas, que terminan en las postales. El gran libro produce rechazo por exceso de significación. ¿Leemos el *Ulises* como novela, como juego vanguardista, como crónica de Dublín? El *Quijote* y el *Ulises* tienen tantas lecturas que el lector se encuentra incómodo pasando de unas a otras: casi todas le rechazan, ya lo hemos dicho.

Todo gran libro se convierte en pedagógico, pasa a ser rehén de los educadores y los ministros, quienes piensan que de ese tomazo hay que sacar algún provecho moral o cívico (no creen en la mera literatura ni les gusta). El *Ulises* tiene casi un siglo y se ha vuelto pedagógico. JJ escribió su novela para huir de la pedagogía, que era su medio, pero a la larga no deja más que una millenta de prosa que los Gobiernos quieren educativa. Es una brillante manera de fracasar.

¿QUIÉNNO TEME A VIRGINIA WOOLF?

La señora Dalloway, o sea la autora, Virginia Woolf vestida de personaje, como es costumbre en la novela moderna, pasea por Piccadilly ojeando a las muchachas que van con prisa y noche a casa o a la oficina. La señora Dalloway da una fiesta en casa ese mismo día, pero no hay prisa, todo va al ritmo natural de una prosa lírica y narrativa que está inaugurando la nueva novela del siglo xx. Safismo y psicologismo, narración poética y un como adumbramiento sobre las playas de Inglaterra. Con eso hizo su mundo novelístico esta mujer que es todo un hombre en la novela contemporánea. Esbelta, blanca y femenina como una yegua elegante, la hermosa cabeza de perfil griego decadente. Ella, la cansada de sentir, traía una de las grandes revoluciones de la literatura en un siglo revolucionario. ¿Quién no teme a Virginia Woolf?

El señor Woolf era editor y VW tuvo en sus manos el original inacabado del *Ulises*:

—Este señor Joyce está buscando algo muy importante, pero todavía no sé lo que es.

Y no le publicaron la novela.

Hoy diríamos que la narrativa de VW abre un camino a los novelistas, el hermoso y frecuentado camino de la novela lírica, mientras que Joyce y su gran libro son un camino que no lleva a ninguna parte, un coto cerrado. El *Ulises* ha hecho fracasar a muchos escritores y, lo que es peor, les ha hecho creer que una novela se construye limitándose a jugar con las palabras.

Virginia es el hada del cuarto de Jacob, la feminista que hace una gran prosa ensayística en su propia habitación, la solitaria de las playas con nubes de Turner, pero de un Turner adumbrado y tristón. Un Turner que, por otra parte, estaba en París trabajando de personaje en la novela de Proust, haciendo de pintor diciendo que en sus paisajes la tierra tiene cualidades acuáticas y el agua cualidades terrestres. Virginia es la amiga peligrosa de otra gran novelista, Virginia es el *Orlando* de Borges, que fue quien tradujo la novela del inglés, el único que podía hacerlo, y el cambio de sexo del personaje queda así natural y mágico al mismo tiempo, como todo lo que toca el argentino. *Orlando* es la novela que podría (no podría) haber escrito Borges, pero tuvo que limitarse a traducirla, logrando ahí su mejor obra de arte en el machihembrado inglés/español.

A Virginia, tan enamorada de lo femenino, cuando lo femenino era ella, siempre le faltaron las fuerzas para hacer de Orlando y cambiar de sexo, de modo que consumió su vida entre los trabajos de la editorial y los múltiples, innumerables téis que sirvió a las visitas a lo largo de los años. El señor Woolf la apoya cuando está a punto de caer en el realismo, que es duro despeñadero, y la salva de ser un Kipling militarista, colonial y con bandera en el despacho.

VW es la prosa más fluida de todo el inglés literario. Las florestas de esa prosa son de un verde sin sol, ese verde que negrea en Inglaterra, mientras la gente celebra sus *partys* en el *green* viviendo un verano perfecto al que sólo le falta el verano.

Hasta hacían comedias en el jardín.

En *Las olas* se ve que Virginia escribe cada vez mejor, que ya nunca se le cortará la mayonesa de la prosa, aunque los amores vayan mal y su corazón de papel de empapelar no aguante más.

Los hombres, para ella, siempre son una especie de veteranos agresivos de las colonias, que vienen de la India con nuevos téis inéditos, téis que huelen a siglos y a rocío de hoy mismo, pero el crujido del uniforme y el cutis curtido de la guerra interrumpen un poco el devenir tan femenino de esta vida de escritora que tuvo sus grandes éxitos como feminista y el verdadero éxito literario no lo conoció en vida.

Hay una escritora española que se le parece físicamente: Clara Janés: los ojos de cielo nublado, el nido abundante del pelo derramado, el perfil, el anglosajonismo de los Janés. Por algo el padre de Clara publicaba en los años 40 *Sparkenbrooke*, de un Charles Morgan que ha quedado como segundón, pero a quien yo volvería a leer como

primerísimo. Virginia se va muriendo de fiesta en fiesta. Es la mujer/mujer que habríamos amado inútilmente. Está abroquelada de mujeres.

¿Fueron primero los aviones o la locura? En el continente iluminaba una guerra y sobre Londres caían las bombas que estallan sin ruido en el cerebro de los locos. Ahora el nublado no era de Turner, sino de Hitler.

Virginia se paseaba solitaria por las playas, con un mandillón y los bolsillos llenos de piedras. Cuando la locura y la guerra se encontraron en su cerebro poetizante, cuando la guerra ascendió al nivel de la locura, o la locura al nivel de la guerra, la escritora caminaba hacia el suicidio pisando la arena gorda de las playas inglesas. ¿Quién no teme a Virginia Woolf? Hitler.

Hitler bombardea el gótico inglés, que no es sino un trasplante del alemán. Hitler bombardea a un pueblo educado, elegante, anticuado y lleno de dignidad. Hitler bombardea, sobre todo, el cerebro enfermo y creativo de una novelista, de una mujer exquisita con pequeñas peinetas de dolor en el abundante pelo rubio, un rubio del que se ha ido el sol.

Virginia camina mar adentro con los bolsillos llenos de piedras, no quiere volver. En España se la ha leído poco y eso se nota en las mujeres que escriben. Suenan más a Fortunata y Jacinta que a novelista lírica, psicologista, sentimental y sensible, pero sobre todo sensitiva. El mar, el macho definitivo, la envuelve en su abrazo violento, aduerme su locura y su miedo, la salva. Aquí, ya digo, se la ha leído poco y no se la ha seguido nada. El mar la entiende como antes la había entendido otro hombre: Borges.

La literatura tiene sexo y ella, al menos en eso, era del sexo femenino. ¿Quién teme a Virginia Woolf? Cualquier escritora que se siente más bien hija natural de Galdós. Inglaterra se salva y Virginia se pierde. Era aún joven y con sus largas y frías manos de loca tranquila recogía piedras por las playas aciagas de Inglaterra, como una niña que cree recoger margaritas, y entra en el suicidio como una lady que cree entrar en el baño.

SIMENON. LA VIDA COTIDIANA

«Europa es un violín sonando en la noche por calles mojadas». Esto es de un poema de los cincuenta, no recuerdo de quién. La literatura de Simenon, de George Simenon, es una bella prosa sonando en la noche por calles mojadas. Porque lo que suena en sus novelas policíacas no es un disparo o un alarido, sino generalmente la música sencilla, el piano mecánico de su prosa.

Es curioso que en las novelas de GS haya pocos tiros, pero además no se oyen. Se oye un piano que toca una señorita junto a la ventana abierta del estío, en la pequeña ciudad provinciana, Carcassonne o un pueblecito pesquero de Normandía, se oye el mar, se oye pasar un fiacre, como en Flaubert, esos fiacres insistentes y vagabundos que mueven la noche de Francia (amo la noche provinciana de Francia, Muriel), pero apenas si se oye jamás el disparo del asesino. Por otra parte, los asesinos de Simenon suelen ser sastres o sombrereros de vida muy ordenada, que matan sin ruido, que trabajan en la sangre de la noche como si estuvieran cortando un traje, cuando cortan un cuello humano que tiene el buen gusto de no gritar.

Miguel Mihura y Fernando Fernán-Gómez se me confesaron repetidamente como lectores acérrimos del belga, un hombre que no fue premio Nobel porque se obstinó en ser novelista de quiosco. Entre mis novelistas franceses hay dos patrones/oro: Marcel Proust y George Simenon. Hay parentescos entre ellos. Ambos son minuciosos, sigilosos, felinos, con prodigiosos golpes de estilo, psicólogos y poetas, profundos conocedores del hombre, y de la mujer.

De los franceses actuales, jóvenes, sólo leo a quienes vienen de una u otra rama: proustianos y simenonianos. En los años 30 y los fascismos, Simenon hace unas novelas magníficas, completas, fuertes, vivas, de gran prosa (mejor que la posterior), y nunca he comprendido por qué no figura GS donde figuran figurones como Roland Dorgelès o Remarque. Después, el belga Simenon descubre lo policíaco y, ya millonario de libros, de mujeres, de viajes, dicta cuatro novelas al mismo tiempo y se vende entre lo peor del género. Pero Simenon es el Balzac de los muertos y lo que le ha perjudicado es lo numeroso de su producción. En vez de cientos de novelas cortas que son pequeños milagros, debiera haber escrito unas cuantas novelas gordas y perdurables. Claro que cada escritor tiene su medida, su kilometraje, su cilindrada, como los corredores de fondo, y a Simenon le iba ese poema de cien páginas cortas donde encontramos amor, muerte, armarios con secreto, mujeres sin secreto, pescadores de rocalla y, sobre todo, el alma provinciana y sensible de Francia, incluso en París, que tiene una provincia en cada barrio. Simenon, que sólo parecía pensar en el dinero y las mujeres, un día pensó que para quedar hay que crear un personaje eterno, como Don Quijote, como Hamlet, y creó al comisario Maigret, un funcionario ya entrado en años que lleva el crimen por procedimientos manuales.

Maigret acaba devorando a Simenon como Don Quijote a Cervantes. Hace pocos años, una editorial catalana tuvo la idea de editar todo Simenon y comprobaron, con espanto y provecho, que lo único que se vendía era Maigret. El público nunca busca un autor, sino un personaje, como los que van al cine ignoran quién dirige la peli, aunque sea Ford, pero reconocen inmediatamente a John Wayne. Decía Borges que la posteridad exige un libro. Yo creo que la posteridad exige un personaje, un símbolo, un mito.

Maigret es el símbolo («somos puramente simbólicos», dijo Goethe) del funcionario medio francés, aburguesado, pero en la categoría de héroe modesto. Maigret coge a su señora, un domingo por la tarde, y se va con ella dando un paseo hasta Montmartre, y allí entran en una cervecería a tomar unas cervezas, y Maigret habla perezoso con la gente y con el dueño, mientras deshollina su pipa, y así descubre el crimen, sin más molestias, porque ya sabe lo que va buscando.

La Normandía de Simenon es tan inolvidable como la de Proust, sólo que más modesta, más real, más cotidiana e incluso más triste, sin aquellos resoles de oro que

Proust veía en las vidrieras de Gilberto el Malo.

Entre Bertrand Russell y Bertrand Russell, yo me zampo un Simenon de sesenta y tantas páginas y siento por dentro un oreo de cielo francés, de París con lluvia, de clases medias, de marineros con cara de apóstoles, de putilla guapa y de adoquines con lluvia.

No me interesa mucho la trama, pues ya sé que es perfecta, sino que me interesa ese lirismo corto y macho de Simenon. Hicieron algunas películas con Maigret, pero murió el actor, Gavin, un maduro prodigioso y se acabó la serie. Simenon, como belga, estuvo en el Congo, y hasta se atrevió a hacer la novela de la selva, él tan urbano y provinciano, *Le Blanc à Lunettes*, donde su prosa sencilla y perfecta crea y recrea el paisaje selvático, el sutil enfrentamiento ingleses/franceses, el clima colonial y la belleza de una mujer desnuda paseándose solitaria al crepúsculo. Fue una prueba de fuerza. Podía hacerlo todo, como ya demostró en sus novelas gordas de la guerra. Simenon es un olvido o una pedantería imperdonable de la literatura europea.

Simenon, del quiosco al Nobel. Ésa tenía que haber sido la trayectoria, aunque a él, millonario en todo (y sobre todo en imaginación), qué más le daba. Algunos barrios de París, algunos pueblecitos normandos. Ahí está todo Simenon y con eso me basta. Jamás descuida un personaje. Hasta la última criada tiene un toque de gracia o maldad. Balzac, ya digo. Mihura le copió un poco en alguna de sus comedias, y mayormente vio que lo policíaco o la intriga es una manera de hacer de la que van surgiendo todas las pasiones, grandezas y miserias humanas. O sea, una mina. Ahora se lleva el bestseller sangriento con muchos muertos. A Simenon le bastaba con uno, y a veces ninguno. De hecho, tiene novelas que no son policíacas para nada. Porque Simenon puede crear intriga con una encarnada que se pasa treinta años sin salir de la cama, sin que sepamos por qué.

Simenon, gran frecuentador de mujeres, no abusa del sexo en sus libros, sino que incluso lo ahorra. Pero cuando nos da un matiz femenino, un esguince, «el instante de un seno entre dos camisas», aquello es sublime y definitivo.

Hace uno toda esta serie con ganas de llegar a algunos autores electos y selectos, y entre ellos Simenon, que es como un belga con imaginación o como un francés con la gracia sosa y provinciana de los belgas. Se le nota el provincialismo en que, por ser escritor policíaco, se ve obligado a llevar pipa. Simenon se vende por la intriga, pero de Simenon quedará la poesía. Cervantes se vendió por la risa, pero Cervantes ha quedado por la prosa. La literatura es siempre un malentendido. «Europa es un violín sonando en la noche por calles mojadas...». Etc.

EZRA POUND. FASCISTA, IMAGINISTA Y POETA

En este recorrido por las literaturas europeas entra Ezra Pound, aunque nacido en Idaho, Estados Unidos, porque siempre vivió en Europa, prefirió Europa, abominado de su país y sus democracias, y porque influyó definitivamente en grandes escritores europeos como Eliot y Joyce. Pound, propagandista de Mussolini en el momento fascista, por la radio, es un europeo completo, a más de un poeta universal que puede mezclar en un poema varios idiomas cultos, escrituras ideográficas orientales y prosaísmos que luego le imitarían los citados autores de *Tierra baldía* y *Ulises*.

A los 21 años se establece Pound en Europa, yendo a parar a Italia, su pasión y su escenario, donde crea continuamente vanguardias como el imaginismo. Por su genial arbitrariedad, hasta por su físico, el Pound viejo es como un Juan Ramón Jiménez alborotado, cabreado y violento. Su entusiasmo por Mussolini se lo harían pagar los aliados en 1946, deteniéndole en Italia y declarándole paranoico (cosa que no es cierta, pero que no estaría nada mal). Le metieron en una casa de locos de Washington. En 1958 regresa a Europa para morir en Venecia en 1972.

El primer móvil juvenil de Pound es el rechazo de esa burguesía provinciana y puritana que son los Estados Unidos. En Europa encuentra el fascismo, como otros el comunismo, una doctrina antiburguesa, de violencia y multitud, que interpreta como una revolución.

Piensa el poeta que la vieja Europa va a cambiar el mundo. Los poetas, en política, son como niños. Y así es como Mussolini tuvo de primer propagandista a uno de los más grandes e influyentes poetas del siglo. El autor de *Cantos* dedica a este libro 45 años de su vida. Le interesaron la poesía china y la provenzal, entre otras, pues Ezra Pound, en realidad, era un ciudadano del mundo y creía en algo así como la unicidad de todas las culturas. Su afán de expresarse, su afán de decir, le lleva a echar mano de cualquier signo. Por otra parte, los signos son gozosos para él. Hoy ya se puede decir que la revolución en el inglés que hace Joyce no hubiera sido posible sin Pound, y otro tanto por lo que se refiere a Eliot: elitismo/prosaísmo.

«A un libro se le conoce conociendo a quienes lo leen». (Pensemos en cualquiera de nuestros autores de bestsellers dolientes y en las masas amorfas y sentimentales que les acompañan). Pound siempre cultivó la síntesis drástica que queda grabada en el mármol sutilísimo de la memoria. EP es nada más y nada menos que un revolucionario equivocado. Pero, como fascista o como revolucionario, era un hombre violento de palabra dura y verso increpante: «Todo este sur apesta a paz». «Por los cielos henchidos chocan las espadas de Dios». «Y la boca se me llena de música disoluta». «Y que la música de las espadas las vuelva carmesíes». Belicoso o no, Pound está lleno de hallazgos que muchas veces nos recuerdan al Alighieri, su mentor. A Cristo le hace decir: «Estaré en el banquete aunque me lleven al cadalso».

Y esto nos recuerda a otro genial violento, Quevedo, tomando también la voz de Cristo: «Fuimos doce a cenar, yo fui la cena».

«Y los perros del cielo escarlata ladraron». La temperatura vital y poética de Pound fue siempre polémica, entre la épica y la lírica. Ve a Cristo como «un cofrade del viento y el mar». Más o menos, como le habría visto Pablo Neruda. Pero la crucifixión de Cristo la termina así: «Le he visto comer de un panal de abejas desde que le clavaron al madero».

Sin duda, Pound ve también en Cristo a un revolucionario, a un hombre disconforme con la Roma aburguesada, con los sepulcros blanqueados. La democracia capitalista de los Estados Unidos es su bestia negra. Descubre en Europa, o se la inventa, una vida más natural y más corrupta, o sea más viva. Le dice a una dama: «Tu mente y tú sois nuestro mar de los Sargazos». Está retratando, sin duda, a una aristócrata o una alta burguesa. Huyendo del origen burgués se refugia en el Universo, que es su choza, y en los idiomas, que son otras tantas cuerdas de su lira latina.

Pero ama la grandeza de Nueva York (pensemos en la Bauhaus y el fascismo), y escribe: «Mi ciudad, mi amada, eres una doncella sin senos». No se ha dicho nada más plástico y lírico sobre los rascacielos. Le promete a la gran ciudad insuflarle un alma, pues Nueva York es la gran urbe desalmada (y despechada), quizá sea la misma cosa. Odia el capitalismo, en fin (no sabía que Mussolini era el brazo armado de ese capitalismo) y escribe: «Los ricos tienen mayordomos en vez de amigos».

O esto:

«Riámonos de la petulancia de *The Times*». Concluyendo:

«Aquí tenéis el sabor de mis botas».

Está contra la familia tradicional cristiana, y quizá en cada una de estas familias ve un trasunto de la suya, cuando era niño: «Oh, qué asqueroso resulta ver tres generaciones reunidas bajo un mismo techo». Es como un Rimbaud que ha llegado gloriosamente a viejo, un adolescente de melena blanca. Decididamente, está en contra del hogar convencional, que es la «célula fundamental» del Estado, de la nación, de todo eso, y de ahí que busque revoluciones o las estimule durante toda su vida, del lenguaje a la sangre: «Erinna es una madre modélica, sus hijos nunca han descubierto sus adulterios». Continuos asaltos a la hipocresía burguesa. Odia el olor a familia.

Orientalizado como hemos dicho, hace *haikús* en el Metro:

«La aparición de estos rostros en la multitud, pétalos sobre una rama negra y húmeda». Es decir, un apunte de paisaje urbano que vale por los apuntes de paisaje exterior de China y Japón.

Pound es el anti/Whitman. Él no canta la democracia natural americana, sino que denuncia la democracia de prejuicios y mantequilla. Demasiada salud. Prefiere la Europa putrefacta que huele a queso viejo y vino de Virgilio. Sabe que en la fetidez está la vida. Es un europeo clásico y moderno. Hoy un poco olvidado Whitman (el último que creyó en él fue Borges, o quizá Neruda, por aproximación), Ezra Pound es el gran ausente de América, el que detestaba la buena salud whitmaniana y quería encenagarse los ojos, en «todos los venenos que nos acechan en el fango», como decían los Césares.

Ya lo hemos dicho. EP se equivocó de revolución, pero en realidad estaba haciendo la suya. Es un épico, un profeta a la inversa, que canta los mundos antiguos, un ciudadano universal de Europa. Pero la revolución que quedará de él es la literaria, esa sabiduría que tuvo, como Homero, para llenar su mundo lírico de enumeraciones prosaicas, marineras y brutales. En España ha tenido devotos como Jaime Ferrán. Nos enseñó, ya digo, a manejar todas las lenguas como cuerdas de la vieja lira europea. Latina. Una vez le preguntaron por Borges:

—Ah, sí, un señor que sólo hacía citas de segunda mano...

JEAN PAUL SARTRE. LA NÁUSEA

Fue el sacerdote ateo de nuestra adolescencia. Nos arrancó de los curas, pero tardamos mucho en saber que él era el cura por antonomasia, el Predicador que reñía a Baudelaire, a los comunistas y a nosotros. París, 1905-1980. Aparte artículos y reseñas sobre él, el primer libro suyo que leí fue *Lo imaginario*, un ensayo típico de *normalien*, imaginaciones sobre lo imaginario, donde yo nada entendía, salvo la elegancia y lógica del estilo. Leer sólo por el encanto de un estilo es ya una manera de leer, y no la peor. Estaba yo pasando las navidades en una pensión de Argüelles, roto de frío, y me metía en la cama sin cenar, con el libro de Sartre, Losada, que creo era el primero de los suyos, aunque luego he visto reseñados otros. Por aquellos días me pidieron un cuento navideño y escribí *Las navidades de Jean Paul Sartre*, donde contaba mi dieta de frío y filosofía, que me hacía sentirme muy superior a todo el vecindario de champán y miseria.

Luego el cuento lo leí en algún sitio, quizá a los ciegos, y me lo pagaron, de modo que empecé a tener un sentido comercial de esto. Hay que estar siempre haciendo literatura y haciendo caja. *Lo imaginario* ya digo que era un coñazo muy bien escrito. Otros dan *La Náusea*, 1928, como su gran novela de éxito mundial. En realidad, yo había llegado a Sartre por Baudelaire, por su *Baudelaire*, donde le pega una bronca materialista al poeta.

Yo seguía del lado de Baudelaire, pero con Sartre aprendí mucho. Aprendí, sobre todo, que un pensador amargo no tiene derecho a tomarle cuentas a un gran poeta lírico y que Baudelaire no tenía por qué ser un Marx premonitorio. Con lo que sin abandonar mi parvulario marxista, comprendí que los poetas malditos habían venido al mundo para cumplir su destino y no para soportar la bronca y el sermón de un predicador nato, heredero de pastores protestantes, como Gide, como el propio Sartre, como tantos intelectuales franceses, que se dividen todos en normales y padres.

Y encima leí el cuento a los ciegos en una noche de hielo, ya digo, amparado por Manuel Alcántara, ese ángel custodio de los jóvenes escritores que llegaban a Madrid, y a quien cada vez quiero y admiro más (no me ha mandado su libro).

Sartre estudia y explica filosofía en varios Liceos, hasta que publica *El ser y la nada*, 1943, que ya en el título tiene algo de Heidegger. Heidegger consideró siempre que Sartre no era sino un divulgador de su existencialismo y le llamaba «periodista». De toda la riqueza conceptual de este libro, quizá lo más importante y duradero sea la primacía de la existencia sobre la esencia (existencialismo), idea que viene de Heidegger, por supuesto, y que hasta tiene su origen en los latinos. Vivir no sólo es más importante que pensar, sino que es la única manera fundamental de pensar. Se piensa viviendo, se vive pensando, y aquí se le ha asestado la más formidable puñada a Sócrates. En nuestra adolescencia estudiantil y pedante, teníamos muy claro que la existencia precedía a la esencia. Existir era acostarse con una novia o una meretriz, y luego se sacaban las consecuencias en limpio, en un cuaderno. Un poco rudimental todo, pero ya nos iríamos aclarando.

La Náusea era una novela admirablemente hecha Sartre quizá sea el mejor prosista francés desde Proust, desde luego muy superior a la prosa futbolística de Camus, pero luego he comprendido que era una novela de tesis: abominación. El protagonista, quizá el propio Sartre, bizco y feo, experimenta la realidad como náusea, incluso un hermosísimo drago, árbol tropical, en su barroquismo de raíces. Bizco y pelirrojo, el protagonista no se gusta, y la patraña que le suplementa servicios de cama tampoco es un desborde. A Sartre no le gusta la existencia porque no se gusta él mismo. Hacer de esto una categoría existencial, universal, *La Náusea* es tan gratuito como hacerlo del orgasmo. Sartre volvía a engañarme con el estilo, pero yo no era bizco.

Después de tanta complicación física y metafísica, Sartre acierta con su libro más sencillo, *Les mots*, donde habla de su precoz vocación literaria con lozanía y datos

inmediatos. *El idiota de la familia*, sobre Flaubert, nos descubre definitivamente que Sartre sólo necesita un tema para ponerse a escribir, cualquiera. Prosista literario y mental de inagotable fuerza, cualquier tema queda reducido al encanto de su prosa, sólo fatigada por una insistencia marxista/existencialista de la que ya nos hemos liberado sus lectores. Escritor de café, Sartre era ante todo «el escritor» y no necesitaba libros para documentarse. En 1964 rechaza el premio Nobel explicando que igualmente ha rechazado el premio Stalin, para ser independiente, pero lo que no perdonó al Nobel, en realidad, es que muchos años antes se lo dieran al inmaduro Albert Camus, con quien tan duras polémicas había tenido.

A un periodista que le esperaba dentro del portal de su casa, aquella madrugada, Sartre le dijo que por favor le dejase en paz. Con todas estas cosas, Sartre fue para mi generación, como ya he dicho, el modelo del intelectual libre y callejero que escribió siempre por su cuenta, aunque hace poco he visto *Las manos sucias* y es algo así como *La Malquerida* pasada por Marx. No es nada aconsejable hacer doctrina con el arte. El gran Sartre no está en los géneros creativos ni en la filosofía pura, sino en el ensayismo político y literario de lúcida andadura, bella pluma e incansable ideación.

En este sentido le respetamos como el *escritor*, como a Proust o a Gide, pero las nuevas generaciones ya no se paran a hacer diferencias y tienen olvidado a Sartre por su dogmatismo y su «estalinismo». La verdad es que fue un ácrata hasta el final, el creador de *Libération*, el que vendía periódicos por las calles y pedía a los gendarmes que le encadenasen (otra forma de exhibicionismo político).

Uno diría que hoy se lee poco a Sartre porque no se lee ideología, y menos pensamiento duro. Nosotros, bajo la dictadura de Franco, sí necesitábamos pensamiento duro.

Lo que queda de Sartre es la sabiduría de la pluma y la lucidez literaria para juzgar libros y hombres. Fue un gran escritor de vocación total, de vicio, que bajaba de su casa al café para seguir escribiendo. Lo cierto es que las ideas le fluían siempre y las palabras le comían en la mano.

Si su ingratitud física no le hubiera impedido temas más placenteros, el mundo como Glosa y no el mundo como Náusea, hoy se le leería mucho más. Tenía todos los encantos de la escritura, pero se empeñó en posar de antipático, quizá como respuesta a su irresponsable fealdad. Ningún pensador posterior —Lefèbvre, Foucault, Lévi-Strauss, Lacan— ha conseguido borrar al burgués *normalien* de pluma bella e intención malvada. Yo, ya digo, aquellas noches leía *Lo imaginario...*

HENRI LEFÈBVRE. EL MARXISMO ALEGRE

Entre una especie de marxismo alegre y una suerte de surrealismo comprometido se movió siempre Henri Lefèbvre, aquel luchador con algo de galán maduro, el pelo abundante y el suéter de cuello blanco, la expresión fornida y la frente con tres arrugas como la visualización de los tres cerebros que él manejaba para pensar y escribir.

Lefèbvre, antes de ser el hombre de Nanterre/68, es el surrealista admirador de Max Jacob. «Pero yo siempre me presentaba con una mujer hermosa y ellos eran homosexuales. Con Jacob, lo primero era la mano a la bragueta; muy incómoda la broma». HL estaba en un grupo de poetas más o menos surrealistas, que, por mimetismo de Aragón y otros, en seguida se afiliaron al Partido Comunista Francés. Practicaban un marxismo abierto que creían era el de Moscú. Una vez, André Bretón citó a HL en su casa para un examen cultural, lo cual ya en sí resultaba un trámite pretencioso y nada surrealista. A Bretón no le gustaron nada los libros que leía el joven poeta surrealista y en seguida le impuso otros.

Si en el surrealismo había que pasar examen, en el comunismo estaba prohibido el pensamiento propio. El partido pensaba por uno. ¿Y por el partido quién pensaba? Se suponía que Moscú. Pero HL descubriría más tarde que la salida del partido supone una especie de orfandad.

Tiempos difíciles, las abrumaciones de la escritura, el desgarrón de las banderas, hoces y martillos contra el capital. Hoces y martillos que había fabricado el propio capital. HL ha contado bien esta experiencia humana de la orfandad, y nosotros nos permitimos redondearla. Se abandona la familia, se abandona la sociedad, aunque se conviva en sociedad, se abandona el amor y el hombre desarraigado entra en un partido buscando calor, más que ideas, buscando charla, más que doctrina.

Luego, cuando el desengaño o la expulsión le devuelven a uno a la calle, la orfandad vuelve, pero es ya otra suerte de orfandad: la del hombre que ha renunciado a un proyecto general humano, a unos vínculos más fuertes que los del sexo. La militancia está llena de abdicaciones. Pero ¿acaso no lo está el amor? Los celos y las traiciones son igual de abyectos que las abrumaciones del partido. Ésa es la fuerza de los partidos, ése es el folletín de los políticos en el arroyo, hijos de la calle.

Por eso Lefèbvre, profesor en Nanterre, se engancha a Mayo/68 como el mercancías de las libertades. Mayo/68 trae un ramo fresco y anacrónico de libertades. (Eduardo Haro Tecglen lo ha incluido luego, inmejorablemente, en sus «revoluciones imaginarias»). HL es el «más Nanterre» aunque otros brillasen más en la ocasión. Entre otras cosas porque estaba allí. Como viejo surrealista, le atraían las revoluciones imaginarias.

Siempre siguió siendo marxista, pero marxista de leer a Marx, sobre todo al Marx joven, y de ahí su análisis de la Historia, que es siempre claro y certero. Porque Lefèbvre es un pensador sin estilo, sin retórica, sin jerga. Lo que apasiona de su prosa o su conversación es la fuerza y realidad de las verdades que maneja, no el manantío de las palabras. HL es un hombre de verdades gordas como onzas de oro y no de movediza calderilla retórica. Reconoce en Marx al hombre que ha hecho el análisis definitivo de la sociedad y del tiempo. Es muy difícil, después de Marx, creer en las teorías literarias de otros pensadores de la Historia. Lefèbvre siempre cita un trío, nunca los separa, como tres eslabones para llevar en la muñeca: Marx, Engels, Lenin. De Marx había tomado la lucidez, de Engels la información y de Lenin la práctica: «La Revolución es la electricidad y los koljoses». A Trostsky, un corte de pelo a hacha y vale.

Marx predica el comunismo internacionalista. Cuando Stalin promulga la revolución para un solo país, Rusia, Lefèbvre comprende que el comunismo se ha aburguesado, se ha estatalizado, y es cuando él más se aleja del comunismo burocrático. Renunciando al internacionalismo, Rusia se ha hecho nacionalista, y así acabaría todo. Por eso los viejos internacionalistas miramos con ácida ironía la floración de hongos de

los pequeños nacionalismos en el mundo. Eso es un camino que lleva a Mistral y luego a la muerte.

Cuando en París se combate el capitalismo de Estado en Praga se combate el socialismo de Estado. Para HL queda claro que el Estado, bajo una y otra forma, es el último diplodocus del siglo XX, el dinosaurio heredado del XIX y de los reyes absolutos. «El Estado soy yo». No lo dice sólo Luis XIV. Lo dice hasta el último burócrata.

Lo que salvaba a Lefèbvre es que se movía siempre entre varios frentes y entre varias mujeres. Por eso ni el surrealismo ni el comunismo ni la política ni el sexo acabarían con él. Hombre de acción, o de pensamiento en acción, añora siempre el sabor y el olor de la vida, que él formula como «calidez», y eso es lo que le humaniza y nos lo hace cercano y emocionante. Siempre, en la lectura, filósofo nuevo, no «nuevo filósofo». Ni en España hay 150 como él.

Lefèbvre, como teórico de la ciudad y los espacios urbanos humanizados, el renacimiento del hitlerianismo en los Estados Unidos (aquel Berlín «alto de hombros»). El fascista americano Ezra Pound (ya lo hemos recordado en esta serie) ve así la geometría de los rascacielos: «Doncella sin senos, Nueva York».

Antes que surrealista, HL había sido dadaísta. Admiro mucho a Tristan Tzara y lo que más me gusta de él es que no escribe por no incurrir en la literatura, aunque sea la más subversiva. Tzara prefiere ser dadaísta las 24 horas del día, pero sin escribir.

Y esto no tiene nada que ver con el decadentismo de Wilde: «Mi verdadero genio lo he dejado en mi vida». Tzara no hace biografía (siempre hay que estar haciendo biografía), sino que elude el compromiso burgués de la escritura, que siempre te caza en sus sutiles trampas. Habría que recordarle a Tzara que el escritor puede renunciar a su herramienta, pero el obrero no, con lo que la abstención literaria queda tan burguesa como la no abstención.

A medida que las clases obreras se van retirando de la vanguardia de la revolución, queda el partido como suplencia de la clase obrera. Pero esto ya no es acción, sino burocracia, y así van muriendo los partidos comunistas europeos. No se concibe una revolución vacía de obreros: Mayo/68. Lefèbvre va tomando nota de todo esto y cada día está más desconcertado, pero más combativo.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. ANIMAL DE FONDO

Fue el sol de nuestra adolescencia, el que nos situó en crepúsculos morados, de espaldas a la ciudad, a la vida, a la gente. Su *Segunda antología*, con aquella jota insolente, bellísima, era un libro manuable, barato y exquisito, desfarrapado por el uso, el breviario de una adolescencia que se quería poética, solitaria, pura.

El adolescente literario busca padres por todas partes, y ninguno como JRJ, con su perfil de árabe cultísimo y su escritura aljamiada, incesante, lírica siempre. Juan Ramón, que tanto se afanaría en su vejez por ser dios deseado y deseante de todo y de todos, quizá no supo nunca que, muchos años antes, él era, si no el dios, sí el padre de todo adolescente estático, encandilado, pálido, el que nos salvaba de la matemática, del derecho administrativo y del chalaneo sucio con los hombres de la compraventa, que eso es la vida. Se podía ser sólo poeta, puro poeta, herborizar colores por los hondos caminos del estío y dejar una obra limpia, clara y mágica, o *májica*.

Había como un monacato lírico en el primer y segundo Juan Ramón, una invitación al celibato y la metáfora. No había mujer en su vida y por tanto no la había en la nuestra. Luego, en *Diario de poeta y mar*, el poeta recién casado ya nos aproxima a la presencia femenina, y a la presencia del mundo. Él mismo se ha hecho cosmopolita, profundiza océanos, frecuenta barcos, saluda continentes. Y vamos de su mano, sin saberlo, haciéndonos cosmopolitas, traduciendo el desorden del mundo a orden poético, como él lo hacía, poniendo la pluralidad de los encuentros en la geometría apasionada de una prosa lírica:

—De un incoloro casi verde...

Es el Juan Ramón del exilio, el amor y la apertura al universo. La guerra le echa de España, pero no le echa a un exilio provinciano y político, como a tantos otros, sino a una trayectoria por el cielo elíptico de Kepler, siempre mares y cielos, cielos y mares, y las grandes ciudades, Nueva York, Buenos Aires, saludadas ya con el incendio de un ramo de flores, el poeta de Moguer ha cambiado el burro sentimental por un trasatlántico.

—Vehemente e inmenso cual mi alma...

Y con JRJ fuimos cosmopolitas y aprendimos que el mundo de los violentos hombres, el férreo mundo de los viajes, el populoso mundo del otro mundo, también se podía meter en una fórmula poética, como Einstein metió la energía en una fórmula matemática. Genialidad de la síntesis, placer del texto breve que todo lo contiene. Estábamos haciendo una carrera, la carrera de escritor, con JRJ, y no lo sabíamos. Del poema claustral y lugareño a la expresión de la gran ciudad, como Baudelaire la descubrió y expresó. Como Juan Ramón. Mientras tanto, los poetas pedáneos de mi pueblo me decían:

—Ya estás con tu Juan Ramón malva. Ese Juan Ramón de las diarreas y los flatos.

El poeta pedáneo tenía celos del Andaluz Universal. Estaba muy claro, pero a mí me dolía lo mismo.

—Me llevaba el ocaso hacia todo...

Finalmente, Juan Ramón, en Coral Gables, se hace otra vez solitario, hermético, y juega a ser Juan Ramón. Yo le seguía por la revista *Ínsula*. Foto y poema de Juan Ramón. *De ríos que se van*. La vejez humanizada, la poesía de las cosas que perdemos, el animal de fondo. *Animal de fondo*, el mejor libro tardío de Juan Ramón. Somos animales de fondo de aire. Reptílicos de cerebro, soldados a la tierra, bajos de miras. El cielo está allá arriba, muy lejos. En Moguer y en nosotros se pasaba de la tierra al cielo montados en un burro ligero. Ahora somos animales de fondo y como tal nos comportamos. De fondo de aire.

—Nada hay que yo esta tarde conocido no haya...

El poema *Espacio*, escrito en verso y prosa (JRJ dudó siempre entre el verso y la prosa, ya que su eficacia no estaba en la rima, sino en la idea lírica), es una influencia

de Eliot y Neruda. Ve Juan Ramón que estos grandes poetas del siglo —no digamos Ezra Pound— aciertan enumerando, como Homero, teniendo en cuenta los materiales acérrimos de la tierra, olvidando la diferencia entre palabra poética y palabra que no. Juan Ramón acierta plenamente en *Espacio*, pero tiene un episodio que nos hace dudar de todo lo anterior: se le acerca un cangrejo recién salido del mar, con sus andares de Quevedo, «andares de tenaza, de alicate», y JRJ le acerca un lapicero, su lapicero de hacer poemas, mucho borrar y mucho corregir. Y el cangrejo agarra con sus pinzas el lapicero, pacíficamente. Ha nacido una amistad entre el cangrejo y el poeta. Pero Juan Ramón mueve el brazo en molinete para que el cangrejo se suelte y se estrelle. El cangrejo aguanta y entonces Juan Ramón le pisa con sus tacones y se decepciona de encontrar sólo un caparazón vacío. ¿Pues qué esperaba encontrar JRJ dentro del cangrejo? Sin duda, una foto de Juan Ramón Jiménez. Estaba convencido de que el universo le reflejaba.

Y ahora, de vuelta ya, como yo mismo, en la playa diaria, me pongo a recordar, entre la sombra que avanza, cantado de las olas de las sangres, cristal de luz que sube, puro, y baja...

El episodio del cangrejo acaba para siempre con el Juan Ramón de las mariposas y las libélulas. Todo era una farsa para odiar a los poetas. La libélula sí, el colega o competidor, no. Guillén le llamó «el mayor gran poeta cursi de la literatura española». Los grandes venían a coincidir en sus juicios con los aficionados de la Casa de Cervantes de Valladolid. Y Juan Ramón a Neruda: «Un gran poeta malo». Es el mismo juego. Pero copia a Neruda en *Espacio*. Comprende al fin que hay que abandonar los símbolos y el simbolismo. Que son más eficaces los pequeños bichos y las herramientas de Neruda, la poetización de lo prosaico. El exquisito mata cangrejos. El materialista redime medusas. Ni siquiera animal de fondo.

De tantas cosas y de tantos tiempos, vistas, pasados hace casi nada.

Soportó toda una vida a Zenobia travestida de Rabindranath Tagore. Acierta cuando vuelve a la poesía de las cosas: las manos de Zenobia en *De ríos que se van*.

Pero, entre una cosa y otra, está el Juan Ramón de los acrósticos juanramonianos, flor, pájaro, hoja de oro, sol. Si resolvemos el acróstico sale siempre el Cansado de su Nombre. JRJ cae en un juego de símbolos intercambiables, donde ya ni la flor ni la hoja ni el pájaro son tales, sino símbolos juanramonianos. Y es cuando un crítico dice:

«Más que Juan Ramón, parece un poeta negro que imitase a Juan Ramón».

Perfecto.

El problema de no tener nada que hacer —problema del exiliado— es que se retoca con exceso la obra. Contra eso, Juan Ramón dijo:

—No le toques ya más, que así es la rosa.

Pero siguió tocando y retocando el poema. Todos los escritores repiten mal este aforismo, pensando que habla de la rosa, lo cual sería una puerilidad. El aforismo se titula *El poema*. No le toques ya más, que así es el poema. Lo tocó tanto que cayó en un manierismo personal. Por eso pensó en poner toda su obra en prosa. Por darle *realidad* a tanto mito. Pero no era cuestión de poesía o prosa. Juan Ramón es nuestro Rilke, mas Rilke murió pronto y vivió mal, «chulo de princesas», como dice Cela. Era cuestión de abandonar un poco el simbolismo de juventud y tocar suelo, tocar tierra y agua, como en *Diario de poeta y mar*, para mí su libro más equilibrado, y al que tanto debo (lo he leído muchas veces). Eso y la *Segunda antología*: «Se paraba la rueda de la noche. Vagos ángeles malva...».

GABRIEL MIRÓ. LA LUZ

Nuestro siglo xx literario, en España, presenta numerosos mártires y confesores, pero el caso más callado y emocionante es el del levantino Gabriel Miró, una de las grandes prosas de la primera mitad de aquel tiempo español. Miró es como Azorín, sólo que todo lo contrario.

Quiero decir que aquel hombre de ojos claros y tristes, de cabeza hecha para las monedas y las estatuas, no recibió nunca ningún laurel porque se negaba a hacer vida literaria, política literaria, una cosa que es peor que la política misma. El maestro Azorín, generosamente, promocionó a su paisano, aun sabiendo que trabajaban en el mismo terreno y que, lo que en su prosa es sequedad, en Miró es abundancia de imágenes, visiones, metáforas y manantíos.

Claro que a Miró le tiraba más su pueblo, el meterse entre el carbón del sol a contar la nada que pasa en el espacio total, el sol de los lagartos y la gota de miel de los higos. Le tiraba más eso, digo, que los cafés de Madrid y la conjura de los premios. Sería antipático comparar a Miró con Azorín hasta las últimas consecuencias. Dice Caballero Bonald que «lo que no tira al barroquismo tira al periodismo». Miró tiraba al barroquismo levantino, mediterráneo, dialectal, y Azorín tiraba al periodismo; confesó muchas veces que su recorrido era de un folio diario.

Miró es más artista y Azorín tiene más malicia literaria, vende mejor su producto, aunque el sombrero de Miró aparezca mucho más abundante de flores, frutas y palabras. La gran calumnia contra Miró dice que sólo sabía hacer prosa, pero no historias. *El obispo leproso*, continuada en *Nuestro Padre San Daniel*, es una novela tan completa, tan perfecta, tan rica y madura que debiera figurar entre las mejores del siglo. Tiene de Valle-Inclán la técnica de cuadros cortos y la sobreabundancia barroca de descripciones, gracias a lo cual sabemos dónde estamos, cuando leemos, mejor que con los novelistas de cuatro tópicos descriptivos.

En los otros libros de Miró, en los cuentos, hay siempre gran invención narrativa, sorpresa, todo eso que pide el lector, salvo en obras maestras como *Años y leguas*, donde Miró no pretende sino eso, hacer prosa y paisaje, escribir en el cable de alta tensión del tiempo puro zumbando en los telégrafos de la poesía. Un escritor completo, en fin, a quien la prisa de Madrid ignoró porque él no perdía el tiempo haciéndose una cabeza —ya la tenía— para pasearla por el Pinar de las de Gómez. No se aseguró ni la popularidad mediante la amistad de los toreros ni se casó con ninguna tonadillera famosa ni pegó bastonazos a nadie ni sacó la cabeza por aquellas fotos en pirámide donde cabía toda una generación bien almorzada. Miró era el pueblerino genial que escribió sobre el obispo con una anticlericalidad mucho más profunda que la de Blasco Ibáñez, pero sin alaridos ni blasfemias, sino poetizando la lepra metafórica del hombre de Dios.

Qué lección nos da a todos Gabriel Miró, con su pulcritud sin dandismo, con su elegancia sin vedetismo, con su barroco sin barroquismo. A pura prosa, con concentraciones mareantes de olor y sabor, su argumento es el espacio y el tiempo, adonde alcanza averiguaciones de una intensidad cósmica, metafísica y al mismo tiempo aldeana.

Miró tiene en sí la sabiduría de las vanguardias, el resorte de la sorpresa, pero nunca despeina su ondulación guapo antiguo, un poco al estilo de Moréas, tan distante, y saca imágenes tan audaces y nuevas como Ramón o Eluard, pero todo en él está debidamente razonado y se ve que no busca epatar, sino poner las cosas en su sitio, los puntos clásicos sobre las íes barrocas.

A Miró no se le desprecia, sino que sencillamente se le ignora. Es esa lámina bella del libro de láminas que se nos traspapela entre dos papeles japoneses. No estamos tan sobrados los españoles de grandes figuras del siglo como para postergar a este genio humilde de la academia del viento, que se murió pronto porque la vida —o sea

Madrid— no estaba hecha para él. Había llegado a límites de exasperación serena, desde *Niño y grande*, que me reveló Concha Lagos, hasta *Años y leguas*, con toda la novelística de por medio. A Miró sólo le justiprecia, en sus entrevistas y artículos, César González-Ruano, que llega a verle en el féretro y considera que a las estatuas clásicas no debe metérselas en ataúd.

Frente a toda la ferralla *aliteraria* que hacen hoy los jóvenes y los promocionados, la pura *literaturidad* de Miró es una abrumadora lección de cómo se cuenta una historia o cómo se cuenta la nada. Alguien ha decidido, críticos y editores, que para escribir no hay que saber escribir, desnaturalizando así la literatura y embruteciendo al público con la pataqueta de un bestseller.

Estamos olvidando a los clásicos vivos. Nuestra actual poesía de la cotidianidad la hizo José Hierro muchos años atrás, ahusando de lirismo a la madre que no ve al enhebrar las agujas. Una vez más la escuela no importa si el escritor es bueno, pero nuestros brillantes analfabetos o nuestros estilistas del tópico nunca han sentido la necesidad de injertarse Gabriel Miró en vena. Así es como dejaremos una literatura de fin de siglo que sólo consta de premios, orgasmos y millones.

De todo esto, en versión de los años veinte, huía Miró, metiéndose en un despachito de conserje, cuando estaba en Madrid, y escapando en seguida a sus años y leguas, a sus cerezas del cementerio, a sus figuras de la Pasión, qué manera de titular, ahora que se titula con «ostentórea» vulgaridad o innecesario hermetismo. Eso que Roland Barthes llamó «el placer del texto», está ejemplificado en Miró mejor que en nadie: un texto por el que pueden correr los ojos llenándose de paisajes, aceñas, mujeres hermosas y quietas, cipreses, figuras provincianas y oros campesinos. Miró aportó a nuestra áspera literatura el placer de leer, la música de la palabra, la palabra de la música, y no es un entomólogo, como Azorín, sino un poeta.

En mis jornadas de lector internacional, de pronto me deparo unas vacaciones de Gabriel Miró. Es refrescante, es tonificante, nos deja en el alma un poso de palabras y crepúsculos que tienen más del simbolismo que del costumbrismo, una carga de belleza, una otoñada de imágenes y perfumes que alimentan mucho al escritor, al lector, a cualquiera. Amamos al pobre Miró, que no supo ni quiso gustar en Madrid, cuando tenía condiciones sobradas para ello, que representa como nadie al escritor provinciano que te explica los matices del aguardiente y los caprichos de la luz, la belleza delusiva de las señoritas y la remembranza proustiana de los higos.

No sé si leyó a Proust, pero sólo son parientes en sensibilidad vibrátil, umbrátil, aunque *El obispo leproso* está muy cerca de los primores atroces del Proust malvado. Miró es la representación de todos los escritores de provincias que, con más condiciones que los capitalinos, siente de pronto la alabanza de aldea y se vuelve a su pueblo, no para ser la gloria local, sino para constatar que lo local es la gloria. Ha habido muchos así en España, desguazados por la rueda del implacable centralismo madrileño.

Miró quería salvar la pureza de su obra, tenía miedo de Madrid y nunca se internó en los salones, bosques animados de candelabros y condesas. Hoy nadie da cuenta de él, ni los eruditos ni los editores. Mucho menos los escritores. La ingenuidad de Miró estaba en su chalina y la infinitud de Miró está en sus ojos claros que gustaban a las mujeres, pero Miró, en Madrid, ni siquiera tuvo mujeres.

GRAHAM GREENE. EL HOMBRE TRANQUILO

Durante la posguerra española los únicos autores extranjeros admitidos por la censura eran Graham Greene, Somerset Maugham, Charles Morgan, etc., por citar sólo ingleses. Los dos últimos eran segundones y apolíticos. GG era católico y a nuestro nacional-catolicismo le venía muy bien este escritor para predicar a los nacionales: ya ven ustedes que se puede hacer novela admirable, llena de pasiones e intrigas, pero novela católica.

Luego, cuando se hacían películas de las novelas de GG, las veíamos en los cineclubs o cinefórum, con coloquio llevado generalmente por un cura. Allí nos bañábamos en el pecado, la sangre y el adulterio, porque en algún rincón del filme aparecía el pensamiento católico del autor, o un cura bebiendo whisky. GG fue nuestra coartada para ver buen cine, socapa de la problemática cristiana de GG.

Hoy leemos una novela de GG y comprobamos que su catolicismo es marginal, y cuando es invasivo estorba, resulta poco creíble en la naturaleza y la psicología de unos héroes protestantes hasta la raíz. Personalmente creo que GG le debe mucho más al whisky que a la religión, esa religión extranjera y medieval que había adoptado. ¿Y por qué la adoptó?

Yo diría que la adoptó por el premio Nobel, que nunca le dieron. Voy a tratar de explicarlo. GG sabía que él era un artesano de la novela, un constructor de historias, una buena prosa, un autor realista, pero le faltaba algo, ese *más* que pedía JRJ. Le faltaba un exceso, un toque mágico, una voz más personal, una cierta intranquilidad de espíritu, porque él era un hombre tranquilo, como en sus títulos. Y esa chispa, ese milagro, esa Gracia, esa ráfaga de genio la buscó en el whisky y en la sagrada hostia.

Pensé, en fin, que la problematización metafísica que a él le faltaba, se la iba a dar la religión, una religión más conflictiva que la suya, y que ofrece problemáticas ya hechas, como las del Evangelio. A un personaje aventurero, vacío, pollastrón, logrero, elemental, de una pieza, le haces católico y ya está. Empiezan los remordimientos interiores, funciona la culpa, esa tenazón que viene de la madre o del pueblo. Si a algunos personajes de GG les quitamos el catolicismo, se quedan en aventureros de novela barata.

Quizá todo esto que digo es poco respetuoso con el difunto, pero ya en los cinefórum del cura a mí me parecía que el rosario y el crucifijo estaban más en el atrezzo de la peli. No digo que el catolicismo de GG no fuera postizo. Ni que lo fuera. A lo mejor él tuvo una verdadera conversión, pero no le benefició literariamente, aunque le salvase el alma.

Quiero decir que el catolicismo de GG era postizo y verdadero al mismo tiempo (esto puede ocurrir), pero en sus novelas, más que enriquecer al protagonista, lo que hacía esa carga católica era estorbar. Es como si a Bogart, en *Casa-blanca*, de pronto le hacemos mormón. Deja de funcionar.

Pero GG era tan gran novelista que salvó incluso esta trampa que él mismo se había creado. No le dieron el Nobel no sé por qué, pues otros muy inferiores lo tienen, pero el truco católico no le sirvió de nada, salvo para triunfar en la España clerical de los 40/50.

El factor humano, una de las grandes novelas tardías de GG, ha difundido la leyenda de que el propio autor era espía profesional, además de funcionario del Foreign Office. Aquí sí que hay barullo. GG es funcionario del Foreign, que es una cosa que se dedica a espiar (Asuntos Exteriores), pero GG sabe tanto de espías que se hace sospechoso. Es como esas novelas de la mafia que al final resulta que las ha pagado la mafia. O la serie de *El Padrino*. GG, probablemente, se hizo espía no para espiar, sino para aprender cómo se espiaba y hacer novelas de espías.

En *El factor humano*, este factor llega a ser tan profundo, tan auténtico, tan doloroso, tan entrañable (el espía que debiera delatar a la mujer que ama), tan real, que este tratado de los sentimientos vale por todo el humanismo aprendido de la Iglesia de

Roma.

Esa cosa restricta que tiene en sí el catolicismo, no aparece aquí por parte alguna. El protagonista es un nudo de angustia con excesiva experiencia del dolor y de los hombres. El factor humano puede en él más que el factor profesional. A lo mejor es que GG era católico sin saberlo, antes de convertirse. Pero da mucho más que cualquier novelista católico, incluido François Mauriac. Porque el francés sí es católico a la francesa, pero eso le lleva a hacer panfleto involuntario, en tanto que GG fue siempre un hombre perdido entre los viajes, los secretos, las mujeres, el alcohol, el éxito, el fracaso, el Nobel, los matrimonios, etc. Y un hombre perdido y genial puede escribir genialidades conmovedoras, mucho más conmovedoras que el que se acantila firme en una fe política o religiosa, y que siempre acabará echando un sermón, un mitin, o pidiendo para la parroquia. GG no cayó en eso.

Pero GG tampoco era un fanático del espionaje. Escribe *Nuestro hombre en La Habana* para burlarse de los impecables servicios secretos ingleses. Un comerciante inglés que vende aspiradoras en La Habana es elegido para mandar información militar a Londres. Cuando le piden planos, envía los de la aspiradora que acaba de recibir de la fábrica. Y les pone una información bélica muy sugestiva. En Londres los encuentran apasionantes, alarmantes y muy precisos. Nadie dice que no es más que una aspiradora. En todo caso, una aspiradora gigantesca.

GG se venga así de su oficio, desvela la gran farsa del espionaje, esa enfermedad de nuestro tiempo, como antaño lo fuera la diplomacia, y nos hace reír y sonreír. Los gobiernos se inventan esas cosas —diplomacia, espionaje— para controlarse los unos a los otros, pero ahora ese trabajo sucio lo hacen las máquinas y el espía clásico, como el diplomático tradicional, van siendo figuras de novela, más que nunca, en el sentido arcaico que tiene todo personaje de novela a los cinco o diez años de ser creado.

El realismo de GG es sólido, tranquilo, minucioso, muy literario y grato de seguir en su prosa. GG vino a España hace unos años, siendo alcalde Tierno Galván, y gracias a Tierno pude conocerle. Era un inglés más, rojo de alcohol y de soles mediterráneos. Y seguramente un hombre bueno, como sus protagonistas, a quienes precisamente por eso, por buenos, les sobra el catolicismo inesperado que GG les imprime para trascendentalizarlos.

No olvidemos que GG es el autor de *El tercer hombre*, esa película de Carol Reed que todo el mundo cree de Orson Welles (Reed era discípulo de Welles). El tercer hombre, el malo, OW, muere perseguido, ahogado, acribillado, en las cloacas de Viena (el infierno). Joseph Cotten, el amigo bueno, es un personaje inevitablemente aburrido. Con los buenos sentimientos, etc. Cotten, en esta gran historia, es un buen vicario que ni siquiera hereda la amante del diablo. GG escribió mucho para el cine, pero cuenta en sus memorias que siempre se pelea con directores y productores. Y es que el cine no vive de la novela, sino de *traicionar* la novela.

EUGENIO D'ORS. ANGEOLOGÍAS

Es el hombre que mejor ha escrito en los periódicos y más los ha ilustrado. Ortega hacía ensayos en la prensa o capítulos de un futuro libro. Eugenio d'Ors tenía la medida del artículo o de lo que él mismo definió como «glosa», aún más breve que el artículo (aunque susceptible de continuarse en días sucesivos). Eugenio d'Ors es la presencia más singular que trajo el novecientos, como él llamó a este siglo. Fue maestro de europeidades en Cataluña, su patria, que un día hubo de dejar, resintiéndose ya para siempre en la quebradura de su alma e incluso de su chaleco.

Aparte sus grandes periplos europeos —el mejor crítico de arte en aquella Europa—, d'Ors pasa por Madrid y se aposenta en Madrid, pero Madrid está tomado intelectualmente por Ortega y el maestro catalán (con un castellano nuevo y asombroso) tiene por debajo de su altitud literaria, crearse una galaxia propia de galerías de arte, marquesas, lujos oficiales y descubrimientos artísticos de incierto porvenir. «Don Eugenio, como no pudo descubrir a Picasso, tuvo que descubrir a Pedro Pruna», se decía por entonces, años cuarenta, en Madrid.

Cabeza noble y pesante, «muy preocupado por la manera de mirar», como le ve Azaña, corpachón que su elegancia esbeltiza, pero siempre encorpachado de Goethe o de Moreas, algo así.

Inventor de mundos culturales, crea una angeología filosófica que es como una teología laica, y crea una angeología de marquesas y duquesas que siempre están en primera fila de sus conferencias, aunque él sibila (d'Ors sibilaba):

—Las marquesas quedan mejor diseminadas.

Lo peligroso de hacer una semblanza de Eugenio d'Ors es el pecado de recaer en algunas de sus anécdotas y frases más conocidas, ya que fue criatura millonaria en estas cosas, pecado leve, como digo, contra la inteligencia adusta. Inestable entre Madrid y Barcelona, acaba equidistándose en Bruselas, desde donde toma contacto con toda la intelectualidad neoconservadora de Europa, de Barres a Maurras. Pero Xenius —como firmó mucho tiempo— no es un conservador ni un clásico, como afirmaba, sino un barroco irónico que comió toda la vida de hacerle bellas traiciones al clasicismo y al conservatismo. «Lo que no es tradición es plagio», dijo, pero él, entre lo uno y lo otro, le ponía música de fox-trot a la tradición y no necesitaba plagiar a los griegos porque en él, mediterráneo, se bañaban los griegos todos los días, aunque d'Ors les ponía peluca del siglo XVIII, que era su siglo, y no sólo por Goethe, como decía, sino por Voltaire, como confiesa en un descuido:

Quisiera escribir un *Diccionario filosófico* como el de Voltaire, pero contra Voltaire.

El clásico y el barroco lucharon en él toda la vida, y esta lucha es lo que da tensión y tentación a lo que escribe. Una dialéctica ética y estética que Xenius no se plantea explícitamente, pero que constituye el encanto y la riqueza de su obra.

La *Glosa* no fue sólo para él una manera de vivir, sino una manera de llegar a la gente; sus libros se veían menos, salvo las *Tres horas en el Museo del Prado*. (Guardo un recibo suyo, de una revista, firmado por él con letra picuda e inclinada, donde se le pagan quinientas pesetas por un artículo). Siendo yo adolescente, arrimé por un tenderete de libros cultos que había en la provincia, dando con *Oceanografía del tedio*, uno de sus libros más originales y bellos. El librero me lo daba por una peseta. «Es caro», dije. «¿Caro, d'Ors, por una peseta? Si don Eugenio le oyera a usted, con esa vanidad que tiene».

Y me llevé el libro, claro, descubriendo por primera vez «el placer del texto». Su paisano Josep Pla llega como periodista a la Barcelona de principios de siglo y en seguida descubre en el Ateneu a d'Ors, quedando deslumbrado por su palabra, su concepto e incluso su presencia. Don Eugenio se creía de la raza ecuánime y goethiana, pero era en realidad de la raza sofista de sus queridos griegos, que es la de Voltaire y Oscar Wilde, quiere decirse que lo mismo podía defender y salvar una causa

intelectual que defender y salvar al día siguiente todo lo contrario, con toda honestidad. Esta cosa versátil le quita prestigio entre los intelectuales militantes, pero es lo que más enriquece su plural personalidad de hombre que vivía en una ermita con ascensor, al costado litográfico y fecundo del Mediterráneo. «Los mediterráneos somos como niños y nos pierde la estética». La estética, a él, no le perdiera sino que le salvara con su gran clariver de lo intelectual y de lo tectónico al mismo tiempo, más su plasticidad para los idiomas, que le tienta a escribir hermosísimas páginas en francés, catalán y castellano. Su libro *El barroco*, que es una de sus grandes obras, lo escribió primero en francés y fue muy leído en Europa.

—Sólo voy por delante de Ortega en la guía de teléfonos —dijo.

Su filosofía importó a Aranguren y Valverde. A nosotros nos importan más sus escritos inclasificables y heterodoxos, como la citada *Oceanografía*, y por supuesto sus glosas: escribió miles y necesitaba la glosa como su respiración diaria: como buen filósofo amaba la actualidad y el chisme, aunque esto parezca una paradoja. Elevó la anécdota a categoría, según su famosa fórmula, tan repetida, de modo que, mejor que partir de santo Tomás, le iba partir de los tranvías madrileños, y en seguida el color de aquellos tranvías, amarillo o rojo, se tornaba color de Cezanne, a quien dedicó otro gran libro, y el color de Cezanne, a su vez, se tornaba en el color blanco de los ángeles de su *Angeología*, una pasada teológica y vuelta a los reverses de la cultura y de la vida, «Bécquer es un acordeón tocado por un ángel».

En el Burgos franquista de la guerra hizo parodia del ritual nazi velando las armas una noche y fabricándose un uniforme personal, heterodoxo, confuso, como Byron en Grecia:

—Maestro, parece que le gustan a usted los uniformes.

—Me gustan los uniformes siempre que sean multiformes.

Filósofo tentado por las formas, como los de Grecia, pensador sensual tentado por la raíz ideal de las formas, fue transeúnte de lo uno a lo otro, toda la vida, y el gran público no lo entendió nunca porque es un ser de lejanías culturales que ve en lo popular una vasija anónima más que un alfarero notorio en su aldea. La vasija es una joya, el alfarero es sólo una estación de repetición. Explica así a Quevedo: «En medio de esta orgía de fuerza brilla de pronto la inteligencia hecha malicia, con el frío resplandor de una navaja española, en la revuelta confusión de un fandango popular».

Jamás se le ha hecho ni se le hará justicia a Eugenio d Ors, quien queda así como jardín cerrado, paraíso para pocos, delicia secreta, pese a lo inmenso, singular, barroquizado y mundano de su presencia y su escritura. Pero él se rendía culto a sí mismo lúcidamente, o más bien a todo lo que le constituía, que era una cultura y una vida ingente, y con eso le bastó. Su pequeño recorrido pasa por los dos polos de la elipse kepleriana, abarca el universo moderno, pero él a todo eso no le dio importancia, la estrella era su simiente de cada día, dejó en los periódicos un rastro de luz y gracia sobre la estraza de la actualidad.

JOSEP PLA. LO INFINITAMENTE PEQUEÑO

El señor de Montaigne inicia sus ensayos —que inauguran la modernidad en el pensamiento europeo— con estas palabras: «El tema de mi libro soy yo mismo». Josep Pla es un Montaigne con boina que desde muy joven vio a corta distancia su porvenir literario: él mismo.

Otros han quedado por egoístas, o se lo llaman a sí mismos —Stendhal: *Recuerdos de egotismo*—, pero Pla, sin referirse demasiado al tema, practicó siempre, con hermetismo de campesino, una cultura del yo que le llevaría muy lejos, pues que el yo de Pla comprende el florecer de los campos, el paso de los barcos, la lectura de los clásicos, la burla política, el conocimiento de los hombres y las voces del garbí, el terral y otros vientos que recorren toda su obra.

Pla sabía que no era novelista —aunque en el *Cuaderno gris* injerta toda una novela menestral y naturalista, ambientada en Girona, que es de mano maestra—, o bien no le apetecía darle a la vida forma de novela ni de drama, sino forma de pura prosa o de glosa, como su admirado d'Ors. Se ha estudiado poco o nada la forma en que cada escritor ve la vida y la escultura que quiere hacer con ella. Aquí en España vivimos la superstición decimonónica de la novela, pero Pla, muy afrancesado, gusta más, como Francia, del dietario, las memorias, la biografía o el anecdotario de altura.

Eso es lo que hizo toda su vida y eso es lo que le costó el ser un minoritario, pues el éxito de los periódicos —él tuvo mucho— no siempre se transfiere al libro, inexplicablemente. *Lo infinitamente pequeño*, *Madrid*, *Homenots*, el libro sobre el escultor Hugué, etc., son primicias literarias que Pla nunca habría cuajado en la novela. Y superiores a cualquier novela.

Claro que estas distinciones de género y vocación nos preocupan a nosotros, pero a Pla no le preocupaban nada. Él, aunque en el *Cuaderno gris* se muestra dubitativo, como adolescente, fue siempre derecho a lo que tenía que hacer, mirar la vida en torno o mirarse a sí mismo de reojo en los espejos, y luego escribirlo. En sus últimos tiempos hacía los artículos por detrás de las quinielas, pues también hacía quinielas, y así están sus originales en *Destino*, atados en paquetes de quinielas.

Hoy toda la burguesía culta catalana tiene las obras completas de Pla en piel, y hacen bien, pues que eso es tener toda Cataluña escrita, y pocos países han contado con un escritor tan completo. Completo porque de su tierra lo dice todo y completo porque su prosa recoge las lenguas campesinas, los cultismos del Ateneu de Barcelona, las voces del mar y la música de los poetas catalanes.

Pla ora un hombro que se levantaba por la mañana y se ponía la boina, asomaba a ver cuál era el tempero del día —garbí, terral, etc., ya lo hemos dicho—, se sentaba a escribir y beber picón, y después de comer (una paella de playa, por ejemplo) se echaba la siesta.

Siempre vivió muy campesino en su campo. Decía González Ruano, cuando le visitó, que tanto ruralismo era tan literario como un dandismo. Una postura o una antipostura. Cada escritor necesita la suya, o la crea él mismo o ella le crea a él. «Del escenario nace el drama», decía Valle Inclán. Luego, cuando Pla erraba por el mundo, seguía en figura de paleta, irónicamente, y llegó a no usar otros trajes que los de su editor, cuando se los pasaba.

Pla puede hacer con la descripción de un guiso una obra maestra tan acabada como un bodegón de Cezanne. Y de la descripción de un vino puede hacer música. Pla es la mayor prosa catalana del siglo, en lo narrativo, como lo es Eugenio d'Ors en lo especulativo.

El Cuaderno gris, obra de juventud que reescribe en la madurez, es un libro de una densidad ejemplar, en el que cabe toda una vida y todo un país. Es la nada cobrando cuerpo continuamente. Ahí dejó Pla su vida, que reduce a ferralla las memorias castellanas de Baroja o las *Confesiones* de Azorín. Pero hay que tener mucha fe en

uno mismo para dedicar una vida a un libro, o al revés. Todo el periodismo de Pla tuvo esa condición ambivalente del periodismo literario, que en el rotativo es urgencia y en el libro es permanencia. Un *Viaje en autobús* roza el costumbrismo, pero en Pla hay un filósofo de gallinero que sabe elevar la anécdota a categoría, como el otro catalán, y de cada pequeña viñeta provinciana saca unas consecuencias urgentes, agudísimas y muy personales. Montaigne le salva del *Papus*, digamos.

Tenía la vocación de «lo infinitamente pequeño», según uno de sus títulos, pero en sus adjetivos palpita lo infinitamente grande. Como hombre de campo y de mar, le llegan todas las telefonías del cielo y de la tierra, es sensible a todas las variaciones del universo y sabe que su pueblo, Palafrugell, no es sino un átomo de la galaxia, un punto del planetario, una aldea de la elipse kepleriana.

Este vaivén entre lo universal y lo local es el juego afortunado del pensamiento y la prosa de Pla. El escritor siempre se refugia en lo uno huyendo de lo otro. En su libro *Madrid*, donde describe la II República sin mucha simpatía, tiene visiones menudas e imprevistas de la ciudad y la vida, visiones que nunca tendría el puro madrileño. Asimismo, se le escapan cosas que naturalmente se le escapan siempre al turista. Conocía las islas griegas y Paul Valéry.

Hay mucho Mediterráneo en su escritura y tiene, como Homero, el don de las enumeraciones, que a un crítico de hoy puede parecerle naturalismo, pero que en realidad es nada menos que eso: el don ulisaico de haber leído mucho a Homero. En Madrid asiste Pla a una conferencia de Ortega, que le fascina como orador, y ya repetiría siempre en la vida, irónicamente o no, cuando le preguntaban por Ortega:

—¡Gran orador, gran orador!

Así se lo dijo a Soler Serrano, ignorando al pensador, al educador, al estilista. Pla siente habitar en él el don de la conversación, mas que el de la oratoria, y puede explicar durante horas un paisaje o un manjar o una mujer. Es articulista de recorrido largo, como los del XIX, y en esto es más moderno que él su maestro Eugenio d'Ors, que le toma las medidas a la glosa de una vez para siempre y puede meterlo todo en menos de un folio.

En libros acérrimos ha llegado a acusársele de espía de Franco, pero Pla no era más que un buen burgués campesino que vivía de sus cosechas, o no tanto, y sobre todo de sus cosechas literarias, ese artículo semanal que leíamos en la gran revista *Destino*, y donde llegué a ser compañero de página de Pla, quien me encontraba bien como escritor, aunque «un poco demasiado lírico».

Y es que él se pasó la vida luchando contra la lírica, que le salía por todas partes en cuanto el naturalista a la francesa se echaba la siesta. Pla, en puridad, es un mediterráneo perezoso, sabio e irónico. Escribió mucho, como todos los grandes perezosos, supo de los vinos y los pescados de ese mar sagrado e ironizó a costa de casi todo, incluso de sí mismo. «Debe ser delicioso sentir que una de esas mujeres nocturnas de las Ramblas se te derrite entre los brazos... pero es tan caro». Reveladora frase que explica cómo el estudiante de Derecho ignoraba que las mujeres nocturnas de las Ramblas no se derriten en brazos de nadie, que se lo prohíbe el oficio. Y luego la anotación campesina: «... pero es tan caro». No por eso faltaron mujeres en su vida, mas tuvo el buen gusto de no exhibirlas.

Era un Montaigne de boina, sí. Era un maestro en varias lenguas.

ÁLVARO CUNQUEIRO. SOCHANTRE DE CATEDRAL

Estábamos en la calle San Roque, frente al *Informaciones*, en un restaurante retirado adonde me llevara Álvaro Cunqueiro para comer de lo mejor, que sin duda tenía referencia —él, provinciano— por Vitín de la Serna, otro erudito en manjares y archivero en las tripas de buenos peces y pájaros, tocador exquisito en las arpas del vino. Estábamos que estábamos y fue cuando yo le pregunté a Álvaro, por ser cumplido con el forastero y por verdadera y personal curiosidad:

—¿Cuándo terminas tu libro sobre los ángeles?

Pues verás, estoy pendiente de que se me aparezca un ángel que me falta, y que es el único que no he visto nunca; ha habido noches muy propicias pero al final no se ha producido la aparición.

Todo esto me lo decía Cunqueiro con seriedad, con distracción, mientras escamondaba algún bicho bien cocido, porque el maestro nunca hizo distinción entre las cosas reales y las cosas de sueño, magia, inventiva y otros mundos, sino que todo lo mezclaba en su parla como en su verso o prosa, castellano o galaico. Hablaba de los ángeles como de sus vecinos del pueblo y se creía realmente obispo de Mondoñedo, adonde dejara o encontrara mujeres blanquísimas y querenciosas, o un amor que no se sabe u otra imaginación que tardaba en aparecer, como el ángel tardío de su libro.

Las *Crónicas del sochantre* es el libro que le hace famoso en castellano, un juego con la realidad desrealizada que él inventó antes que los suramericanos y que cualquier español o europeo. Cunqueiro se mueve siempre entre lo posible y lo imposible, entre las luces de la niebla, y sabe galvanizar a los griegos, por ejemplo, mejor que cualquier historiador: *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes* (premio Nadal), sus libros de crónicas, su poesía, tan gallega en gallego como en castellano, un mundo que cerró para él, quedándose dentro, y donde no hay más que dos secretos: un hombre y un lenguaje.

Su lenguaje literario es el *cunqueiro*, más allá de galleguismos y castellanismos. Sabe ser arcaizante, humorista, pantagruélico de adjetivación, excesivo y exquisito. Si hubiese sido suramericano, ya digo, habría llegado al Nobel o muy cerca, pero era sólo galaico y encima falangista lírico, todo lo más director de periódico, *El Faro de Vigo*; gran muñidor de periódicos aquel hombre que parecía vivir entre querubines, amadisés, novias desnudas y jarras de vino.

AC nunca estuvo de moda, porque el imperio de Franco no era lo suyo. Lo suyo era Mondoñedo. Y nunca fue obispo de verdad porque lo que más le gustaba de la religión era el pecado. Su amado bosque le envenenó un pie y de eso moriría a la larga, mordido en verde por la tierra que tanto caminaba. Uno ha leído a Cunqueiro preguntándose siempre por qué no está entre los grandes. La historia de la literatura es una cosa mal hecha. Álvaro venía poco a Madrid y eso Madrid lo cobra.

—¿Ya se te apareció el ángel, Álvaro?

—Nada, que no asoma.

Mete gente de hoy entre los griegos de Pericles y mete a Ulises entre guardias civiles. Todo esto da un juego encantador y cultísimo, pero la España de los años cuarenta / cincuenta (la España que había ayudado a traer Cunqueiro) sólo entendía el realismo militar o el realismo militante.

Álvaro les parecía un señor que jugaba.

En Madrid hacía el recorrido de las redacciones, las editoriales, los cafés literarios, y luego se volvía a Mondoñedo o a Vigo convencido de que todo en Madrid era irrealidad, racionamiento y mentira. En su pueblo se movía entre caballeros medievales, mucho más evidentes. No tuvo más pasiones que la metáfora y la mujer. Con ambas cumplió largamente.

—¿Qué te hubiera gustado ser, Álvaro?

—Cocinera de un ministro.

—¿Comen bien las cocineras de los ministros?

—Digo yo.

Todavía no había venido la época en que los ministros comen todos los días de restaurante, porque el restaurante político ha sustituido al café político. Hoy, Cunqueiro, sin otro oficio que el de cocinera, no habría hecho carrera en Madrid. Por otra parte, a él le gustaba coger setas y guisarlas, sabía herborizar la cautelosa seta, y en Madrid no crecen setas en los pasos de peatones ni siquiera en el Retiro.

—En Mondoñedo te doy setas, Umbral.

Tenía algo de cardenal del Renacimiento. Escribía seguido, eso se nota, y no amaba la gloria literaria. Ni siquiera se encontraba desplazado en nuestra época, porque él seguía viviendo en la suya, que reúne a los griegos con los renacentistas, a la Iglesia con el paganismo y a las sirenas con las señoritas bien de Vigo.

Gran erudito, sus mejores erudiciones eran las inventadas, como en Borges, del que entonces poco sabíamos. Erudito en los usos del ajo, las heterodoxias del latín, los males de las mujeres y el hongo de las hemerotecas. Los serios se creían que escribía en broma porque no escribía aburrido. Pasó por el peligro de ser un escritor regionalista, como Miró, y ambos cayeron en él, pero no por pecado propio sino por pedantería e ignorancia de los críticos. Siempre me he levantado a favor del gran Miró, y ahora lo hago por Cunqueiro, también en vano e incluso arriesgándome a que se me interprete en contrario. Es una avilantez considerar regionalista el *Quijote*, o decir que uno lo ha dicho de Cervantes o de otro. El centón de los regionalistas ya está muy nutrido como para agregarle estos genios. Cunqueiro tenía razón encastillándose en su Mondoñedo. Todos necesitamos un Mondoñedo o un Macondo. Lo malo es que el mío es Madrid. Álvaro es hoy un olvidado, cuando resulta que llevamos veinte o treinta años imitando a García Márquez, que es lo mismo. Supongo que AC ni siquiera se estudia en los colegios.

—Álvaro.

—¿Qué?

—¿Asomó el ángel?

—No.

—¿Y qué vas a hacer?

—Esperar.

—¿Y la cocinera del ministro?

—Ya tuve amores con una.

—¿Por la mantención?

—Y por la jodienda.

Yo tenía que pasar por Mondoñedo para que me hiciese unas setas. De vez en cuando releo un libro suyo. Cualquier página es perfecta, irónica, inmortal. Pero incluso le criticaron el premio Nadal.

Es ya muy mayor para ese premio. ¿Quién es ese señor?

Ah, «los ásperos españoles».

Tenía un amigo, Néstor Luján, tan sabio como él en comistrerías. También murió. Y tiene una réplica catalana en Joan Perucho. Así como tuvo una repetición menor en Castroviejo. Todos, en realidad, son más conocidos que Cunqueiro, el maestro. Decían que había tenido un lío con el papel del periódico, en Vigo. Una movida de bobinas. En aquella época el talento verdadero y libre irritaba mucho. Álvaro no quería nada sino que le dejaran en paz, pero esto es lo que más envenena a los enemigos. Al hombre feliz se le niega la felicidad. Una seta le mordió en un pie, digo yo.

Muerto parecía más obispo.

CAMILO JOSÉ CELA. COMER, JUGAR Y CAMINAR

Hay tres cuerdas en la lira literaria de Cela, a saber, el lirismo, el sarcasmo y la violencia. El lirismo de CJC no es siempre visible, sino que se da en palabras macho y de manera objetiva, sin que el autor caiga en divagaciones evanescentes. Este lirismo lo encontramos sobre todo en sus libros de viajes, en sus descripciones de pueblos y paisajes —a él, como a su vagabundo, le gusta rodear las capitales y no entrar nunca en ellas, ignorar el paisaje urbano, así como se demora con sabiduría y primor en el paisaje campesino.

En puridad, Cela es un lírico siempre, aun cuando mueva la pluma en muy otras distancias, pues su voluntad de lenguaje suele ser más inventiva que enumerativa, y cuando enumera lo hace a la manera homérica, como Homero cita los barcos amurados en el puerto. En el comer, primero de los infinitivos con que hemos titulado esta semblanza, también hay un lírico que sabe contarnos los olores y sabores de las viandas, la historia de los animales muertos y la herborización de las legumbres correspondientes. Cela es de la raza de los gastrónomos líricos, como su paisano Cunqueiro.

En cuanto al sarcasmo celiano, muchas veces se queda en un humor inglés —de raíces familiares— que apenas percibe el lector «tremendista» por su cuenta.

Hay más humor que sarcasmo en la totalidad de su obra, aunque se haya visto más el sarcasmo, pero es que Cela, maestro de la contención, nunca expresa la sonrisa, el dolor o la rabia, sino que los deja ahí para el público. Si alguna vez da suelta a estas expresiones, es en la divagación o el ensayo, nunca en lo narrativo, pues es asimismo un maestro de la desaparición y ha conseguido *no* estar en sus novelas mucho más que Flaubert, sólo que, como a Flaubert, también le traiciona el estilo, que es la forma de estar presente que tiene el novelista cuando ya ha consumado todas las desapariciones.

En cuanto a la violencia, Cela la propicia en situaciones y lenguaje, cuando hace falta, pero jamás nos da un dictamen sobre esa violencia, y el lector ha de entender si Cela la condena o justifica. Esto ni siquiera se sabe en el *Pascual Duarte*. Ni Balzac ni Galdós fueron capaces de callarse, de no emitir veredictos que estropean la imparcialidad narrativa, pero Cela, entre dandy y anglosajón, reprime ejemplarmente sus opiniones. También en la vida.

Lo que más ha caracterizado a nuestro autor, en España y en el mundo, es precisamente la violencia, incluso la violencia gratuita, que es la más desconcertante, el «acto gratuito» de André Gide llevado al espanto. Podría suponerse, pues, que la violencia fascina en principio al propio escritor, ya que sus temas los elige él, a fin de cuentas. Y no se equivoca al presentar la violencia como uno de los ademanes característicos del ser humano, más cargado de electricidad mental que ningún otro mamífero.

Hay en Cela, sí, una sobria estética de la violencia, pero nunca una homilía literaria a favor o en contra, y eso es muy de agradecer. El *Pascual Duarte*, con la violencia condenada o explicada al final del libro, en bastardilla moral, habría perdido más de la mitad de su asombrosa eficacia. Se trata de un libro que, como el poema, empieza a funcionar después que ha terminado. Hay que dejarlo fluir.

Pero volvamos al lema del principio. De la comida ya se ha hablado aquí. ¿Y el jugar, el holgar o el folgar? Una dimensión mágica y fundante en la obra de Cela es el juego (sexual, infantil, profesional, literario, etc.). No sé si esto lo han estudiado mucho los estudiosos. Pero digamos que Camilo juega siempre. Juega con los personajes, con las situaciones, con el lenguaje, establece una distancia lúdica entre él y el texto, distancia que, venturosamente, acaba integrándose en ese texto. Incluso en sus prosas ensayísticas, Cela, como buen y grande barroco, no renuncia al juego de palabras. A partir de *Mazurca*, CJC ha fundado la novela como juego, sin mucho que ver con

Joyce. Todo ocurre y no ocurre, y hay en estos libros, como hubiera dicho Umberto Eco, un gran uso del subjuntivo: si fuera, si pudiera, si supiese. Quiero decir que su tiempo es dudoso, indefinido, al margen también de la gramática, y que el relato toma forma circular y acaba siendo más esa circularidad que los que viajan en ella. Ahí queda la construcción con palabras, la «escultura léxica» de Peter Weiss.

Pero la teoría del juego, referida a la obra de Cela (juego en el sentido orteguiano/dorsiano, y también en el joyceano), se confirma sobre todo por el acercamiento real al escritor. Cela, en sociedad, nunca entra en ese grave y penoso cruce de obviedades y convencionalismos que es una conversación de buen tono, y cuando lo hace es con una frase, burla, palabra o matiz humorístico que divierte más o menos a los circunstantes, pero ninguno llega a pensar que el escritor no sólo se propone hacer gracia, sino, mucho más allá, romper con un disparate, o mediante la lógica del absurdo, todo el entramado del realismo pequeño burgués de las frases hechas y los conceptos tópicos.

Aquí aparece el anarquista vestido de esmoquin, el hombre que no se someterá jamás al imperio del tópico, a las vulgaridades del llamado buen gusto ni a las amenidades de una conversación a ras de tierra.

En realidad, con su lógica del absurdo, como digo, les está insultando a todos, está borrando en el aire las palabras espurias y los adornos verbales de ocasión. Así es como Cela juega su juego cada noche, destruyendo el de los demás, tan feble. Pero no se enteran, yo veo que no se enteran. Creen haberle entendido y en realidad sólo se han quedado con su voluntad de hacer un chiste, cuando lo que él quería hacer era la revolución en un vaso de agua.

O en una copa de champán.

El último infinitivo de la heráldica literaria de Cela es «caminar». Nuestro autor es el hombre que ha corrido toda España y por todos los procedimientos, desde la bota recia al ferrocarril machadiano. Yo creo que sabe de España más que todos los andarines del 98 juntos. En esto y en otras cosas es un 98 puro. Cela no ha hecho mucha retórica sobre su amor itinerante a España, pero es el hombre que ha dormido al menos una noche en cada capital de provincia. En Cela hay que distinguir la pasión de andar en sí misma, y luego la pasión por conocer: los hombres, las cosas, los caminos, las pueblas, los amaneceres con sus pájaros y los anohecidos con su lobo.

Todo esto nos da un escritor muy afincado en lo suyo, que se sabe minuciosamente los tiempos y los temperos, que ha mirado de frente la sien de España. Para Cela, andar es reconstruir el mapa enterrado de nuestro pueblo. Y escribir de las plazuelas solitarias o las noches con luceros gordos y en bruto, es reinventar España, ponerla en limpio. Sólo hace una literatura con credencial el que ahonda en lo suyo y se le nota que sabe aún mucho más de lo que dice en los libros. Otra cosa es literatura turística, que también se hace mucho pero no vale nada.

España existe porque la escribe Cela. Cuando haya pasado el tornado de la vulgaridad, el cosmopolitismo de grandes almacenes y el bestseller mal imitado del inglés, los españoles volverán a leer a Cela y aprenderán que este país, si no ya políticamente, sigue existiendo literariamente. Y eso es bastante.

SARAMAGO. UN SEÑOR DE IZQUIERDAS

Me llegó hace años, en Seix Barral, una novela sobre Ricardo Reis, que ya desde el título tenía un grato perfume a Pessoa, luego solidificado en una gran prosa y una Lisboa triste, lluviosa y cementerial. Cuando conocí a José Saramago personalmente, le dije que durante algún tiempo le había creído un personaje de Pessoa, otro seudónimo. Pero Saramago se hizo pronto el escritor más importante y actual de su país. Un señor de izquierdas que quizá se reveló cuando la revolución de los Claveles, junto a Álvaro Cunhal, líder de los comunistas portugueses. De Cunhal sabía yo cosas a través de Santiago Carrillo, que era buen amigo suyo.

—Cuando la dictadura portuguesa, Cunhal y yo quedábamos en algún cruce de caminos solitario, y llegábamos en bicicleta desde puntos contrapuestos.

Saramago, de familia campesina, ha contado muy bien en una novela, con hondura y misterio, la realidad del agro portugués, haciendo que el tiempo sea una herramienta más en la vida de los labradores. He ahí una de sus mejores novelas. Pero Saramago no iba a quedarse en lo autobiográfico ni en lo memorialístico, sino que en seguida pasó a temas de más amplia posibilidad mítica, como la vida de Cristo. Ha habido siempre en Saramago una ascendente ambición de hacer la novela del hombre total.

Huyendo de localismos —quizá por el melancólico localismo de Lisboa—, Saramago elige una mujer y una isla. No necesita más. Desde ahí va a contar lo esencial incontable de la falacia general del mundo, no como un desesperado declamatorio, sino como un frío y duro revolucionario.

Ensayos sobre la ceguera y *Todos los nombres* son ya novelas que se plantean la abstracción narrativa como manera de incluirnos a todos. Saramago renuncia al arquetipo, al hombre metafórico, al personaje mítico, pero real y entretenido para el lector. Saramago decide olvidar la denuncia metafórica del mundo (lo que le pasa a un hombre les pasa a todos), para entregarse a un juego de masas donde nadie es nadie, ni en la ceguera blanca ni en la muerte burocrática. Nuestras sociedades avanzadas, efectivamente, han convertido al individuo en abstracción y a las masas en bloques estadísticos, y eso es lo que cuenta Saramago, renunciando a hacerlo mediante un argumento populoso de mártires y héroes. Prefiere actualmente responder a la abstracción ominosa del Poder con la abstracción literaria que nos da los procedimientos y los ademanes de un mundo de máquinas y pestes frías donde no reconocemos a nadie y nos reconocemos todos.

Como sin querer, Saramago ha vuelto a la novela de multitudes donde se desplazan seres gigantescos —la masa— a la vez que inermes. Es el interior de un Estado y una burocracia que podemos entender mundiales, aunque el novelista no hace nunca precisiones políticas. La política está ahí, es todo el libro.

Para mí tiene un especial encanto su última novela, *Todos los nombres*, en cuanto que llega a un estilo de delineante, enfría absolutamente la temperatura novelesca y consigue una puntualidad terrorífica en el desarrollo de lo estático. Es la inmovilidad cadavérica del Estado como horario tiránico de los individuos, que tampoco son más que una alusión y sin embargo nos llegan cargados de consecuencias, como en la más ardiente y tradicional novela.

Todos los nombres tiene un amago de historia de amor imposible, a partir de una ficha femenina, pero el novelista ha sabido parar en seco esa historia, dejarla morir, por no entregarse a las voluptuosidades de la narración previsible. Cuando un escritor toca este punto final, agota todo lo que se pudiera decir, que queda dicho en un libro en blanco, supongamos, ya no falta otra cosa que darle a ese escritor el premio Nobel, pues que ha llegado al límite de la literatura y ha denunciado, con la supuesta objetividad de una estadística, el pecado de los hombres, que es el dominio.

Y entonces Saramago prorrumpe:

—Bueno, ya tengo el Nobel, y qué.

De modo que sigue corriendo el mundo con su palabra informativa, justiciera, atendiendo los casos y amando las cosas, firmando manifiestos como un poeta novel y viajando a las ciudades donde la presencia de un comunista hace falta o donde un auditorio le espera con sus verdades recientes, serenamente dichas.

Hijo del campo, ciudadano de un país que ha vivido de espaldas al mundo, Saramago responde a eso con la voluntad y la vocación de hacer un todo en la Tierra, siendo así el único escritor testimonial cuando eso ya parecía pasado de moda. Pero la injusticia no pasa de moda ni puede tomarse como motivo para un reportaje brillante y basta.

Afortunadamente, hay escritores en Alemania, como Günter Grass y Hans Magnus Enzensberger, hay escritores en los Estados Unidos, como Norman Mailer, que se vienen levantando de su gloria para hacer la crítica personal, ciudadana e intelectual al mismo tiempo, de lo que pasa en su propio país, que es lo mismo que pasa en el mundo y en el milenio, este milenio armamentista, capitalista, liberaloide, autosatisfecho y amanerado.

Antes, la literatura política era una moda. Ahora la moda es la moda misma, de la que tanto se escribe, y por eso se tornan singulares estos ancianos que, lejos de dormirse en los laureles amargos de su gloria, acometen en solitario la hermosa batalla de la disconformidad.

Volverá a formarse en torno a estas figuras el remolino popular y vivísimo de las gentes que ya no se dejan engañar por un perfume o una televisión que es como el vientre ideológico de la casa, siempre defecando y defecando sus heces coloreadas, su actualidad falsa, vacía, y sus mentiras para niños, para tontos, para jefes de negociado. Saramago es hoy, entre todos, el más ágil y urgente cartero que siempre llama dos veces, cartero con novedades sangrientas para amotinar a la gente, con verdades calladas para enterarnos de en qué mundo vivimos.

José Saramago ha abandonado una biografía mullida, en Lisboa o Lanzarote, al costado joven de Pilar, para ser él mismo reguero de pólvora benéfica que ilumina a todos los hombres. La gran mentira del dinero y la gran mentira de la paz, una paz sangrienta, se han aliado en el mundo para mantenernos irreales, satisfechos y unidireccionales, como los personajes/masa del propio Nobel portugués. Cuando la estampida humana se produzca, que tiene que producirse, Saramago habrá quedado como uno de los escasos profetas que avisaron y anunciaron. La paz del dinero hay que mantenerla con la paz de las bombas, como vemos ahora en Yugoslavia, y ante eso no cabe contentarse con estar al día, leer prensa extranjera y confundir la información con la participación.

Nuestra cultura entra en su tercer milenio sin haber gestionado la paz del mundo, la igualdad, la solidaridad de los pueblos. No tenían otra fórmula que el dólar, pero el dólar sirve para pagar metrallas y misiles antes que el desayuno de los niños sin patria. Saramago ha utilizado la abstracción para denunciar la paz onerosa del Estado. Ahora tendrá que volver, quizá, a su prosa de nervio y sangre para testificar contra los tiranos y quienes, sin ser tiranos de profesión, favorecen toda tiranía. Pepe sabe quién digo.

JOSÉ HIERRO. CUANTO SÉ DE MÍ

En la primera posguerra española, cuando no había nada, había ya José Hierro. Eran el grupo santanderino de Prole: Carlos Salomón, José Luis Hidalgo —de muerte delgada y anticipada—, José Hierro, Julio Maruri, todo eso. José Hierro es la continuidad perfecta entre Juan Ramón Jiménez, el 27, el realismo del momento, el romance lírico castellano y una suerte de surrealismo imaginativo y venidero.

Hierro, que tiene una biografía política estremecedora, no quiere ser un poeta político. No soporta que la dictadura, que ha enlodado su vida, vaya a enlodar también su poesía. De modo que el socialrealismo tiene en él matices más finos y salvaciones líricas que no tiene en los otros. No había más que oírle decir sus versos —y yo le oí muchas veces— para comprender que aquel hombre, aquella víctima de la guerra, tenía, entre su voz de mártir, una voz lírica no abolida.

¿Y que es lo que diferenciaba a Hierro de los demás? La música. La música termina con Rubén y Juan Ramón. En el 27 prima la imagen, el 27 es una orgía de imágenes, pero la música ha desaparecido, se ha volado. Los realistas de posguerra van a la palabra cruda, prescinden del ritmo, se simplifican en un prosaísmo sordo, como si el tener buen oído fuese una concesión a Franco.

José Hierro, en tanto, vuelve al romance eneasílabo, y dice tanto como los demás, y más, porque la guerra ha prendido en él más que en nadie, pero hace sonar el arpa tardía entre las ruinas del tiempo, por las traseras de la Historia.

A mí me cazó por la música.

—El maestro, hoy, es Blas de Otero.

—Bueno, a mí me parece que José Hierro...

—Trabaja para Pérez Embid.

Así de miserable puede llegar a ser una izquierda lírica con más oído político que poético. José Hierro era la continuidad, el ideal juanramoniano reducido a ideal doméstico, el afán afásico de gozar de la vida, de aprovechar la rebanada de vida que había podido robar a sus enemigos.

«¿Qué haces mirando a las nubes, José Hierro?».

Trae en sus brazos la herencia más noble del siglo y aún le queda tiempo para contar su autobiografía, que es la de España, la guerra y las cárceles al amanecer, los grifos del alba, la quinta del 42, alegría —¿qué alegría?—, «somos mala gente que pasa cantando por los campos». Los rojos, los rojos. Hierro era un rojo que trabajaba para Pérez Embid, y eso no podía perdonarse. Tenía que seguir siendo el adolescente torturado en una cárcel madrileña, para que le perdonasen esa cosa imperdonable que es haber nacido el gran poeta de una generación, el mejor, el único, el que levanta una voz nueva. Porque esa voz nueva de los clásicos hace más verídica la protesta. La poesía social pasó, pero Hierro sigue ahí, cada vez con el alma más visible y nicotinada, porque su poesía no iba al paso alegre de la paz (izquierda y derecha), sino ajustada a una verdad histórica y personal, y como sonando en un piano vertical y pobre de clase media baja. José Hierro, el alegre dramatismo de su vida urgente y amenazada:

«Subía entonces a tu casa / la juventud, para que apures / el vino, entraban por las puertas / luminosas las criaturas / del paraíso del instante, / las enigmáticas volutas / del azul, las bocas candentes / del trigo, el germen de la música / lo eternamente luminoso entre la tierra y las espumas».

¿Encabalgamientos? Ninguno tan naturales y narrativos como los suyos. Una vida en alpargatas y una frase infinita que los pensamientos doran al atardecer. Divide su poesía en «alucinaciones» y «reportajes». Para él, *alucinación* es un poema de libre creación lírica, más dominada por la imagen que por la música. *Reportaje*, un poema donde parece que se va a contar algo y no se cuenta nada. Es lo que dijo Dalí del *Romance sonámbulo* de Lorca:

—Parece que tiene argumento, pero no lo tiene.

Los andaluces es un gran poema/reportaje. Pero se queda en esto, sabiamente: «Ozú qué frío, los andaluces».

Seguramente, andaluces rehenes, defendidos del frío de la cárcel por los linos blancos y leves de su ropa sureña.

Académicamente, la poesía de JH es el resumen de toda la poesía del siglo pasada por una voz muy personal y muy sabia, más esa musa del septentrión, la melancolía, que Pepe le robó a Amos de Escalante. Poéticamente, las obras completas de Hierro son una novela, una autobiografía, pues que el poeta de todos va contando su vida en clave de soneto, y el que quiera entender que entienda.

Su último libro, *Cuaderno de Nueva York*, le deja abandonadamente en manos de la música grande, de la gran música, y en el corazón de todo eso se oye la música pequeña del poeta, el milagro del verso, que es como un pájaro saltando por las ramas del gran bosque de la sinfonía.

«Tuve amor y tengo honor, esto es cuanto sé de mí». Sonoros versos de Calderón que le han servido de lema a Hierro. Tuvo amor, pero también tuvo odio, odios, y ahora tiene honores, todos, mientras se mete en una clínica para fumar a gusto, cualquier monja es más esposa que una esposa.

Tarde, como siempre, España se entera de que tiene un gran poeta, al margen de los ruborosos lanzamientos comerciales, un hombre que ha dicho la verdad de nuestro tiempo con palabras sencillas, siempre bajo el beneficio de la música, la rima, el fino oído gramatical de Rubén y Juan Ramón, su padre y su madre. Ha vendido miles de ejemplares de su último libro. Pero es que lleva en las librerías, invendido, desde los años cuarenta. O aquellos tomitos de los cincuenta, Afrodisio Aguado, *Poesía del momento*, donde yo descubrí a Hierro como se descubre un amigo en una trastienda. O una página dominical de *ABC*, con un poema suyo mal ilustrado.

Con aguardiente, tabaco, verso y paciencia, está hecha su poesía de hombre despojado. Una entrevistadora de ojos bellos fue a verle hace poco:

—Señorita ¿tiene usted unas gafas de sol? Pues póngaselas, mejor así para hablar.

Fino y rudo madrigal a unos ojos de mujer.

Hay en Hierro una entereza moral, algo que nos permite decir, con perdón, que Hierro es férreo. Luego está la entereza artística, estética, la fe en la obra bien hecha, el no escribir nunca por escribir, sino sólo el poema necesario. Esto le ha costado seguir de pobre toda la vida, tiene cabeza de húsar con casco y todo, y manos de obrero. Los poemas le bajan de esa cabeza aristocrática a esas manos trabajadoras y ambas cosas se confunden en su escritura, de modo que siempre es un trabajador que escribiera como un príncipe, y a veces a la inversa.

Estuvo muchos años sin escribir, hacia los 60, pero ahora le ha vuelto esa última fecundidad que algún cursi llamaría «rosas de otoño». No son rosas de otoño. Son poemas donde la razón trabaja ya tanto como la inspiración, donde la estructura no impide la luz de la mañana, donde el planteamiento encontrará siempre un desenlace lírico.

Pepe no se cuida, Pepe fuma y bebe, Pepe es académico, Pepe tiene alma de pobre y biografía de príncipe, o a la inversa. Ha hecho la obra poética más vasta, coherente y personal de medio siglo. Pero la crítica sigue consagrando a otros, generalmente periféricos. Madrid no se lleva. José Hierro no es ninguna de esas cosas complicadas que dicen los críticos. Es sencillamente un poeta. Un pobre poeta.



FRANCISCO UMBRAL (Madrid, 1932 - Boadilla del Monte, 2007).

Fruto de la relación entre Alejandro Urrutia, un abogado cordobés padre del poeta Leopoldo de Luis, y su secretaria, Ana María Pérez Martínez, nació en Madrid, en el hospital benéfico de la Maternidad, entonces situado en la calle Mesón de Paredes, en el barrio de Lavapiés, el 11 de mayo de 1932, esto último acreditado por la profesora Anna Caballé Masforroll en su biografía *Francisco Umbral. El frío de una vida*. Su madre residía en Valladolid, pero se desplazó hasta Madrid para dar a luz con el fin de evitar las habladurías, ya que era madre soltera. El despego y distanciamiento de su madre respecto a él habría de marcar su dolorida sensibilidad. Pasó sus primeros cinco años en la localidad de Laguna de Duero y fue muy tardíamente escolarizado, según se dice por su mala salud, cuando ya contaba diez años; no terminó la educación general porque ello exigía presentar su partida de nacimiento y desvelar su origen. El niño era sin embargo un lector compulsivo y autodidacta de todo tipo de literatura, y empezó a trabajar a los catorce años como botones en un banco.

En Valladolid comenzó a escribir en la revista *Cisne*, del S. E. U., y asistió a lecturas de poemas y conferencias. Empezó su carrera periodística en 1958 en *El Norte de Castilla* promocionado por Miguel Delibes, quien se dio cuenta de su talento para la escritura. Más tarde se traslada a León para trabajar en la emisora *La Voz de León* y en el diario *Proa* y colaborar en *El Diario de León*. Por entonces sus lecturas son sobre todo poesía, en especial Juan Ramón Jiménez y poetas de la Generación del 27, pero también Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna y Pablo Neruda.

El 8 de septiembre de 1959 se casó con María España Suárez Garrido, posteriormente fotógrafa de *El País*, y ambos tuvieron un hijo en 1968, Francisco Pérez Suárez «Pincho», que falleció con tan sólo seis años de leucemia, hecho del que nació su libro más lírico, dolido y personal: *Mortal y rosa* (1975). Eso inculcó en el autor un característico talante altivo y desesperado, absolutamente entregado a la escritura, que le suscitó no pocas polémicas y enemistades.

En 1961 marchó a Madrid como corresponsal del suplemento cultural y chico para todo de *El Norte de Castilla*, y allí frecuentó la tertulia del Café Gijón, en la que recibiría la amistad y protección de los escritores José García Nieto y, sobre todo, de Camilo José Cela, gracias al cual publicaría sus primeros libros. Describiría esos años en *La noche que llegué al café Gijón*. Se convertiría en pocos años, usando los seudónimos Jacob Bernabéu y Francisco Umbral, en un cronista y columnista de prestigio en revistas como *La Estafeta Literaria*, *Mundo Hispánico*(1970-1972), *Ya*, *El Norte de Castilla*, *Por Favor*, *Siesta*, *Mercado Común*, *Bazaar*(1974-1976), *Interviú*, *La Vanguardia*, etcétera, aunque sería principalmente por sus columnas en los diarios *El País*(1976-1988), en *Diario 16*, en el que empezó a escribir en 1988, y en *El Mundo*, en el que escribió desde 1989 la sección *Los placeres y los días*. En *El País* fue uno de los cronistas que mejor supo describir el movimiento contracultural conocido como *movida madrileña*. Alternó esta torrencial producción periodística con una regular publicación de novelas, biografías, crónicas y autobiografías testimoniales; en 1981 hizo una breve incursión en el verso con *Crímenes y baladas*. En 1990 fue candidato, junto a José Luis Sampedro, al sillón F de la Real Academia Española, apadrinado por Camilo José Cela, Miguel Delibes y José María de Areilza, pero fue elegido Sampedro.

Ya periodista y escritor de éxito, colaboró con los periódicos y revistas más variadas e influyentes en la vida española. Esta experiencia está reflejada en sus memorias periodísticas *Días felices en Argüelles* (2005). Entre los diversos volúmenes en que ha publicado parte de sus artículos pueden destacarse en especial *Diario de un snob* (1973), *Spleen de Madrid* (1973), *España cañí* (1975), *Iba yo a comprar el pan* (1976), *Los políticos* (1976), *Crónicas postfranquistas* (1976), *Las Jais* (1977),

Spleen de Madrid-2 (1982), *España como invento* (1984), *La belleza convulsa* (1985), *Memorias de un hijo del siglo* (1986), *Mis placeres y mis días* (1994).

En el año 2003, sufrió una grave neumonía que hizo temer por su vida. Murió de un fallo cardiorrespiratorio el 28 de agosto de 2007 en el hospital de Montepríncipe, en la localidad de Boadilla del Monte (Madrid), a los 75 años de edad.