

LOS SIN-SENTIDOS DEL PAISAJE
EN *LA UMBRÍA*
DE ALONSO QUESADA



José Miguel Perera

LOS SIN-SENTIDOS DEL PAISAJE EN *LA UMBRÍA* DE ALONSO QUESADA

1.- Introducción: ¿De qué Agaete se habla en *La Umbría*?

Todos solemos relacionar la obra de teatro *La Umbría*, del canario Rafael Romero (por siempre conocido como *Alonso Quesada*), con el pueblo de Agaete. De hecho, han



quedado como testimonios varias acciones culturales posteriores que relacionan, sin ningún tipo de problematización, la obra con el pueblo culeto. Y no lo vamos a poner en duda. Ahora, aclaremos unas cuantos puntos que sí nos parecen importantes pues el asunto no es baladí.

Es curioso, pero en ningún momento de la obra se nombra al pueblo costero de la comarca norte. Allí se nos habla de un “Valle”, y nuestra mente piensa en el hoy conocido Valle de Agaete. Aunque tampoco podemos reconocerlo en él pues en un momento se nos dice que allí había una “ermita de Las Nieves”; incluso, nos habla de un médico en el “Valle de Las Nieves”.

Puede caber la posibilidad (no constatada con certeza por nosotros) de que el municipio de Agaete fuera conocido cotidianamente por sus habitantes, a principios de siglo (que es cuando *Quesada* lo conoce), como “Valle”, cosa que sería lógica por su disposición orográfica natural.

Sin embargo, la otra obra dramática de *Alonso Quesada*, llamada *Llanura*, también sucede en un nombrado “Valle”, bien es verdad que este se ofrece mucho más diluido y abstracto pues no se nos da ninguna otra pista sobre el posible referente de la realidad. Cosa que sí se hace, de alguna manera, en *La Umbría*, como veremos.

Allí, en varios momentos, se nombra “Tirma”, o a veces los “Pinares de Tirma”. Mas no podemos interpretar, por lo que se nos dice, que se refiere a lo que hoy conocemos con

ese nombre. Para Quesada, “Tirma” era todo aquello que iba más allá del ángulo de visión que se tenía desde el “Valle”: por ejemplo, Tamadaba; o la geografía que hoy soporta la carretera que nos lleva hacia La Aldea, la “cola de dragón” que algunos llaman.

Se nos escribe “la fuente de La Rosas”. Pero ¿tiene algo que ver con el barrio del mismo nombre, en la cercanía de Troya? Sería aventurar mucho el afirmar esto.

¿Y qué podemos pensar cuando “La pradera de LA MEJORA se extiende hacia el barranco de TENESOR” (escena quinta, Jornada Primera)? ¿O de la PUNTA DE LOS LAURELES, que también se expresa?

En cualquier caso, tampoco esto es sumamente importante. Pero sí hay que tener claro que no podemos identificar al cien por cien el espacio imaginado por Quesada en su magnífico texto *La Umbría*, con el pueblo real y palpable de Agaete.

No descubrimos nada cuando esto decimos: para la Teoría Literaria es una idea normalizada desde hace unas cuantas décadas. Es decir: una cosa es la realidad textual (lo que se nos dice en el libro) y otra diferente es la realidad referencial (en este caso Agaete, por donde paseamos, hablamos, nos divertimos, hablamos con nuestros vecinos, etc.).

¿Y no tienen nada que ver? Aquí viene, ahora, una postura que no es tan común. Para determinados críticos y teóricos literarios, de peinados estructuralistas, nada tiene que ver el texto literario con la realidad. Y esto es algo que no compartimos. Que hay que diferenciar una y otra cosa, que no las podemos equiparar como entes idénticos... por supuesto. Pero la literatura está cargada, teñida, manchada, influenciada por la realidad que la circunda, por los referentes que la rodean: sean de tipo histórico, geográfico, económico, personales, comarcales, etc. Siempre hay una conexión: unas veces más diluida (caso de *Llanura*, que decíamos antes) y otras veces más clara (en cierto sentido, *La Umbría*).

Tal es así que, como anteriormente comentábamos, *La Umbría* se ha convertido en una referencia para “el incosciente colectivo” de los habitantes de Agaete. En ello ha

influido, qué duda cabe, la película realizada por José Dámaso en los años setenta, y que tiene como guía el texto quesadiano. La participación de vecinos del pueblo, amén del espacio donde se enmarcó el film, pueden haber influido otro tanto en esa visión que de Quesada y su obra se posee. A ella acompañó la serie de cuadros del mismo artista llamada con igual nomenclatura.

LA COMPAÑÍA TEATRAL OMBÚ
PRESENTA
"LA UMBRÍA"

"El mar calla, la Luna se aparta del mar y camina hacia las montañas de Tirma", de Alonso Quesada

Adaptación, dirección y puesta en escena:
Tito Santana

Personajes

Salvadora (hija)	Desirée Monzón
Gertrudis (hija)	Menchi García
Marta (hija)	Manola Rodríguez
Gabriel (hijo)	Adrián Cruz
Demetria (abuela)	Angélica García
Sagrario (doncella)	Luz Marina Monzón
Don Genaro (médico)	Pascual Ruiz
Cayo (jardinero)	Alejandro Armas
Horacio (capitán)	Miguel Trujillo

Extras

Rosa Martín	Manuel Ojeda
Paqui Jiménez	Mercedes Ramos
Felisa Nuez	Pedro Ceballos
Pablo Sosa	Mujeres y niños

Decorado	Antonio García
Instalación	L.F. Sound
Iluminación y Sonido	Paco Marín
Efectos de sonido	T. Santana - P. Marín
Grabados	Radio Agaete
Diseño y accesorios	A. García
Vestuario	Compañía Teatral Ombú
Voz en Off	Paco Sánchez
Música	Wolfrang amadeus Mozart
Guitarra	Heliodoro Rodríguez
Portada	Dalí, 1964 (colección privada)

En esta línea, la Compañía Teatral Ombú de Agaete representó la obra de Quesada hace ya unos años. Pensemos también en otros detalles: el pequeño museo que se encuentra en la parte trasera del restaurante La Romántica, en el Valle de Agaete, tiene uno de sus rincones dedicado a Quesada y Tomás Morales (sabido es que el poeta de Moya fue el que alojó a Rafael Romero en Agaete); la escultura que está situada en el Paseo de Los Poetas, en Las Nieves, representa a los grandes modernistas canarios: Morales, Torón y, cómo no, Alonso Quesada; o las proyecciones de la película de Dámaso

en el pueblo.

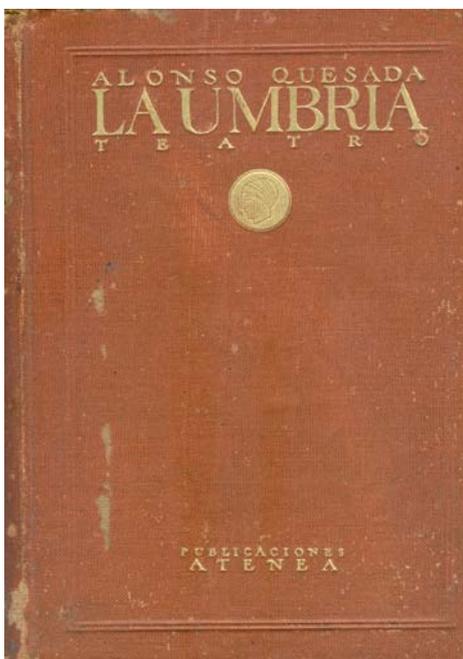
Incluso, tenemos conocimiento de un acto frustrado, que intentará llevarse a cabo más adelante, relacionado con *La Umbría*: la grabación de un reportaje con Dámaso, en el Valle de Agaete y en La Nieves, hablando de su película.

Son detalles que, evidentemente, nos muestran qué calado ha tenido esta hermosa y atractiva creación del poeta canario en el pueblo marinero, significativamente una de las más entrañables e importantes de las que nuestro creador nos dejó.

Dicho esto, que creía necesario en el marco de nuestro periódico, ofrezco al lector de Infonorte Digital un ensayo en torno a la obra mentada. Se trata de una interpretación,

seguramente no al uso, que fue leída en buena parte en el marco de un ciclo de conferencias sobre literatura y paisaje llevado a cabo en Guía en el verano de 2003.

2.- Sin-sentidos del paisaje en *La Umbría* de Alonso Quesada.



Quién duda de que Agaete y sus lugares tienen algo de lo que -comúnmente- solemos llamar *magia*. Parafraseando a un amigo cercano, allí, en ese lugar que a veces adquiere los perfiles de lo inexistente, *parecería* que algo (y digo ALGO no como muletilla) viene de abajo; *de (por) debajo* de la tierra: de -incluso- no se sabe dónde.

Personalmente, las noches de Agaete (me) son (des)colocantes: (me) des- *colocan*. En soledad o acompañado, ALGO, en ese *allí* para mí (casi) dudoso, re-*tumba* (re-calco lo de *tumba*) ese ALGO; o ALGUIEN, que da tumbos, de un lado a otro y, a la vez, en extrema quietud.

No puedo deslindar esta percepción desconcertante, esta atracción celebratoria, de mi lectura de una de las dos obras de teatro de Alonso Quesada: *La Umbría*; pues, si no con relumbrante precisión, ésta fue hecha (la lectura) en el momento en que yo despierto a la palabra, recóndita y certera, del lugar que hoy nos con-voca.

¿Por qué (me) confundo; cuál es la causa de mi confusión? No sé, nítidamente se me escapa; soy capado; *soy -allí- es-CAPADO* de lo claro. Sé -eso sí- que, por lo menos, tiene que mirar (esta confusión) con el nombrar, con ese señalar las realidades (y las irrealidades) que la palabra porta.

Sin saber, exactamente, estoy -casi- seguro de que este lugar (me) tiembla, indirectamente -y más directamente- en el verbo de Alonso Quesada; por *mi* lectura de *La Umbría*, ya que la palabra no es que nos ayude a *ver más*, sino que es la que, sin ninguna duda y sobre todo, *nos hace ver y conocer*. Digo *conocer*, y añadido un pero: del conocer, del concebir, no tiene que derivarse algo cuadradito, con extrema pulcritud

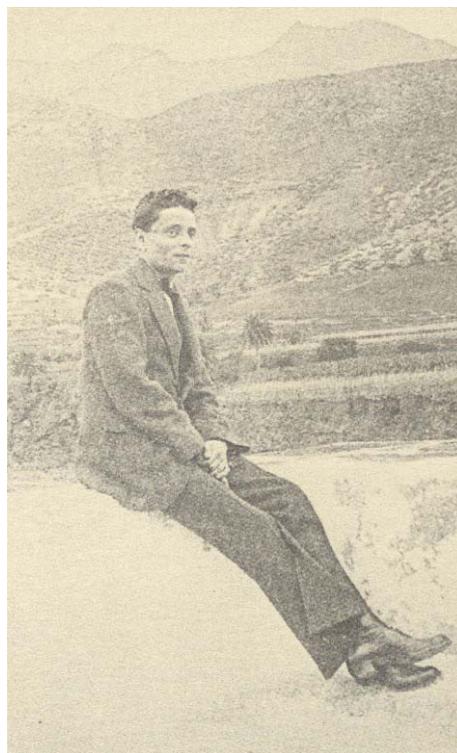
clarificatoria. El concebir que es la palabra, muchas veces, se des-marca de lo que solemos entender por nítido y racionalmente exacto.

Por supuesto que es, desde aquí, desde esa (im)precisión de la palabra, desde donde Agaete es *dicha*, precisamente (repito y escribo: *precisamente*), por Alonso Quesada. Un nombramiento, un lingüisticamiento que, de más está decirlo, irradia y prolifera desde un sujeto (redundantemente) subjetivo. Todo acto, toda manifestación y acción, sea del tipo que sea, en tanto que hecho de una o varias personas, se perfila, o se inconcretiza, desde una, o varias, subjetividades. En esta senda, no existe, en cuanto hecho radical, lo que solemos entender como objetividad.

Tal es así que, quede claro, el Agaete de Quesada es un Agaete *de* Quesada, *en* Quesada; *desde* la circunstancia concreta de Quesada. Y ello no lo devalúa ni lo inferioriza; todo lo contrario: supone, claramente, una celebración de su singular palabra. Además, ¿podría ser de otra manera?; es decir, y en principio, ¿cómo hablar de *algo* sin que, aunque mínimamente, tenga cercanía a nosotros?

No sé si ya se vislumbra, pero lo que vibra junto a (y que es) lo que digo es todo un pensamiento y una perspectiva desde la circunstancia canaria (donde se enmarca, con todas las matizaciones que se quieran, Agaete y Quesada); y, en definitiva, desde la circunstancia personal y cultural de cada uno de nosotros. Me explico.

Es sabido (aunque sigue, para muchos, sin tener importancia) que la cultura canaria, es decir, sus textos (orales o escritos: dígase historia, literatura, economía...), apenas son conocidos, ni dados (o poco dados) a conocer. La máxima de Juan Manuel Trujillo (“Canarias se ignora, e ignora que se ignora”) sigue siendo –y cuánto- una realidad sufrida y sufriente. Conocer los textos que han configurado o han contribuido a configurar, o a desfigurar, nuestra forma de ser, supone adquirir otra dimensión de



nuestras vidas. Ya he puesto el ejemplo (del que pronto hablaré) de Quesada y Agaete; pero podríamos poner otros cuantos. ¿Quién no vivirá de otra (diferente y mejor) forma la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y, en especial, La Playa de Las Canteras, después de *con-vivir* con la poesía de Manuel Padorno? Se trataría de que la cultura canaria fuera una *forma de vida*. Digo cultura y digo escritura; textos.

Nuestras vidas están de(s)lineadas por la circunstancia tocable del lugar rodeante; los avatares históricos y, en definitiva, políticos, que lo han ido moldeando. Tener conocimiento de ello, pensarlo, interpretando desde nuestra personalidad -más o menos- individual, es vivir otradimensional existencia, dar un salto meridiano en nuestra vida, y terminar por iluminarse(nos) la apegada relación (para bien o para mal) que mantenemos con nuestros vecinos, con nuestros coterráneos. Con nuestros re-tumbos cercanos; con lo que (nos) *re-tumba*; con lo que, muchas veces, también (nos) tumba. *Con nuestros muertos*, por tanto. Con todo lo que tenga relativa cercanía (incluso otras culturas) con esa palabra nombrada CANARIAS.

O Agaete. O Guía. O la calle Marqués de Muni, o la llamada Poeta Bento, ambas de la cuna del poeta nombrado. Adentrarse en ello equivaldría, como intentamos dejar ver, desafirmarnos como ejemplares autosuficientes, pues conoceremos que muchos tienen (algo) que ver con nosotros; y no lo sabíamos.

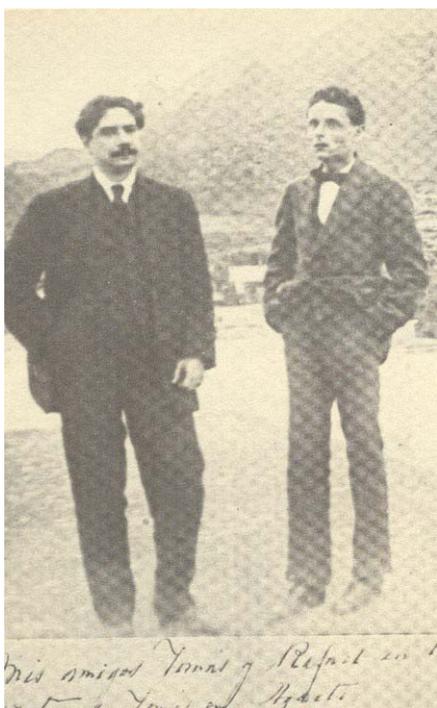
Si se cree que las circunstancias en las que nos movemos carecen de peso o son secundarias (enarbolando una universalidad de estar “en el aire”), es pensar, por ejemplo, que nuestra madre (el hecho de tener madre es un hecho “universal) podría haber sido otra y, por tanto, no tiene importancia. Esto es –así de claro- un crimen. Las circunstancias nunca pueden ser trascendidas y, por ello, la canaria –irremediabilmente, y menos mal- siempre (en nosotros) debe tenerse en cuenta: ella nos da cuenta.

Igualmente, las circunstancias de Agaete en *La Umbría* de Alonso Quesada. Por muy encuevado que parezca lo que inmediatamente diré, las gentes, la geografía, la historia, los ruidos y silencios de este pueblo, aparecen (en presencia o en ausencia) en la escritura del escritor canario que, desde mi punto de vista, intentaré testimoniar, señalando. Señalando: aventurándonos. Aventurándolos a ustedes. *La Umbría* como

(una) aventura *de, desde y dentro* el lenguaje que es y no es cuerpo en sus señales; puede que informe o deformemente.

He dicho *sin-sentido* en el título.

Me llamaría la atención, me interesaría muchísimo, que alguien dijera (nunca lo he escuchado) que en la obra *La Umbría* se percibe un *otro* sentido diferente a los otros cinco (sentidos) que tenemos. Y que, incluso, la vida de los personajes principales (especialmente -aunque no sólo- Salvadora) se autoconciben como un sinsentido. Yo he creído esto, hasta ahora. Pero parémonos un poco antes de seguir.



Me he lanzado nombrando *sin-sentido* en esta obra de Quesada, pero (como desconfío de lo que hace un segundo dije) no acabo de saber cuál es el significado abarcante que expande esta palabra.

Sin-sentido, con guión entre “sin” y “sentido”; es decir, que no es –simplemente- la marca un *sinsentido*, todo unido y sin dicho guión, sustantivo casi normalizado y que suele utilizarse como un aspecto o hecho que no tiene sentido en una situación concreta. No.

Cuando decimos “sentido” –creo- lo hacemos en la mixtura de lo que solemos en-tender como *el* sentido (de la vida, de una experiencia...) y, además, como *los* sentidos: olfativos, auditivos, gustantes, visuales y tactuales. Sospecho –repito: *sospecho-* de ese entrecruzamiento, de esa indiferenciación –más allá de toda etimología- de un término que vislumbramos enormemente fraccionado en singulares y plurales –ya- confusos. ¿Decir *el* o *los* sentidos tendría que responder, por lo menos en este contexto, a una u otra opción? Me aventuro a firmar que no, claramente; quiero decir: -casi- ciegamente, sin tenerlo muy claro.

¿Y qué hay de ese *sin* anterior y junto al guión? Más y menos que pre-posición; más y menos que pre-fijación; entre una y otra; o ni una ni otra. Hace de la palabra en cuestión literalmente *una palabra en cuestión*. *Sin comer, sin vida, sin padres, sin importarle*. Generalmente, incluir *sin* en una determinada construcción, parece tener que ver con un robo al término al que acompaña, con una potencial destrucción del mismo: un resto en cuanto que le resta algo; una disminución que, la mayoría de las veces, rompe lo que estaba anteriormente al *sin*, pero donde no se acaba de absolutizar este rompimiento, ya que algún resabio queda en ausencia. *Sin vida; sin padres*: hasta el marcamiento de ese *sin, vida y padres* sobreentendemos que eran, en principio, presencias: estaban ahí. El *sin* acaba (precisamente) por ausentar esa *vida* y esos *padres* –aunque en la estructura sigan *un tanto* presentes-. En *sin vida y sin padres* (sin guiones), las palabras *vida y padres* allí presentes se polifurcan –también- restadas y –casi- ausentes con ese *sin*. Una forma de estar presentes ausentemente.

El sentido o los sentidos -sea o no lo que hemos dicho lo que creemos o creamos visualizar-, están tremendamente rotos. Son y no son, por ello mismo.

¿Y la horizontalidad del guión? Separa, más separa una y otra marca. Pero, juntamente, puentea entre esa una y esa otra (si a *sin vida* le añadimos un guión *intermedio, sin-vida* adquiere otras tensiones).

Si se señalaba una relación de presencia ausentemente, o de ausencia presentemente, el estigma corporal del guión hace de esa relación una abertura (otra más) en lo dicho: el guión nos a-salta, y toda la expresión se in-vierte en un *entredicho* que obnubila todo posible origen de la palabra *sin-sentido*. Un *entre* en lo dicho, o sea, una posibilidad de relación entre diferentes, sin origen ninguno. Desde este planteamiento, ¿*sin-sentido* ha sido dado al nacimiento desde el término *sinsentido* o, por el contrario, del sintagma *sin sentido*? El guión des-origina toda posible conclusión, toda posible afirmación. Convierte, a lo que enlaza y separa, en *entredicho*, en *entreverbo*, en *palabraentre*; en el inaclaramiento extremo de no saber diferenciar (por ejemplo, una puerta o una boca) lo que está entrecerrado y lo que está entreabierto. ¿Cuál es y no es la diferencia? ¿Qué y no su igualismo?

El guión genera una relación más estrecha aunque –sin duda-, como hemos dicho, también mucho más lejana, mucho menos circular, totalizante y homogénea de la construcción. En este sentido (y me pregunto, ahora, qué quiere decir, en esta expresión, *sentido*), el guión guía y no guía; o ni guía ni no guía. *El guión es y no es juntamente un desguión.*

Es decir: par-timos –ahora- una aventura (repito: más que una interpretación de la obra) desde una expresión nada clara para nosotros mismos. Quizás sepamos esto: toda esta expresión es un grafismo que es un entre de (sin)(sentido) que –me atrevería a decir, a pesar de su (posible) tautología-, es y no es una palabra. Toda univocidad, toda limpia interpretación, dada a *sin-sentido* (por parte de ustedes o por mi parte) implicaría –no exagero- una imposición absolutista por nuestra parte. Soy consciente de que, cuando diga *sin-sentido* a partir de ahora, no sé muy bien lo que ello con-lleva. Desconfiado de la lengua, transmito –supongo- mi fe ciega por lo que (ella, y yo con ella) pueda (llegar a) decir.

Aquellas primeras impresiones que –decía hace un momento- tenía acerca de la obra, se me avecinan, ya, bastante chatas. Se me vuelven otras más impresiones; otras –diría- *in*impresiones.

En un momento determinado del texto, Sagrario, la doncella de la casa, que huye miedosamente de allí, comenta a alguien:

¡Si viera qué espanto da verlas! La niña Salvadora me da a mí *que lo sabe* y se pone desesperada mirando siempre al mar y preguntando cosas desatinadas, como si estuviera esperando *algo...* Temblando como un gorrión está siempre... *Parecen locos. No saben lo que hacen...* (...) (p. 84)

¿Se percibe –acaso tangencialmente-, desde estas palabras, cuál es el *paisaje* constante y omnipresente de *La Umbría*? Paisaje no sólo como geografía –mas también-, sino

ambiente; como tufillo que exhala desde lo que se dice y verbaliza durante (y sin descanso) las tres jornadas de la obra. Ese roce que se engendra, y se niega unísonamente, en cada una de las palabras (y silencios) de *La Umbría*. Ese paisaje (que es nombrar), nos vapulea de margen a margen, de extremo a extremo, de descolocación a otra descolocación sin paramiento.



Este ambiente –comentábamos-, rareza general; una *raleza* desde la esquinita más recóndita hasta las montañas expandidas. Un diluido rumor que se incrusta hasta el infinito de cada uno de los personajes, en cada uno de todos los nombres propios que, más que vagar, vaguean en las barcas-palabras de Quesada. Sean lugares (El Valle, Pinares de Tirma, Guayedra, Ermita de Las Nieves, Punta de Los Laureles, Pradera de La Mejora, Barranco de Tenesor, Las Rosas o La Caldera del Nublo) o sean personas.

Largas pausas, extendidos silencios, como si alguien escondido en los sótanos oscuros escuchara el latido del corazón del mar.

Silencio tras silencio; silencio que continúa otro silencio. Un (suavemente) ruido; al fondo. Otro silencio. Una voz –¿o varias?- a lo lejos; aquí cerca. Silencio de nuevo. Y así, sin (poder) parar silencio-ruido. “Es un viento de una noche más lejana...” (p. 42).

El paisaje o los paisajes de los que hablamos abanica tres focos a destacar: el *lugar* enmarcador llamado Agaete, con todas las peculiaridades que de él se dicen; entre ellas, las personas que lo habitan y que, varias, toman la palabra en salteados momentos. Dígase El Ventero, unos Arrieros, unos Marineros, etc. Muchos de estos, en particulares ocasiones, parecen tener unas palabras poéticamente desconcertantes. Y, más que nada, son sus voces las que, fantasmalmente, se oyen o se dejan de escuchar a lo lejos, o más acá, desde la casa de la familia protagonista. Son ecos, trazos musicales que se escapan, en la casi totalidad de las ocasiones, al sinfín de no se sabe dónde o cuándo.

Si esto es así, bien es verdad que los habitantes del pueblo son, por lo general, el contraste de y con *sentido* (subrayo la palabra), la voz de la convención y del lenguaje homogéneo y unidireccional, entendible desde un primer momento; y frente a estos, los otros dos focos que, seguidamente, comentaremos. Ellos son, en principio, la normalidad: el discurso monotemático de “las cosas son así y sólo así”, sin (posible) escapatoria ni cambio, del tipo que sea (sea social, económico, etc.).

El segundo foco de este sin-sentido, unido estrechamente al tercero, es la *quinta* donde habitan los personajes principales. Da la impresión de trastero tenebroso, de un espacio que va perdiendo, poco a poco (a medida que las palabras del texto se enuncian), su espacialidad; su figuración. Por supuesto que ello se debe, entre otros aspectos, a su moradores. (“Sigue otro silencio. Pasos sordos a lo largo de la galería”, p. 43). Sus aberturas, sus ventanas y puertas, sus roturas no visibles, expanden o aprietan, sin-sentido, todo lo que allí ocurre, todo lo que en ese allí sucede:

Las pesadas puertas crujen en sus goznes, el eco resuena en el patio y se pierde por los corredores como un largo bostezo animal. (p. 51).

Parece ser que la casa está tocada por los cuerpos de sus muertos (Los Doce Fantasmas de La Umbría), de sus *sin-sentidos muertos*, que (como leemos en la jornada tercera) mueren-viven allí todavía. Son pobladores neblinosos que fantasmear a los habitantes (los protagonistas) supuestamente vivos. *La casa vive de sus muertos*; los vivos conviven con sus muertos, con su tradición de difuntos que siguen hablando(nos). ¿Quiénes viven y quiénes mueren? “(...) Abuelos muertos, acondicionados ya para el desconocido vagar nocturno” (p. 71). Un *desconocido vagar nocturno* heredado (fatalmente, para bien o para mal) por la familia. ¿Desconocido? ¿Vagar? ¿Nocturno? ¿Quién dirá que esto es vida? ¿No estaríamos tentados a nombrar(los) como una forma de (no)vida?

Esta familia es el tercer foco del paisaje sin-sentido de *La Umbría*. Es el gran foco central; yo diría (la obra así me obliga) el (A)centro de este sin-sentido; por no tener un centro como tal: porque parece pulular por todos lados; porque nos es descolocante. Ellos, esas personas (¿podríamos llamarlos así sin ningún pudor?), vivifican (o mortalizan) la nebulosa penetrada en los otros dos focos. Ellos son el (A)centro que está señalado (los excluidos enfermos criticados por todos los del pueblo), y que señala el

sin-sentido que en sus ojos claroscurean como análogos a sus (pretéritos y presentes, ausentes y presentes) muertos. Son (y no son) el sin-sentido que per-vive muerto.

Tres figuras (relevantes; revelantes), (des)figuras, irradian desde ese (in)mundo: Gabriel, Demetria y Salvadora (insisto: y *Salvadora*).

Gabriel es el niño, el medio-símbolo infantil del sin-sentido que –tanteo- siempre es infantil (y enfermo). Ese inocente tocado, *trastocado*, que, en un momento concreto, se *descoloca* vomitando y tragando su sangre que es vino: su *vino* que es su sangre.

Demetria (la tía-abuela de los hermanos), por su parte, por su sola parte –con una medio consciencia que lucha por alejarse de la inocencia enfermiza de Gabriel- está sin-sentida por muchos lados, por mucho que pretenda negarlo. Ella se (nos) casifigura mediadora entre el pueblo (primer foco) y el (A)centro al que pertenece ella misma, este tercer foco que dijimos. Por ello es por lo que hace tanto caso a lo que, de su familia, se denigra en la boca de las gentes del lugar. Demetria es la atroz estatua que, desde su manifiesto sin-sentido, quiere permanecer (amanecer) siempre en el sentido; en lo que no tiene duda y sea cuadrado y sólo de esa forma; que nadie torne bebida oscura; dígase social, existencialmente. Supone, desde una lectura política del texto (que, aunque pueda no parecerlo, es lo que hacemos en tanto en cuanto estamos hablando de una comunidad), el discurso monológico, castrante, uniformista, dictatorial, mísmico y circulero de la obra; mucho más radical y decidido (tal vez porque es menos ignorante) que el de las gentes del lugar que componían el primer foco. Ella comandaría dicho discurso absolutista, por muy desdeñosa y alejada que se presente cuando habla de las personas que los miran y señalan. Ha creado, o hace creer, una dependencia de las chicas y del niño Gabriel hacia ella, de tal manera que sientan que tengan que respirar como si no pudieran vivir sin ella.

(...) Aquí me tienes a mí llena de achaques siempre, y por resguardarme vivo. (...) Gracias a mi resignación y a que estoy curtida por los desengaños (...) Es que vosotros no queréis hacerme caso. Yo he sido en esta casa, porque no me casé, como un mueble. Y ahora, ¡qué sería de vosotras sin mí! ¡Ah, muchachita, muchachita! ¿Quién os haría las cosas sin mí...? Estáis como atontadas. Hay que sacudirse y no temblar tanto... (pp. 45-46).

De hecho, por el contrario, es con ella con la que no pueden vivir, de la que tienen que deshacerse: de ella, de la que no quiere ver ni quiere dejar ver *lo que pasa*, aunque parezca que así no sea: que pretenda denotar fortaleza. Demetria está (re)negando, una y otra vez, de una comunidad sufriente (la que ella intenta comandar), agonizante en sus carencias, en su enfermismo: que sabe y no sabe de su enfermedad, pero que –incluso así– pretende vivir dignamente: en definitiva, desea vivir esperanzada. La tía-abuela intenta aniquilar una comunidad con-vivencialmente llena de *otros* diferentes (ellos mismos otros; o ellos frente al pueblo); pretende que todos, absolutamente todos (hasta la doncella), actúen como ella, sientan como ella. Aniquila una comunidad que desearía extender la mano a los que sufren (su familia) sin necesidad de devolver favores, sin necesidad de intereses particulares: sin-*inter*-esarse. Ella abandera (y se remuerde con) su autosuficiente vida, o el deseo de autovivir individualmente, y que estén a su servicio mismo.

¿Y Salvadora? ¿Qué pasa con Salvadora? ¿Encarna una propuesta extremadamente distinta a la de Demetria? ¿Quién es –si así se nos puede permitir decirlo– Salvadora?



. Por las escaleras de piedra, ocultando su huida, desciende SALVADORA, lívida, como otro fantasma, envuelta en un largo manto negro (p. 87).

. La blanca figura es de una belleza espantada y desconocida. La luz de los ojos verdes da a la cara una sombra azulada y extraña. Incrustada en la penumbra del ocaso, parece la lívida llama de alma muerta que se aleja poco a poco y se apaga en la noche. Los cabellos rubios, resplandeciendo sueltos sobre la espalda corvada, vigorizan la marchita figura (p. 42).

Esta des-figurada, Salvadora, es la espiral que pone en marcha el (A)centro de la obra. Ella es la (in)consciencia material, corporal, de un inseguro vivir (el suyo, y el de –todos– nosotros) que no puede nunca asegurarse, (a)segurarse. En la obra, los personajes (sin exclusión de nadie) son caminados por esto: y digo *esto* sin más explicación, como en la obra. Vivificados, mortificados, por ALGO (en camino de no ser ALGO); o mejor, por una especie de ausencia de las cosas y los hechos, pero en presencia de ellos. Una ausencia por adelantado de lo que está presente. El sin-sentido

que ella en-carna es el sin-sentido de nuestras vidas, ese no poder vivir como si todo estuviera de antemano solucionado. Los hechos que (se) suceden en *La Umbría* constatan *esto*. La vida al borde (repetidamente) de la muerte. Es la totalidad de las situaciones, de las percepciones, de las relaciones, en el filo de los agónicos, de los que apenas tienen algo o todo que perder. Un estado (un no Estado) donde nada deja de *retumbar* (decíamos); sin poder frenarlo. Donde todo espejea. Donde el sufrimiento se hace más entendiblemente patente (ese fatalismo), pero que no acaba de sorprendernos, de darnos con su látigo. Esa vida en el borde de no ser vida, tal como la solemos entender. Porque Quesada nos ha instalado (en *La Umbría* –en *La Umbría*-, en Agaete, en sus habitantes, en la casa protagonista, y en el aluvión que es Salvadora) en el remolino y en el machaqueo de la existencia. En *eso* que no nos deja descansar; en el llanto no sólo nuestro, sino –y más que nada- de los que lloran y gritan (insoportablemente) a nuestro lado. Quizás, *ello* (¿?), lo que decimos, es lo que hace la *comunidad* (de las personas). Es decir, es lo que pone en tela de juicio la comunidad (de las personas). Una humanidad (potencialmente) inhumana. Alonso Quesada parece ofrecernos en esta obra *maravillosa*, un aire muy cercano a aquella “comunidad de los que no tienen comunidad”, que diría Bataille y remontarían Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot.

Todo calla. Llega la noche. (...) Yo también tengo sueño y fatiga -dice Marta-. Y Salvadora, que habla desde tan al fondo, lanza: *Yo no puedo dormir. ¿Para qué, si ya estoy dormida? (...) No hacemos más que oír el silencio.* Y más adelante, hablando del sueño de Gabriel: *¡Es algo más que un sueño!*

En su vida (y en la de cada uno de ellos, y nosotros con ellos) parecería que los sucesos vinieran; que más que realizar, recibiéramos dichos hechos, ya realizados; pasivamente, desde fuera de uno mismo; desde un otro o lo otro (más) por fuera de uno, noche exterior que nos hace (de) noche (*denoche*). (*La noche soy yo. Mi alma es la noche*). Por ejemplo, cuando Salvadora huye de la casa, y los muertos-espectros la siguen, y la agarran, sin lograr controlarlos. O ante el niño Gabriel, ante el que afirma: *¡Mirad cómo quiere hablar y no puede! Y ese grito sordo, agudo, que suena... qué sé yo..., como debajo de la tierra... Es un quejido roto...*(p. 79). Palabras que forman casi una poética de lo inevitable, de lo que se nos incrusta y nos incrusta sin pedirlo, sin alguna voluntad. Inesperado. (¿)Don o fatalidad(?).

¿Quién aspirará a vivir con seguridad; en cualquier ámbito, en cualquier estado (Estado)? Y un interrogante, sin (pretender) respuesta: ¿quién aspirará, en estas condiciones, a vivir? ¿Y de qué forma? ¿Vivir en ese incomprensible dolor? Aquí no



existen recetas para la vida; no puede haberlas ya que (una y otra vez) hay algo por-estallar, por (des)nivelar. (Salvadora: *Yo voy viendo que nuestro destino no es otro que el cotidiano dolor. Sufrir siempre, siempre.* (p. 46). ¿Quién se salvará de este diagnóstico? ¿Quién se salvará? Y eso se tiene que asumir, se debe querer asumir. ¿Asumir el

arrancamiento de entrañas que es el sufrimiento? Asumir, en el dolor, no es asumir; pues siempre viene nuevo y en arrastramiento. Salvadora –ella su singularidad- es la conciencia que no quiere dejar que nuestras vidas queden paralizadas en una estática (estética) de lo que nos fustiga vitalmente. Y así dice: *Pero luego vuelve el dolor. Y acaba y empieza de nuevo. Parece que alguien alerta siempre me dice que no debo olvidarlo* (p. 13).

Le dicen (alguien: (de) fuera de sí) que *no debe olvidarlo*. Que es sentenciar: vivir en continuo movimiento, en el constante tiovivo en el que nos puede el sufrimiento, sobre todo el resquebrajamiento del que (también viene y) está más allá de nosotros mismos: el niño Gabriel, el más indefenso, que las retuerce y responsabiliza a todas. El sin-sentido nos saca de nosotros; nos lleva a lo (in)conocido, a las caras que no somos. Hacia un (des)vivirnos, por tanto.

Este sin-sentido se amarra con lo que Jean-Louis Chrétien llama *lo inolvidable*. Citemos a este filósofo, teólogo y poeta francés y veamos –según lo dicho- si no es así: (...) *Lo inolvidable es presencia de la ausencia, permanencia punzante de lo insoportable* (p. 98). Y *alguien* decía a Salvadora que no debía olvidar el dolor, lo insoportable. Mas – maticemos-: lo inolvidable que Salvadora nos transmite no es una intención de no querer olvidar. Es algo que no se elige, y que nunca termina por presentarse definitivo y definido.

[Lo inolvidable] es aquello que no cesa de venir habiendo siempre ya venido, y cuya venida incesante es condición de toda otra aparición. Por eso mismo, no podría estar frente a nosotros, abarcado y comprendido por nuestra inteligencia.

O sea, que está y no está. Que parecería que se olvida pero que pulsa en las diferentes situaciones; y hacia el futuro, porque señala pero no de forma estrictamente apegada a un pasado repetido. Es lo acompañante de la novedad.

Salvadora tiene un *recuerdo que escarba la memoria*. Ésta y Marta hablan en la casa, sus voces suenan asustadas y *el recuerdo está como arrinconado adrede en la memoria* (p. 65). *La tristeza de las cosas que se pierden lejanamente, a donde no alcanza la memoria* (p. 71). *Detenidas en un dolor infinito, todo el recuerdo se diluye en la memoria* (p. 97). De tal forma que *el recuerdo de los otros días es ya una niebla en la noche* (p. 107). Lo inolvidable: presencia ausente; ausencia presente. Sigamos oyendo a Chrétien:

- . Lo inolvidable quiere incluso una tasa de olvido como manifestación de la fidelidad que le profesamos, pues no hay abandono sin pérdida ni sacrificio (p 110).
- . Desde ahora se muestra que lo inolvidable se salda a precio de olvido (p. 101).

Por ello (y aquí el total entremezclamiento con lo que venimos diciendo):

El sufrimiento inolvidable acontece en el presente, no atañe de ningún modo a la memoria. Tiene lugar en un éxtasis pasivo del sufrimiento que no cesa de arrojarlos fuera de nosotros, de hacernos incapaces de encontrar donde sea, ni siquiera en nosotros, un refugio. Inolvidable es este cara a cara para el que no existe amparo alguno (p. 99).

Salvadora, y todos los que la rodean (incluido el pueblo), arrastrados fuera de sí por su sufrimiento inolvidable; encerrados en la casa-isla, pero sin posible refugio, siempre a la (demoledora) intemperie. Fuera de sí, abierta hacia lo diferente, lo desconocido y (extremadamente) ex-traño. Hacia los diferentes. Des-vivida. No viviente (de sí); viva y muerta.

Huir es imposible. Si el sin-sentido (nos) toca, no hay posibilidad de escape. Se adopta (impone) una responsabilidad. Hay rebeldía contra lo injusto y lo que se pretende

perfecto y (siempre) solucionado (que suele ser castrante). Pero no contra el sin-sentido inolvidable. Es la escena final de Salvadora (cuando pretende huir del lugar (¿?) sin-sentido, de la isla sin-sentido), donde (en medio de las contradicciones en las que está ins-talada) sentencia, antes de desplomarse con un *sollozo infantil*: *¡No es posible, Dios mío...! ¡El mar también está lleno de sombras!* (p. 111). Este insoportable, esta vida no vida, sin embargo, es la posibilidad (siempre sin-sentido) de la comunidad; paradójicamente. Es la posibilidad de la con-vivencia, la potencialidad de dar la mano, de ser algo más que uno mismo en –y con- el dolor. Es la escena que está más allá de la escena final del libro. La escena por-leer todavía, (en)todavía, (siempre) por-leer; y por-escribir (sin cesar). Sin-fin; mientras continúan los cantos remotos, los silencios.

Al final (que –decíamos- no es final), de Salvadora se dice (mientras está derrotada en el Puerto de Las Nieves): ni está lejos ni cerca; ¿estará muerta?; *parece viva*. La llaman SOMBRA.

El niño Gabriel muere, llamándola. Y (se me avecina) llamándonos, a nosotros, a este Agaete y (no) Agaete, sin-sentido, de Alonso Quesada