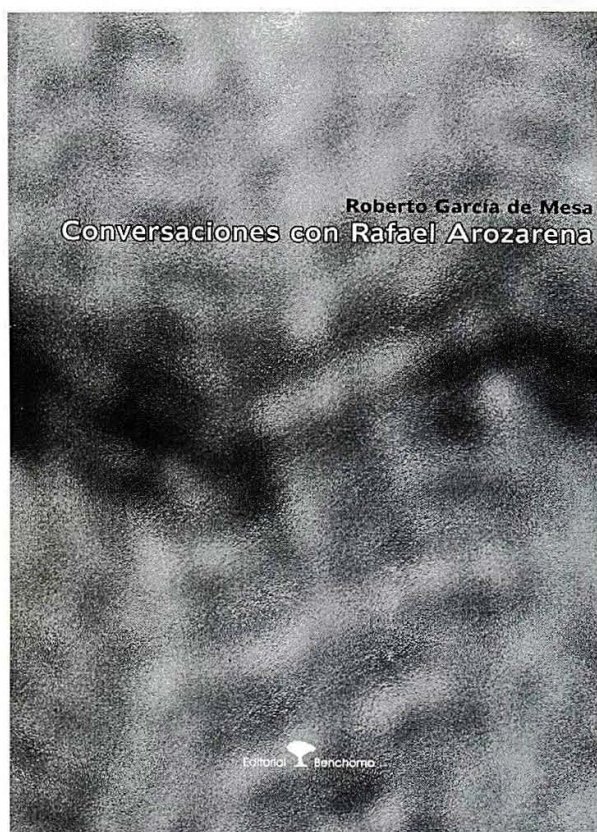


# CONVERSACIONES CON RAFAEL AROZARENA: EL BANQUETE KANTIANO



LIBROS

ANA M. VELÁZQUEZ RAMOS



El último libro de Roberto García de Mesa, *Conversaciones con Rafael Arozarena*, ofrece, entre varias cosas, una faceta si no íntima, al menos personal, de una de las máximas y más decisivas figuras de la literatura canaria contemporánea. La relación entre la vida y el arte –entre la vida y la poesía, un debate teórico que hemos heredado de las vanguardias– se convierten en el hilo de Ariadna de la conversación entre “un veterano poeta –como afirma García de Mesa– frente a uno más joven, enzarzados en una larga conversación sobre diversos temas cuyo eje fuera lo que más les podría unir: la poesía”.

Los diecinueve capítulos de los que consta el libro, titulados a partir de una frase extraída de la conversación, presentan un recorrido por la concepción y la evolución estética de Rafael Arozarena, una concepción en la que la poesía ha sido y continúa siendo centro y vértice de todo acto creativo. Pero además, en este recorrido guiado, el lector encontrará también una semejanza –que en ocasiones es revisión y toma de postura– del período fetasiano,



uno de los más relevantes y trascendentes de nuestra historiografía literaria contemporánea. Arozarena, “el poeta de un solo poema, en el que todo es manifestación de lo mismo”, habla de la poesía y de las circunstancias que la determinan, cuando no es aquélla la que –fetasiánamente– se “isla” y redefine su espacio y su contexto.

El diálogo con el tiempo externo del poema y con las estéticas coetáneas a su generación, su legado, la cultura como problema, la *anécdota* en su acepción etimológica –“historia no contada”– y, sobre todo, la *creencia* poética y la *responsabilidad* del poeta sobre lo creado y sobre el acto creativo –una responsabilidad estética, filosófica e incluso científica–, son algunos de los aspectos que se presentan en este libro bajo la seductora apariencia de la conversación espontánea. Sin embargo, bajo lo sugestivo de la forma, en el texto laten una serie de convicciones poéticas que permiten dilucidar no una teoría literaria privativa –aspecto que, en rigor, nunca ha obsesionado a Rafael Arozarena– pero sí una concepción meditada y consistente de la poesía y del arte. Roberto García de Mesa, que comparte con Arozarena ciertas posiciones y lecturas teóricas sobre la tradición literaria insular, y que practica como él “varios oficios artísticos” además del de poeta –dramaturgo, crítico, pintor y músico–, cumple con los requisitos cualitativos deseables para guiar el discurso de una personalidad artística tan compleja y vasta como la de Rafael Arozarena. Sin embargo, como bien se nos advierte en la nota introductoria, conviene recordar que “no estamos ante un personaje fácil de acometer. Su existencia linda con el misterio: esto es para él, en esencia, la poesía”.

Uno de los aspectos más novedosos de este libro, en cuanto a las facetas menos conocidas –o menos estudiadas– de Rafael Arozarena, lo constituye el anexo que reproduce, bajo el título *El mundo pictórico de Rafael Arozarena*, varios cuadros suyos pintados entre los años 70 y 80. En más de una ocasión, Arozarena ha desechado el calificativo de “pintor”, reconociendo ser, en todo caso –como le dijo en una ocasión a Roberto Cabrera– “un escritor de colores en el lienzo”. Esta vez, confiesa buscar en la pintura “una sensación de descanso”, “pintar, más que nada por curiosidad”, regodearse “en una nueva visión” que “además me inspira historias que a lo mejor me sirven para la literatura”. Al preguntarle García de Mesa si se siente más pintor que poeta, responde lo siguiente: “De pintor, nada. De escritor, un poco. De poeta, siempre. Olvídate de las herramientas que utilizo en mi poesía”. Olvidar la materia, la mera forma del poema para ascender translingüísticamente a la sustancia ininteligible de la poesía. Ir más allá: *fetasa*.

Son varios los críticos que se han ocupado del fetasianismo como núcleo poético de la llamada “generación del bache”, denominación acuñada por



Enrique Lite en la década del cincuenta. Juan José Delgado, Nilo Palenzuela, Domingo-Luis Hernández, Pablo Quintana, Luis Alemany, Alfonso García-Ramos, Manuel Torres Stinga o Jorge Rodríguez Padrón, entre otros, han realizado varias propuestas de exégesis del concepto, así como de su proyección estética y ontológica. Rafael Arozarena –creador del término, como bien es sabido– retoma y amplía en esta conversación algunas claves teóricas ya planteadas anteriormente sobre el “sentido fetasiano”.

La ininteligibilidad del término, o, dicho de otra manera, la imposibilidad de definirlo autónomamente desde la lógica racionalista es uno de los aspectos en los que Arozarena ha insistido de manera especial, quizás debido a la obsesión de los críticos por manejar conceptos taxativos. “Nuestro dios es un dios abstracto, el punto culminante de Dios” –le dice a García de Mesa–. Se reconoce comparándolo con lo antifetasiano. Rafael Arozarena considera que *fetasa* es, sobre todo, “un estilo, una postura en la vida”. Una postura “completamente anárquica” en la medida en que trastoca por completo el sistema lógico del conocimiento: “Perder como sublimación de la ganancia”; “El concepto más antifetasiano es el más fetasiano”, afirma Arozarena. Es un pensamiento llevado a los extremos en cuya configuración intervino, sin duda, su maestro Agustín Espinosa, aunque sólo fuera como paliativo de las inquietudes de un joven poeta, entonces preocupado por su salud mental. Este pensamiento requiere un lector cualificado capaz de intuir la existencia de esa “vida paralela”, pero también requiere que ese lector sea consciente de la incapacidad de acceder a ese orden superior en el que no existen las limitaciones de la razón humana.

Ese afán de superación como volitivo filosófico no es ajeno al concepto de “voluntad” planteado por Schopenhauer y reelaborado por Nietzsche en las postrimerías del pensamiento romántico: “Es uno –afirma Arozarena– y no la naturaleza quien tiene la voluntad del cambio”. El paradigma romántico, presente en el trasfondo ideológico fetasiano y, en concreto, en algunas de las concepciones literarias más firmes de Rafael Arozarena, subyace a muchas de sus observaciones sobre la condición del poeta, del poema y de la poesía.

El arquetipo marginal del poeta, o mejor, del ideal de poeta que presenta Arozarena –un arquetipo desplazado en la actualidad por los escritores ansiosos de fama y reconocimiento público–, se inscribe en la matriz de la estética kantiana, en la que el desaliño físico del escritor era signo, causa y consecuencia insalvable de su aristocracia espiritual e intelectual –de su *genio*–. Dice Arozarena: “La gente siempre ha tomado a los poetas como distraídos, locos...[...] Representaban la bohemia, la inutilidad... Ahora parecen medio brujos. Antes, por regla general, los poetas eran desastrosos, descuidados, sar-



nosos, llevaban los calcetines y los zapatos rotos, no se bañaban en cuarenta días, apenas comían, eran melencólicos... La sociedad repelía la figura. Se salvaban un poco los poetas profesores, como Agustín Espinosa, pero se les consideraba más como lo segundo que como lo primero. Y ellos mismos se guardaban un poco la figura de poeta para no desmerecer”.

Otro aspecto central de este paradigma lo constituye la *intuición* como argumento legitimante de la creación literaria. *Intuición* que va unida indefectiblemente en la teoría romántica a los conceptos de *libertad* y *humanidad* en la literatura. Afirma Arozarena que “el escritor, antes de empezar, se encuentra en plena oscuridad, desconoce lo que va a escribir. Esta situación le da el valor suficiente para encontrar su camino”. “La limpidez no es buen camino para la escritura [...] El blanco es una luz cegadora que no dice nada. Demasiado limpia”. Ese estado pre-literario, intuitivo y misterioso, responde a la llamada *zona oscura de la creación* que intuyó Herder y que formalizó Kant en su *Crítica del juicio*.

La sujeción a los cánones literarios, a los modelos impuestos, “el florilegio –en términos de Arozarena– nunca puede calar en el hombre si no tiene mensaje”. Esta idea de la *medida poética* como coacción y restricción de la creatividad aparece contenida en otras afirmaciones: “Nos encontramos ante una obra de arte cuando nos hace vibrar”. “Lo importante es hacer y tener entusiasmo por crear en libertad”. Esta reivindicación de la libertad absoluta para el universo de la poesía, también tiene raíces en otro de los planteamientos centrales de la poética romántica. La literatura como reflejo de la “voluntad de vivir” –en términos de Arozarena– responde a lo que August Wilhelm Schlegel definió como “la expresión de una misteriosa y secreta aspiración al Caos incesantemente agitado a fin de generar cosas nuevas y maravillosas”. Un tipo de poesía opuesta al consenso y a la norma que –y vuelvo a Schlegel– “a pesar de su aspecto fragmentario y su desorden aparente, está más cerca del misterio del universo, porque, si la inteligencia nunca puede captar en cada cosa aislada más que una parte de la verdad, el sentimiento, en cambio, al abarcar todas las cosas, lo comprende todo y en todo penetra”.

La actitud romántica de Rafael Arozarena también se percibe en algunas de sus interpretaciones críticas sobre el período fetasiano y sobre las relaciones mantenidas por su generación con la estética precedente, las propuestas coetáneas y las sucesoras. Sin embargo, para evitar posibles equívocos o tergiversaciones, recordaré en este punto que estoy utilizando el término “romántico” exclusivamente en su significación teórica –que es una de las más serias y consistentes de la historia de la estética–, no en su acepción habitual –“sentimental”, “tierno”, “lacrimógeno”–, que sería inservible e incluso abe-



rrante para referir la poética de Rafael Arozarena. Esta acepción común de “lo romántico”, que podemos identificar con el esteticismo —es decir, con la poesía carente de contenido que se encubre en el despliegue puramente formal—, es, como he señalado, una de las invectivas constantes de Arozarena. Al referirse a la obra de Westerdahl y Pérez Minik, hace una consideración en la que deja claro este rechazo al formalismo insustancial de la literatura: “[Westerdahl y Pérez Minik] nos dieron el paso, y así pudimos diseñar una filosofía y un estilo algo diferentes al de ellos. Todavía mantenían unas ideas especiales sobre el surrealismo, sobre la escritura automática, ofrecían imágenes preciosistas, pero caían en falta de contenido, como le sucedió al romanticismo. Nosotros le aportamos un contenido humano, profundo, filosófico. En aquella época surgieron varios títulos con esta línea de pensamiento: *Hombre solo*, de Tovar; *El hombre*, de García Ramos; mi libro *Alto crecen los cardos...*”.

En la conversación también se hacen presentes otros elementos indicativos de esta dirección teórica que subyace a la concepción artística de Arozarena. Por ejemplo, el “emblema de la velocidad”, el nuevo sentido del transcurso del tiempo que se inaugura con el pensamiento moderno y que repercute en el modo de concebir el sustento literario —lo que Vattimo ha institucionalizado como *pensiero debole*—: “Aquellos literatos [se refiere a los escritores posrománticos] escribían sobre los mismos temas, pero tenían materia para ello, cada día iban encontrándose más madura la idea que tenían. Pero nosotros no podemos porque en el momento de hacerlo ya ha cambiado el sentido. Entonces, las ideas se quedan totalmente mutiladas y eso repercute en las obras literarias. Ahora mismo, sobre todo en poesía, hay que tener un cuidado tremendo, hay que hacerla a saltos”.

La literatura como acto de fe y compromiso filosóficos, una idea central de Rafael Arozarena que puede hacerse extensiva al resto del grupo matriz fetasiano, aparece enfrentada en la conversación tanto a la posición regionalista —en la que incluye no sólo a la escuela de La Laguna sino a novelas como *La Lapa* de Ángel Guerra— como a la concepción actual de la literatura como espectáculo. Recordando las tertulias en *La Gaceta de Arte*, las del *Sotomayor*, el breve tiempo que el grupo acudió a hablar de literatura al *Orche* antes de trasladarse al *Arkaba* de la Avenida de Anaga, las tertulias de los jueves en *Casa Maquila* y luego en la tristemente desaparecida librería *El Escribidor*, afirma que la intención con la que la gente acudía a esas tertulias era otra: “no se iba a tiro hecho, como a una cita, eso es lo que mata a una tertulia. Tiene que ser cosa de paso. Hoy en día, la gente va a leer con público. Es otra historia”.



En otra parte del libro, refiriéndose al panorama literario de su generación, retoma la cuestión del estado de la cultura canaria de la época. Arozarena afirma allí que a pesar de las diferencias estéticas, las circunstancias políticas impidieron, de alguna manera, que se produjera un auténtico choque generacional: “Con el franquismo se había perdido mucha fuerza y se produjo un estancamiento de la cultura por temor a la censura. Ya no brillaban los versos, se bajó de tono. Se anulaban las publicaciones, pero se mantenía la llama personal en los grupos humanos. En general, la obra decayó mucho”. “Vivíamos más de acuerdo con Inglaterra que con España. Por esa parte teníamos una ventaja. Lo que ocurre es que, y ahí es donde estuvo el bache, equivocadamente, no se hizo demasiado caso de los pioneros de la cultura extranjera, que eran Westerdahl y la facción de los surrealistas. Deberían haberles dado mayor importancia porque eran nuestra llave, la espita para poder expresarnos con una actualidad. La mala suerte fue que cuando queríamos expresarnos así, nos dieron el golpe y dijeron: No, de eso nada, usted se expresa como Campoamor y calladita la boca. De ahí ese nombre, porque no teníamos la expresión que necesitábamos para nuestro momento”.

Más adelante, refiriéndose en este caso al grupo *Nuestro Arte*, amplía con mayor detalle crítico estas observaciones: “*Nuestro Arte* se formó gracias al deseo que teníamos algunos creadores de enterarnos de las líneas que debíamos continuar cada uno. Contábamos con dos puntos de referencia: la generación del 27 y la de *Gaceta de Arte*, formada esta última, por Pedro García Cabrera, Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo... Tuvimos la suerte de que, todavía, estaban vivos muchos de sus integrantes y pudimos convivir con ellos. Teníamos la obligación de continuarlos, pero, claro, de otra forma”.

Según Arozarena, todo aquel aprendizaje y aquella necesidad de encontrar una nueva expresión, comienza a fraguarse en el suplemento cultural que llevaban Julio Tovar y Enrique Lite en el periódico *La Tarde*, un suplemento que se llamó “Gaceta Semanal de las Artes” pretendiendo, según Arozarena “recordar el nombre de *Gaceta de Arte* aunque reconocíamos las diferencias”. “Dentro de un universalismo –continúa Arozarena–, rechazábamos el regionalismo recalcitrante y manejábamos más el surrealismo y la abstracción, pero con una fuerte carga humana. Esa fue la innovación que nosotros aportamos a la poesía y a la pintura”. Una carga humana localizada filosóficamente en las islas: “En el fondo –afirma–, lo que queríamos era encontrar la raíz del misterio de la soledad del canario. Comenzamos con ampliarla al mundo para retrotraerla hacia nosotros”.

