

GREGORIO SALVADOR

CUATRO
CONFERENCIAS
DE TEMA
CANARIO

EDICIONES DEL EXCMO. CABILDO
INSULAR DE GRAN CANARIA

Entre los primordiales propósitos del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria se ha contado siempre el estímulo y exaltación de todas las actividades del espíritu en la Isla. Para hacer más eficiente ese propósito, el Excmo. Cabildo, a través de su Comisión de Educación y Cultura, ha emprendido unas cuidadas ediciones que abarcan diversas ramas del saber y de la creación literaria.

Entre otros textos, se publicarán antologías, monografías y manuales en que se presenten y estudien aspectos relativos a nuestras Islas; y se reeditarán, además, obras que por su rareza, por su importancia o por su antigüedad, merezcan ser divulgadas. A competentes especialistas se encomendarán los prólogos y notas, así como cada una de las ediciones.

* * *

Esta empresa editorial constará de las secciones siguientes:

- I.—Lengua y literatura.
- II.—Bellas Artes.
- III.—Geografía e historia.
- IV.—Ciencias.
- V.—Libros de antaño.
- VI.—Varia.

Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria
(Comisión de Educación y Cultura)

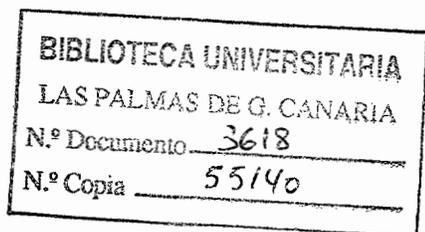


I

LENGUA Y
LITERATURA

GREGORIO SALVADOR

CUATRO
CONFERENCIAS
DE TEMA
CANARIO



1977



© Prólogo, Ventura Doreste
© Texto, Gregorio Salvador

Impreso por:
Litografía A. Romero, S. A.
Avda. Angel Romero, s/n.
Santa Cruz de Tenerife

Depósito Legal: TF, 158 - 1977

PROLOGO

Séame permitido inscribir, al frente de este volumen, una personal confesión. En la niñez yo empecé a componer relatos y evocaciones a la manera de Azorín, y tímidas glosas al margen de los libros viejos según el modo de Jules Lemaître. En las horas iniciales de la adolescencia, la lectura de los estudios de Taine y de las Cuestiones gongorinas de Alfonso Reyes, el descubrimiento de El espectador orteguiano y de Las máscaras de Ramón Pérez de Ayala dibujaron —tal vez para siempre— mi vocación de ensayista. Nada hay comparable —es sabido— a las iluminaciones que recibe el espíritu en sus pasos primeros. No mucho más tarde, repasando en la vasta biblioteca paterna la colección total de la primitiva Revista de Occidente, hube de experimentar otro deslumbramiento decisivo. En dos números hallé sendos artículos de Dámaso Alonso, en los que se estudiaban Espadas como labios y La destrucción o el amor de Vicente Aleixandre; estos dos ensayos y un ter-

cero del mismo crítico, “Claridad y belleza de las Sole-
dades”, reafirmaron mi vocación de incipiente filólogo.
Los artículos de don Dámaso me ofrecieron un método ri-
guroso e incitante para el goce y estudio de la obra litera-
ria. Desde entonces, mucho tiempo transcurrió y fueron
sucediéndose enardecidas lecturas, extrañas invenciones y
publicaciones frecuentes. Durante ese largo tiempo, con
placer yo me adentraba en estas y aquellas literaturas, o,
con severidad juvenil, rechazaba tales o cuales obras y es-
tilos. Fugazmente se iban los años. Hasta que —hace unos
diez— entré en contacto con los escritos y lecciones de
Gregorio Salvador, catedrático en la Universidad de La La-
guna. He aquí un humanista, un crítico, que proponía la
constitución de una exacta ciencia literaria con precisa
terminología, fundamentándose en los principios de la
Escuela de Copenhague. La caprichosa divagación impre-
sionista, la falta de coherencia, las observaciones no arti-
culadas según un sistema cabal, todo ello era (y es) recu-
sado por Gregorio Salvador.

Pero no se crea que este crítico deja de reconocer
(cuando lo hay) el valer de las aportaciones de otros inves-
tigadores literarios obedientes a sistemas diversos del suyo
o a la carencia absoluta de sistema. Mas la crítica univer-
sitaria ha de ser rigurosa. En la primera de las conferencias
recopiladas en el presente volumen, Gregorio Salvador pro-
pugna “la necesidad científica ineludible de considerar la
obra literaria como una unidad estructural compuesta de
dos planos, plano de la expresión y plano del contenido,
en cada uno de los cuales se puede distinguir sustancia y
forma”. Y también: “la investigación estrictamente lite-
raria sólo debe ocuparse de las formas”. No desconoce

Gregorio Salvador, antes bien sostiene, que la escala crítica consta de tres grados, como Alfonso Reyes señaló: el impresionismo, la exégesis y el juicio. Sin impresión, sin sensibilidad literaria, no hay lector posible, y menos lector crítico. Los métodos exegéticos pueden enseñarse, pero no la capacidad de goce, ni tampoco el último grado de la escala, es decir, el juicio, verdadera meta de toda investigación.

Y como saben quienes le han leído, como saben sus discípulos universitarios, aunque Gregorio Salvador exige y ejerce una científica aplicación de su teoría, ello es que nunca deja de ser un inventor dentro del campo de la crítica literaria; y maneja además, con un frecuente sabor estético, el idioma español. Pues si se repasan sus diversos trabajos —por ejemplo, Análisis connotativo de un soneto de Unamuno, Cuarto tiempo de una metáfora, Comentarios estructurales a “Cien años de soledad”, El tema del árbol caído en Meléndez Valdés, o las cuatro conferencias reunidas en el presente volumen—, se advertirá que, aunque aplique siempre sus principios teóricos, el resultado no es un estudio casi mecánico, simplemente académico, sino una minuciosa creación crítica; cada uno de sus ensayos muestra un enfoque distinto de la obra literaria, no un enfoque uniforme como el que Hernández-Vista solía ofrecernos cuando comentaba este o aquel poema. Para Salvador, el texto no ha de ser pretexto. Sin embargo, el lector verá, en estas mismas cuatro conferencias, cómo el crítico, aun ciñéndose a su método, aun comentando estrictamente el texto que ante sí tiene, brinda una admirable abundancia de ideas, de puntos de vista, en todo instante concordantes con el objeto principal de cada uno

de sus trabajos. Estamos lejos del dómine que por lo común ha predominado en las cátedras universitarias españolas y en los oscuros recintos de la alta investigación tal vez inútil. Estamos en presencia de un profesor ejemplar, es decir, de un maestro. Gregorio Salvador transmite saberes con nitidez, hondura y precisión; enseña a reflexionar y estimula vocaciones, apoyándolas hasta el máximo. El rigor no se opone a la generosidad. Obsérvese, en estas mismas conferencias, cómo estudia con objetividad científica cinco textos de diversos autores, y cómo —a la vez— exalta con fervor las cualidades descubiertas. Examínense los trabajos que respectivamente versan sobre la novela Guad y sobre el poema Plagios en desagravio de la rosa, y se notará que ciertas perfecciones —halladas en una y otra producción— le hacen a veces frisar con el ditirambo, es decir, con el elogio fervoroso.

La claridad es la cortesía del filósofo, según la célebre frase de Ortega; pero lo es también de un filólogo como Gregorio Salvador. En la Introducción que figura en el presente volumen, el autor insinúa una teoría de la conferencia. Para él, la conferencia es una “lección perfílada y medida”, “un ensayo para decir”. Estas páginas no ofrecen consabidos saberes, sino rigurosas indagaciones personales. Y aunque también sean ensayos, no se dirigen primordialmente al lector individual, sino a un adecuado auditorio, a quien hay que mantener tenso mediante un tono de conversación elevada, merced a medidos toques de atención, y merced al sagaz ofrecimiento de nuevos puntos de vista sobre la cuestión esencial. Es menester que este crítico universitario nos dé ya la conferencia sobre la conferencia, esto es, su prometida teoría acerca de tal subgénero de la Didáctica.

Ahora debemos agradecer a Gregorio Salvador que haya accedido a publicar en un volumen estas cuatro conferencias; debemos agradecerle que haya consagrado parte de su tiempo —durante los nueve años de su fértil magisterio entre nosotros— a estudiar, tan precisa como brillantemente, unos temas relacionados con las islas Canarias. Y lo ha hecho muy bien, no según la perspectiva regional, sino universal, o sea, universitaria de modo absoluto. Yo estoy persuadido de que sus amigos y discípulos volverán a escuchar, con interés y provecho permanentes, las cuatro lecciones que en este volumen se compilan; y los lectores que las aborden por vez primera, descubrirán en ellas un saber inédito expuesto en inédita forma. Por lo que a mí atañe, confieso que las lecciones y conversaciones del doctor Gregorio Salvador, sus trabajos varios y generoso apoyo, me han enriquecido de notable manera.

VENTURA DORESTE

INTRODUCCION



De Ventura Doreste fue la idea de reunir en un volumen las cuatro conferencias que, entre 1968 y 1974, habían constituido mi aportación a los IV, V, VI y VII Cursos de Estudios Canarios, que organiza bienalmente el Instituto de Estudios Canarios en colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna. De él y de Alfonso Armas, conjunta y alternadamente, la reiterada petición de los textos correspondientes y la insistencia en llevar a cabo la publicación. A ambos quiero agradecerles su interés, y a Ventura Doreste además su propósito de prologarla. Y al Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, que en seguida se prestó a patrocinar la edición, el haber hecho posible la realidad material de ese libro en que estos textos van a convertirse.

De estas conferencias, la primera y la tercera ya se habían publicado: La Palma y La Graciosa, sustancias

novelescas, en el tomo III del "Homenaje a Elías Serra Ràfols", Universidad de La Laguna, 1970, y Una novela en Canarias, en "Revista de Historia Canaria", XXXIV, La Laguna, 1971-72. Las otras dos han permanecido hasta ahora inéditas. Las fechas exactas en que cada una fue pronunciada son las siguientes: La primera, el 26 de enero de 1968; la segunda, el 4 de diciembre de 1969; la tercera, el 11 de diciembre de 1971, y la última, Sobre un poema de Pedro Lezcano, el 15 de marzo de 1974. La segunda, es decir Las Islas Afortunadas en "Cien años de soledad", la repetí el 24 de agosto de 1970, con algunas modificaciones introductorias, en la Reunión anual de la Asociación Europea de Profesores de Español, que se celebró ese año en el Puerto de la Cruz.

Las he llamado conferencias en el título —Alfonso Armas hubiese preferido otro— porque es lo que son, y no artículos o ensayos o cualquier otra denominación análoga. Entiendo que la conferencia tiene sus leyes internas de construcción y de elocución, que la separan nítidamente de esos otros subgéneros didácticos, aunque tengamos que escuchar, pacientemente y con bastante frecuencia, conferencias que no lo son en puridad, sino artículos científicos o trabajos de erudición. Para mí la conferencia es una lección perfilada y medida o un ensayo para decir. He pensado más de una vez en escribir sobre la conferencia como género literario, o incluso en atreverme a dar una sobre ese tema, lo que sería particularmente comprometido. Creo que la lectura de las cuatro que siguen puede dar una idea práctica, ya que no teórica, de cómo entiendo yo la cosa y hacer comprender al agudo lector, sin esperar a ese ensayo que prometo,

por donde van los hilos de mi pensamiento sobre el asunto.

Finalmente quiero señalar —y no sé si lograré hacerlo sin dejarme ganar por la emoción— que escribo estas líneas en las vísperas de mi partida de estas Islas, donde he vivido durante nueve años. Sean, pues, estas cuatro conferencias mi natural y obligado tributo de cariño y admiración a esta tierra, ya siempre un poco mía y yo un poco de ella, y sean también como una muestra de las cotidianas lecciones que, desde octubre de 1966 hasta ahora, he impartido en la Universidad de La Laguna. Quiero creer, en este momento de balance y de despedida, que mi magisterio ha servido de algo. Por lo menos a mí me ha servido, de rechazo, porque algo he aprendido yo también, luego, de mis discípulos. Digo discípulos, es decir, aquellos alumnos que no se han limitado a oír mis lecciones, sino que las han escuchado y las han recreado. A ellos va dedicado, primordialmente, este librito, a los que verdaderamente crean que han aprendido algo de mí y hayan tenido además el valor de proclamarlo —no les han faltado ocasiones— en estos tiempos en que la admiración al maestro está mal vista, el agradecimiento se oculta como un vicio y sentirse discípulo se estima poco menos que humillante. Pues bien, a estos pocos que sabrán distinguirse a sí mismos en estas palabras mías —porque no son muchos, pero constituyen lo verdaderamente valioso que dejo en Canarias, lo que justifica mis nueve años de trabajo aquí— dedico estas cuatro lecciones más, vestidas esta vez de conferencias para salir a la luz pública.

Tras la última, Sobre un poema de Pedro Lezcano,

me ha parecido oportuno publicar la carta que recibí poco después del propio autor. Aparte lo que tiene de contribución a un mejor entendimiento del poema comentado, creo que un texto epistolar tan hermoso y aleccionador del máximo poeta de estas Islas no podía quedar tan sólo para regalo privado de su mero destinatario postal, y debía pasar en seguida a ser patrimonio común, al alcance de cualquier lector interesado. Gracias a Pedro Lezcano por su carta y por permitirme así cerrar el libro con un epílogo insospechado y luminoso, que sería bastante para justificar la publicación de estas conferencias por un Organismo insular, si alguien no le encontrara otra justificación.

Bajamar (Tenerife), 31 de agosto de 1975.

LA PALMA Y LA GRACIOSA,
SUSTANCIAS NOVELESCAS

Voy a tratar de dos novelas recientes. Una de ellas se titula *Los buscadores de agua* y fue finalista del Premio Alfaguara 1965, es decir, del primer Premio Alfaguara convocado, del que ganó Jesús Torbado con *Las corrupciones*. Su autor es un gallego hasta ese momento desconocido en los círculos literarios: Juan Farias. La primera edición de la novela apareció hace poco más de año y medio, en mayo de 1966.

La otra es aún más reciente: se ha publicado en junio de 1967. Su título es *Parte de una historia*, y no se trata ya de novela o autor descubiertos por el jurado de un premio literario, sino del último relato publicado por uno de nuestros más finos escritores, de nuestros más constantes novelistas: el vasco Ignacio Aldecoa.

Ambas novelas difieren en muchas cosas, que iré señalando, pero coinciden —y por eso las emparejo aquí—

en haber escogido como escenario de sus respectivas acciones un recinto insular canario. Farias vincula su relato a la Isla de la Palma y desarrolla comienzo y final en Tenerife; Aldecoa sitúa el suyo en la Isla de la Graciosa, aunque salte en algún capítulo a Lanzarote. Y nos surge aquí ya la primera salvedad y diferencia. En tanto que el autor gallego llama a La Palma por su nombre y es minuciosamente fiel a la toponimia mayor y menor, Aldecoa evita a lo largo de las 212 páginas de su historia, de su *Parte de una historia*, cualquier mención expresa del nombre de su isla y, más aún, de las vecinas. Lanzarote será allí enfrente, cercana, tajada, inaccesible, la Isla Mayor, si bien es verdad que a veces Isla Mayor le llaman a Lanzarote realmente en La Graciosa. Alegranza es la Isla del Faro, lo que bien mirado no deja de ser verdad, y Montaña Clara, la Isla de la Montaña. Los dos Roques, del Este y del Oeste, y los Fariones sí conservan su nombre, aunque reducidos, por mor de la minúscula inicial, a meros nombres comunes. Por lo demás Aldecoa respeta los otros nombres de lugar y la acción se desarrolla principalmente en La Caleta del Sebo, con sus barrios, Los Corrales y Barrio Verde, con el vecino lugar de Pedro Barba, con la Montaña Amarilla y la Duna Grande. No falta ni un topónimo de la pequeña isla. En cambio, cuando la acción salta a Lanzarote o se mencionan localidades de esa isla, los nombres se rehúyen y Orzola es sólo el puerto de la caletilla donde se desembarca; Arrecife, la capital de la Isla Mayor.

Como da la casualidad de que la Isla de la Graciosa no es precisamente muy conocida y mucho menos los nombres de sus dos lugares habitados y de sus accidentes orográficos, un lector ajeno a estas islas puede leer de ca-

bo a rabo la novela de Aldecoa sin enterarse de dónde transcurre realmente la acción. Así Antonio Tovar, que ha sido uno de los críticos que se han ocupado de ella, en su habitual sección de la *Gaceta Ilustrada*, supone finalmente que debe tratarse de alguna isla del Archipiélago Canario, pero sin decidirse a asegurarlo.

Todo esto nos podría hacer creer, de entrada, que Aldecoa ha utilizado la isla circunstancialmente por necesidades de la narración, y que cualquier otra, en cualquier otro punto del Océano, le hubiera servido igualmente para el mismo fin, por lo cual no ha considerado conveniente concretarla e individualizarla con su nombre. Y nos puede hacer pensar, por el contrario, que Farias supedita su narración a una concreta realidad ambiental, a un escenario intransferible cuyo nombre y localización no oculta. Es decir, la primera impresión nos puede llevar a considerar *Parte de una historia* como una novela desligada de espacio y tiempo, una novela de alto vuelo simbólico y psicológico, y, en cambio, *Los buscadores de agua* como una novela de realismo más o menos conseguido, pero sin otra intención que presentarnos unos ambientes y costumbres. Como las primeras impresiones son tremendamente persistentes y con primeras impresiones y muy poco más se suele hacer la crítica literaria, la historia literaria y la opinión común, yo voy a adelantarles a ustedes que esa primera impresión es, en este caso concreto nuestro, completamente falsa, o sea, que es la novela de Aldecoa la que, aunque evite la precisión del nombre geográfico, queda completamente a ras de la Isla de la Graciosa, a ella constreñida, limitada a unos personajes identificables, a unos hechos efectivamente ocurridos ante los

ojos del autor, mientras que el relato de Farias, pese a su innegable realismo y su exactitud toponímica, trasciende la Isla de la Palma, donde se desarrolla, para convertirla en símbolo de esa otra isla que todo hombre lleva dentro de sí, la de sus propios temores, sus íntimas vergüenzas y su angustiada soledad. *Parte de una historia* es un relato descriptivo; *Los buscadores de agua*, una novela existencial.

Pero, en fin, esto dicho así no pasa de ser una afirmación personal, y tal vez a algunos de ustedes, lectores de ambas novelas o de alguna de ellas, les pueda parecer incluso una afirmación polémica. Se hace, pues, necesario analizar ambos libros, hasta donde sea posible, y argumentar, desde ese análisis, en pro de la opinión que he expuesto, opinión por lo demás que no es apriorística ni impresionista, sino que está fundada en ese análisis y en las tres lecturas completas que he hecho de cada una de las dos obras, para poder venir a hablar aquí hoy con cierta seguridad. Sin olvidar, por otra parte, que de lo que tengo que hablar aquí hoy —y en un tiempo tasado— es de “La Palma y La Graciosa, sustancias novelescas”, si quiero ser fiel a los programas y al cartel ese que se ha puesto en la pared de la escalera. Y como quiero serlo, estoy obligado a serlo, y limitamos por el final con la hora de comer, que es una hora sagrada, tendré que prescindir de muchas cosas, de muchos argumentos, de muchos detalles del análisis, y hacer quizá alguna otra afirmación sin más garantía que mi palabra. Pero estoy dispuesto a presentar los argumentos, si se me piden, y estoy dispuesto incluso a tratar de estas novelas en alguna otra ocasión, cuando no se trate ya de un específico curso de temas

canarios y podamos entrar —sin temor de salirnos— en el más ancho mundo de los temas simplemente humanos o en el más específico de los problemas de la novelística.

Y me parece oportuno explicar, antes de seguir adelante, cuáles son las razones por las que estoy hablándoles a ustedes y por las que he escogido este tema, que limita en gran parte, como les digo, lo que me gustaría decir acerca de esos dos relatos.

El Instituto de Estudios Canarios me ha honrado nombrándome miembro suyo, sin méritos para ello, sin previa dedicación mía a esos estudios, sin otra razón que una confianza benevolente. “Usted no ha trabajado hasta ahora sobre temas canarios, pero ya trabajará”, me han venido a decir. Y habiéndome otorgado así tan generoso crédito, no he tenido más remedio que ponerme a pensar en ello y aceptar, por lo pronto, el intervenir en este curso de estudios canarios que se está celebrando.

Bien es verdad que el concepto de tema canario suele entenderse ampliamente. Yo había hablado una vez, en un seminario de una Universidad norteamericana, sobre *Misericordia*, de Galdós. Aquellas notas y una nueva lectura de la novela podían dar, decidí, para esta lección. Luego pensé en *La isla y los demonios*, la novela insular de Carmen Laforet, o en algunas novelas como *Guanche* o *Cerco de arena*, de Enrique Nácher, el otro novelista canario de hoy que goza de cierta difusión en el ámbito peninsular, aunque sus narraciones, de un costumbrismo trasnochado, no vayan más allá que las de otros escritores insulares que no han saltado la frontera regional.

En la duda estaba cuando, obligado a ponerme al día en la lectura de novelas españolas recientes para preparar una ponencia que debía presentar, y que finalmente presenté, en los Coloquios sobre Problemas de la novela española actual que se celebraron en Santander en agosto pasado, me encontré con *Los buscadores de agua*, primero, y, ya orientado y encaminado, con *Parte de una historia*. El interés de estos dos relatos, su novedad singular y doble, consistía en que, por primera vez y casi simultáneamente, el ambiente insular canario era escogido a la vez por dos novelistas peninsulares para sendas obras narrativas. Y no se trataba, siquiera, de las islas mayores; eran La Palma y La Graciosa, una en cada extremo, las que habían servido de escenario. Pensé inmediatamente que indagar acerca de las fuentes vivas de esas novelas, de su adecuación o no a la realidad que pretendían reflejar, identificar posibles personajes, contrastar descripciones, averiguar detalles de su génesis, estudiar, en fin, hasta qué punto las sustancias de contenido de ambos relatos eran reales o imaginarias, podía ser una tarea interesante y, desde luego, sin género de dudas, un trabajo que serviría para ir justificando el crédito que tan generosamente me había otorgado el Instituto de Estudios Canarios.

En mi comunicación de Santander, *La novela, entre el arte y el testimonio* (1), insistí con respecto a la novela en algo que vengo repitiendo desde hace varios años con respecto a otros géneros literarios: la necesidad científica ineludible de considerar la obra literaria como una

(1) Está publicada en *Prosa novelesca actual*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1968, págs. 115-131.

unidad estructural compuesta de dos planos, plano de la expresión y plano del contenido, en cada uno de los cuales se puede distinguir sustancia y forma. La necesidad de darse cuenta de una maldita vez, si es que se quiere tener alguna idea clara en Literatura, de que al oponer forma y contenido, como generalmente se viene haciendo, se oponen términos heterogéneos, términos que no admiten oposición puesto que el contenido también tiene su forma; es más, que casi siempre que se habla de forma en Literatura, de lo que se está hablando es de una sustancia, es decir, de la lengua en que se escribe, de las palabras, de las construcciones lingüísticas, que no son, en definitiva, otra cosa que la sustancia de la expresión literaria. Al oponer forma a contenido, se suele oponer igualmente arte a testimonio, identificando arte con forma y testimonio con contenido. Errada la primera oposición, errónea resulta la segunda. El arte es, evidentemente, una cuestión de forma, de forma de expresión y de forma de contenido, pero el testimonio corresponde a las sustancias. Habrá, pues, en toda obra literaria un doble testimonio: testimonio lingüístico, testimonio de la lengua en que se escribe, de la sustancia de la expresión, y testimonio de la sustancia del contenido, de la realidad que se refleja, del paisaje que se describe, del sentimiento que se transmite. Ahora bien, la eficacia del testimonio depende íntegramente de la calidad del arte, de la interdependencia de ambas formas.

La investigación estrictamente literaria sólo debe ocuparse de las formas. Lo que yo me propuse estudiar acerca de estas dos novelas, la utilización de dos islas del Archipiélago Canario como sustancias de contenido novelesco,

no era en principio una tarea de indagación literaria sino de exploración de la realidad. Lo que no quita que esa realidad, en cuanto sustancia literaria, sea sustancia formada e incluso pueda convertirse en forma de otra sustancia, como luego veremos.

Para la investigación literaria uno puede sentarse tranquilamente, con el libro delante, y basta. Para comprobar la realidad, uno tiene que moverse, ver los lugares, hablar con la gente, interrogar testigos, pedir opiniones, aunar discrepancias.

Yo no he podido hacer todo eso en la medida que me había propuesto, pero en lo que voy a decirles no hay suposiciones, hay comprobaciones. Y en lo que yo no he alcanzado a comprobar, confianza en el parecer, siempre responsable y valioso, de las personas que me han ayudado, que han sido bastantes en lo que se refiere a La Palma, isla que yo todavía no conozco.

En cambio, sí he visitado La Graciosa a fines de septiembre pasado (2). Me he convertido así en una de las pocas personas que han estado en esa isla. Porque La Graciosa es la isla desconocida. Ni siquiera los lanzaroteños suelen decidirse a cruzar el río de mar y poner su planta en ella. Se limitan a verla desde lo alto de la Batería, a vista de pájaro. Pues bien, esa isla tan poco conocida está maravillosamente viva y presente en la novela de Aldecoa. Con

(2) Quiero expresar aquí mi agradecimiento a todas las personas que me ayudaron en mis indagaciones, especialmente a mi viejo amigo y compañero Sebastián Sosa Barroso, sin cuya colaboración, en todo lo que se refiere a La Graciosa, este trabajo no hubiera sido posible.

sus colores, con sus olores, con sus sonidos, con su palpito cotidiano, con su ritmo de horas, de noches y de días. He aquí, por ejemplo, el amanecer:

“Está amaneciendo y el acantilado de la Isla Mayor —violetada, dulce— parece perfectamente simétrico con su reflejo en las aguas calmas del río de mar. Estos minutos crepusculares, hasta que el urgente sol de Africa ponga sus panes de oro, primero en la cima, luego en la ladera oriental de Montaña Amarilla, reconcilian los sentidos —a veces hirvientes, a veces desmayados, en esta latitud— con la naturaleza.

Las falúas, las barcas, el muelle, la población, las dunas, lo que veo y me rodea, son los testigos de la serenidad que gozo, sorprendido, hasta que, de pronto, un gallo estride con su canto, llega desde la lejanía solemne y rapaz una gaviota, pica el agua de la caleta un pez perseguido. Vuelvo la cabeza hacia Montaña Amarilla, donde se insinúa, estriando su copete morado, un resplandor. Comienza la mañana y este milagro —tan doméstico y consabido— renueva la individualidad de las cosas: el camino a la llanía, pateado por los camellos; las latas de conservas vacías, brillando distintamente, en la joyería del muladar, junto a las rocas; tal cual planta de geranios sobre el perfil de una tapia; los cabezudos bolardos emergiendo del cemento del muelle... Un vientecillo alegre aflora con el sol y arruga la epidermis del mar, que se descompone en matices, verdeando, azuleando, griseando, negreando hasta los pies del gran acantilado, cuya imagen desaparece de las aguas. Y, al fin, el sol, ya brotado de la línea del Este, después de rojear el mar, lo melifica” (págs. 115—116).

O la noche:

“Hace demasiado calor en la tienda de Roque y salgo a la calle para refrescarme. Hoy no hay luna o saldrá más tarde. Las estrellas brillan fuertes y bajas, y parece que el firmamento se derrumba sobre el acantilado, entrevisto como lo más oscuro de lo oscuro, des-



tacada la cima como un negro horizonte. El muelle se pierde en el río de mar y no podría decirse dónde acaba sino por el golpear tímbleado del agua en el cemento. La bolsa de la caleta es una noche en sí sola, con las formas borrosas de las falúas brizadas, danzando levemente. Y en la población brillan las luces de las casas, a través de las entornadas contraventanas, muy distantes y tenues” (pág. 143).

No voy a ser yo ahora quien descubra a Ignacio Aldecoa. El novelista vasco es seguramente el escritor español actual que mejor domina el instrumento idiomático, que más fielmente lo utiliza y lo respeta, que escribe —digámoslo con un término escolar, pero preciso— con mayor propiedad. Artífice de la expresión, ése es su gran mérito y, en cierto sentido, su gran defecto. Un defecto, por otra parte, no privativo de él, sino demasiado frecuente en nuestros novelistas. En España, donde se inventó la novela, puede decirse, donde se dieron los dos pasos decisivos (*Lazarillo*, *Quijote*) para la constitución del género tal como lo entendemos hoy, es donde quizá con mayor frecuencia se equivoca la receta y el novelista acaba perdiéndose en el estilo, olvidándose de la posible novela en los meandros de la forma de la expresión.

Escribe Aldecoa en la penúltima página de su libro: “Los Corrales, La Caleta del Sebo, el Barrio Verde, Pedro Barba. No son sólo nombres para la memoria. Repito los nombres a media voz, buscándoles su sabor y su sentido. Distribuyo otros nombres; pueblo las palabras de hombres y mujeres, añadido perros, camellas, barcas, pesca, mundo... Y, cuando doblo la punta y tengo frente a mí lo que ya está, me acongojo”. Es decir, de una parte, los nombres; de otra, la realidad: las dos sustancias. Una maravilla la forma de la expresión, ya lo hemos visto. Pero esa forma

de la expresión, ¿corresponde a una verdadera forma de contenido novelesco? No; *Parte de una historia* es eso: parte de una historia, no una historia, no una unidad narrativa. La novela está contada en primera persona, pero las cosas que suceden no le suceden al narrador, los personajes de la historia son otros. Situado dentro el autor, apenas como personaje, más como espectador, no le cabe el recurso novelístico de entrar en la intimidad de los otros personajes, de situarse dentro de ellos, y así resultan vistos siempre desde fuera: superficialmente.

Lo que en la novela pasa ya lo saben ustedes, los que la han leído. El narrador llega a la isla por segunda vez después de cuatro años. Busca de nuevo olvidarse de otros lugares, de gentes, de problemas, de insolidaridades. Pero no sabremos en ningún momento de qué lugares, de qué gentes, de qué problemas, de qué insolidaridades. Quiere esto decir —y ya lo señalaba antes— que no va a ser la novela del narrador. Habla de la isla, de sus mínimos cambios, de las personas que la habitan. Vive, como antes, en casa de Roque, patrón de barco, tendero, fondista y patriarca de la isla. Inesperadamente ocurre algo insólito, que rompe la monotonía: En noche de tormenta, un yate norteamericano encalla y naufraga en la costa del islote. Los náufragos, tres hombres y una mujer, a los que se une un matrimonio inglés, un matrimonio de turistas que ya estaba allí, albergado también en casa de Roque, los seis, más el propio narrador, más unos cuantos pescadores de la isla, viven unos días borrascosos, de borrachera continua, mientras los norteamericanos aguardan que se resuelva su situación, que se arreglen sus papeles. Finalmente ocurre una desgracia: uno de los náufragos se ahoga

durante un baño nocturno. Los demás se marchan y la isla recupera su ritmo habitual de vida. Y el novelista decide también marcharse. Ya está. No hay más.

Los extranjeros apenas hablan, no sabemos nada de ellos, apenas si podemos suponer algo; ya he dicho que el narrador no entra jamás en la intimidad de los personajes. Dice, por ejemplo, a propósito del matrimonio inglés:

“La mujer es hermosa y tiene los ojos fijos y la mirada distante, contemplando algo más allá. El hombre avizora esa mirada, la siente vibrar, depende de ella. Ahora guardan silencio y, tal vez, piensan un viaje. Me imagino que piensan un viaje. Todo lo que transcurre en la mirada de ella está fluyendo a lo remoto. Todo lo que dice esa mirada es de no estar aquí, en esta isla, sino en la desolación del horizonte. El hombre la acompaña, pero no está en ella, que es como inalcanzable azogue. No sé por qué interpreto. Nada sé y aplico noticias de mí a esta pareja” (pág. 43).

El texto me parece expresivo en apoyo de lo que vengo diciendo. Los extranjeros constituyen el núcleo narrativo, lo que se cuenta es parte de su historia, pero la verdadera sustancia de contenido literario es la isla como tal, sus habitantes, su ritmo vital alterado por esas presencias extrañas e incomprensibles. Continúo un poco más abajo el texto que les leía, referente a la inglesa:

“Es una hermosa mujer, con la piel bruniada del sol y la mar, con la elasticidad deportiva o zoológica que se sorprende en algunas esculturas y con la misma apartada presencia. Enedina me interrumpe.” Enedina es la mujer de Roque . “Enedina es de carne, de leche maternal de aromas femeninos, de cobijo, olor de pucheros a la lumbre, ropas blancas puestas a tender, lágrimas, ocupaciones constantes y espera de la vejez. Se queja:

—Estas extranjeras no son como nosotras. Nos hacemos viejas casi cuando dejamos de ser mozas.”

Si la verdadera sustancia novelesca del libro de Aldecoa está en La Graciosa y en sus habitantes, tendremos que plantearnos ya si esa sustancia es real o es imaginaria. No es preciso recordar que no toda novela es realista, ni tiene por qué serlo, y que, en definitiva, una sustancia de contenido novelesco puede ser o completamente real o completamente inventada o parcialmente inventada sobre una base real.

Ignacio Aldecoa conoce bien la Isla de la Graciosa. Posiblemente la conoce mejor que nadie, porque tal vez sea el forastero que más tiempo ha permanecido en ella: por encima de los seis meses. Todo el mundo lo recuerda allí. Recuerdan su alta figura de vascongado, su campechanía, su reciedumbre, su entereza. Es el amigo.

Durante la estancia de Aldecoa en La Graciosa ocurrió precisamente el naufragio del yate americano y pasaron esas cosas que se cuentan. Su novela es crónica y descripción. No hay ni un solo personaje que no sea identificable. Todos andan por La Caleta del Sebo con su carnet de identidad.

Roque —la más recia figura humana presentada en la novela, cuya serenidad sirve de contrapunto a la tensión que se va apoderando de los demás personajes según avanza la acción— es Jorge Toledo, alcalde de La Graciosa, casi virrey de la isla, patriarca dije antes. Para conocer a Jorge Toledo ni siquiera es preciso ir a La Graciosa; basta con asomarse al muelle de Orzola cuando llega con su falúa a recoger pasaje para el islote. Bajo, fornido, sonriente,

descalzo, con su sombrero de ala caída, nadie diría que es millonario, y lo es de verdad, que gobierna una isla y que ha acumulado en sus sesenta y dos años de vida toda la sabiduría del océano. Pero en la novela está, personaje de novela es ya para siempre.

La falúa de Jorge se llama “El Gracioso”, pero la gente de la isla le dice “El Chipirrique”, y Aldecoa la nombra “El Chipirrín”. Como se ve, ni siquiera en los nombres propios ha forzado Aldecoa la invención. Apenas los disimula, y en algún caso ni eso: Antica, la hija mayor de Jorge, es Antica en la novela, y todas las circunstancias que de ella se mencionan corresponden estrictamente a la realidad. Por lo demás, el nombre de ficción de Jorge no ha ido a buscarlo muy lejos, puesto que Jorge tiene un hermano que se llama Roque. La mujer de Jorge, en la novela Enedina, se llama realmente Nieves González Romero, pero Enedina no es nombre desconocido en La Graciosa y, al parecer, abunda en Haría. Las otras dos hijas de Jorge, que aparecen en la narración como Francisca y Luisita, son en la vida real Consuelo y Elena. El hijo mayor, Jorge, es Roque hijo en la novela.

El señor Mateo el Guanche, otro personaje de cierto relieve, es José Morales Díaz, pero precisamente Aldecoa le puso ese mote de “Guanche” y ahora se lo siguen diciendo sus paisanos. Aquí es la invención la que se ha hecho realidad.

En el personaje Casimiro se retrata a Antonio Guadalupe Toledo, compadre de Jorge, y Félix es Eduardo Hernández Luzardo, que fue cambullonero en la Isleta y cha-

purra el inglés, hechos ambos que se mencionan en el libro. Domingo, de quien se nos cuenta que “se va a casar con una sobrina de Roque”, es Mariano Morales Morales, que efectivamente se casó con América Toledo, hija de Roque Toledo, hermano de Jorge.

En fin, la lista podría ampliarse, pero aquí ahora no tiene objeto. La caracterización canaria se mantiene en todo caso con apellidos ficticios que son apellidos frecuentes en el Archipiélago. Ha ocurrido, por ejemplo, un accidente en un barco; se nos cuenta en la página 32. Y dicen: “En el barco de Doreste hay un hombre herido; es Juanillo Armas.” Por lo demás, el accidente fue verdad, tal como lo cuenta Aldecoa, y el tal Armas se llama Manuel Páez Toledo.

Y no sólo las personas. Las barcas aparecen con sus nombres verdaderos: “La Desinquieta”, “Lirio del Mar”, “Alegranza”. Y hasta podríamos decir que cada camello, cada perro, cada gallina y casi casi cada gaviota son identificables.

Por supuesto, los objetos lo son, todos. Algunos los he visto. Escribe Aldecoa en la página 11:

“Roque me ha enseñado, muy orgulloso, la cocina de gas embotellado que le ha comprado a su mujer en Port Etienne, una gran radio de pilas para coger el “parte” de Madrid y una butaca que es su trono.”

Allí están las tres cosas, en casa de Jorge Toledo. Ahora bien, hay que hacer una salvedad, Jorge hizo una salvedad: No fue él quien compró personalmente la co-

cina en Port Etienne, se la encargó a su hermano Luis; pero de Port Etienne procede.

Y para acabar con los objetos, la historia del Cristo. Dice Aldecoa:

“Roque me ha dejado una buena habitación, recién encalada, con un Cristo atroz sobre el testero de la cama. Le he preguntado por él.

—Lo hizo mi padre, de lava. Le llevó dos años completos. Un extranjero me lo quiso comprar, pero las cosas de familia no se venden —me ha respondido.

El Cristo es deforme y en su alargado rostro de mustélido Roque ha pegado, como ojos, dos negras cabezas de alfiler” (págs. 10–11).

Pues bien, Jorge afirma que eso de su padre, de la lava y del extranjero fue una broma que le gastó al novelista, que el Cristo es de pasta de yeso, y que fueron sus hijos los que, “jugando y con buena fe” —transcribo sus palabras—, le pusieron dos cabezas de alfiler como ojos.

La fidelidad, pues, en el testimonio es absoluta. Aldecoa no inventa, y cuando hay algo inventado, como esto, resulta que el inventor fue Jorge, el personaje, que no el novelista.

Si la sustancia de contenido ‘Isla de la Graciosa, ambiente de La Graciosa, gente de La Graciosa’ es exacta, es minuciosamente exacta, notarialmente exacta, como hemos visto, queda por preguntarse acerca de la fidelidad del segundo testimonio, del testimonio lingüístico. ¿Cómo hablan los personajes de La Graciosa? ¿Hablan

como personajes de La Graciosa o como personajes de novela?

Adelanto que Aldecoa ha tenido el buen acuerdo, el encomiable acuerdo de no intentar convencionalmente, ortográficamente, la imitación fonética del habla. Eso hemos salido ganando, porque la regla general es que cuando los novelistas pretenden caracterizar así a sus hablantes, caen sin remedio en el caos, en la inconsecuencia y en el grosero error. Si alguien quiere un ejemplo de esto que digo, repase las dos novelas de Náchter que cité al principio. Aldecoa se limita a la caracterización sintáctica y a la caracterización léxica, y, en ese sentido, transcribe ajustadamente diálogos escuchados:

“—Vea, cristiano, el aventurero para las diez estaba medio amoroso” (pág. 8).

“... porque corren dos meses, virando a tres, desde que tomó el viaje” (pág. 9).

”—Está bueno, maestro Juan. Abusen unas copas de mi cuenta” (pág. 20).

“—Toman ustedes mucha playa” (pág. 99).

Así y todo, en alguna ocasión resbala; se pone en boca de Roque, por ejemplo:

“Tras del susto del otro día son ustedes los que sacáis el oro” (pág. 67).

—“Echaos más a costa, morralla. Echaos para el cabildo” (pág. 119).

—“Cavar cuanto podáis” (pág. 192).

Ni el pronominal *ustedes* con segunda persona verbal —que se usa, desde luego, en ciertas zonas andaluzas— es

propio de La Graciosa (el Prof. Alvar ha publicado hace poco, en el tomo XLVIII de la RFE, un estudio sobre el habla de esa isla) ni, por lo que se sabe, de ningún otro lugar canario. Y tampoco la simple segunda persona de plural, sin tratamiento. Por lo demás, son éstas las únicas excepciones en toda la novela; el uso normal canario, *ustedes* con tercera persona para cualquier clase de interlocutores, se mantiene a lo largo del relato.

En resumen, el libro de Ignacio Aldecoa es un testimonio válido del paisaje canario, de la vida canaria, del habla canaria; es, indudablemente, un libro de tema canario, y está justificado, pues, que hablemos de él aquí. Es un libro, además, escrito amorosamente. Y eso, desde Canarias, debemos agradecerérselo. El problema —que al principio esbozaba y sobre el que, en cierto modo, me pronuncié— de hasta qué punto podemos considerarlo o no verdadera novela, escapa ya al tiempo de que disponemos y escapa incluso al título de esta conferencia. Y como, por otra parte, son tantas y tan variadas las especies literarias que se acogen al nombre de novela, una más no importa.

Pero, en fin, novela, lo que se dice novela, lo es, para mí, mucho más la otra, la de Farias, *Los buscadores de agua*. Vamos a hablar un poco de ella.

Como indiqué al comienzo, yo no he estado nunca en la Isla de la Palma. No voy a poder, por consiguiente, presentarles a ustedes los resultados de una investigación de la realidad descrita semejantes a los que he presentado para La Graciosa. Aquí mi indagación se ha limitado al interrogatorio de varios lectores de la novela que conocen

aquella realidad, que son de La Palma o han vivido en La Palma, acerca de hasta qué punto ven esa realidad reflejada en la novela. Y las respuestas han sido muy contradictorias. Desde quien piensa que el novelista no ha pasado por la isla hasta quien supone que ha tenido que vivir largamente en ella, por lo menos tan largamente como hace vivir a su personaje. Como las opiniones negativas proceden de aquellos palmeros no especialmente vinculados al valle de Aridane, que es donde la acción se desarrolla, y los que son de allí, de Los Llanos, de El Paso o de Tazacorte, son los que admiten que el autor conoce perfectamente lo que describe, me voy a inclinar por esta opinión.

Por otra parte, como ustedes probablemente saben, la novela ha producido un impacto escandaloso en La Palma. Se ha convertido, diríamos, en el “best-seller” del año 67 en aquella isla. Ha circulado, se ha leído, y algunas personas se han visto desafortunadamente retratadas y se han ofendido, o han descubierto en tal ingrato personaje a un convecino y se han regodeado. Quiere esto decir que no están las cosas en La Palma para que hagamos un censo de personajes identificables, como hicimos para La Graciosa. Y los hay, al parecer, y hasta me han dado la filiación. Pero dejémoslo estar.

Farias no goza de tantas simpatías en La Palma como Aldecoa en La Graciosa. No lo recuerdan. Y, si lo recuerdan, es más bien para dedicarle un tipo de adjetivaciones que más valía que no lo recordaran. Y el caso es que esa actitud me parece no sólo injustificada, sino equivocada. Intentaré explicarme.



Los buscadores de agua es una novela escrita también en forma autobiográfica, en primera persona. Pero aquí el narrador no es un mero espectador de lo que ocurre, es el protagonista. Quiero recordar que protagonista es un término que hemos heredado de la tragedia griega y que, etimológicamente, significa el primero que lucha. Pues bien, Manolo, el personaje de Farias, no es simplemente el protagonista, es el agonista; no es el primero que lucha, es el que lucha, el único que lucha, puesto que todo lo que hacen los demás personajes es reflejo siempre de su propia angustia, de su propia lucha de hombre acorralado.

Porque la novela de Farias es la historia de un hombre acorralado. Acorralado por el desprecio, acorralado por la miseria, acorralado por el hambre, acorralado por el trabajo inhumano, acorralado por la vergüenza, acorralado por la ignorancia, acorralado por el miedo, acorralado por la insolidaridad, acorralado por la soledad, acorralado por la muerte, acorralado por su propia condición de hombre.

Califiqué la obra de Farias de novela existencial. Y lo es. Porque, en definitiva, tampoco es propiamente, como acabo de decir, la novela de un hombre acorralado. Es la novela del hombre acorralado. Como las comparaciones no me asustan, diré que si a algún autor, de dentro o de fuera, me recuerda Farias es a Albert Camus.

Pero veamos antes de nada, y aunque sea someramente, la línea argumental de la narración, porque tal vez muchos de ustedes no hayan tenido aún ocasión de leerla. Manolo, un gallego de Cangas de Morrazo, que está solo,

dice, porque tiene que tragarse la verdad, cuenta lo que ha sido su vida desde que, ayudante de calafate en su pueblo con cinco duros diarios de jornal, tuvo que marcharse de allí por miedo al padre de su novia, un tendero próspero, poco propicio a casar la hija con un muerto de hambre, hasta que regresa, paralítico ya el suegro, a casarse con la novia y heredar la tienda, que lo convierte para los demás en hombre respetable. Al irse de su pueblo, alguien le habla de que en las islas pagan mejor cualquier trabajo, que un calafate puede ganar hasta veinte duros o más, y se viene para Tenerife. En Tenerife no encuentra trabajo, pero sí a un asturiano, Camilo, que llegó como él. y que le propone marcharse a La Palma, donde tiene noticias de que pagan bien el trabajo en las minas de agua.

Un inciso. La novela se divide en siete partes o capítulos, que llevan los títulos siguientes: Sueño —el que acabamos de resumir—, Mina, Miedo, Vergüenza, Lava, Silencio y Huida. La relación me parece expresiva por sí sola.

En Santa Cruz de La Palma encuentran al señor Benito, un labrador de Los Llanos, que los contrata para trabajar en una galería que está excavando en La Mosquera. Camilo enferma y muere, repentinamente, un día que bajan solos hacia Los Llanos. El miedo se apodera de nuestro personaje, enloquece y acaba perdiendo la conciencia de las cosas.

La recupera en una supuesta clínica de Tazacorte. Entre tanto, han buscado a Camilo y han hallado el esqueleto

mondo, devorado el cadáver por los grajos. Sospechan que lo haya podido matar él. Eso queda, dice, “escrito en los papeles y desde entonces no pude moverme sin pedir permiso a la policía y mucha gente cuando se enteró no me tuvo confianza”. Otra clase de miedo se suma, pues, al anterior.

Y vergüenza de ambos miedos. Vive varios días en casa de Sancha, pensión donde ya antes venía con Camilo cada fin de semana. No busca trabajo. Siente, como un peso que lo aplasta, la soledad, el miedo, la vergüenza.

Pero tiene que sobrevivir y vuelve a pedirle trabajo al señor Benito. Y lo que hará ahora será abrir agujeros en los campos que cubrió la lava de la erupción del 49, en Las Manchas, para plantar viñas allí. El señor Benito se está arruinando en la empresa y trabaja mano a mano con él, en una lucha casi estéril que lo va enloqueciendo poco a poco.

A los dos, porque Manolo confunde ahora todos sus recelos, todos sus temores y todas sus angustias pasadas en un irracional miedo al volcán, en un terror irreprimible al silencio, que se le va cargando de presagios.

Y huye de la isla. Permanece aún una temporada en Tenerife, trabajando en las obras de la autopista, hasta que, modificada la situación que lo había hecho salir de su pueblo, decide volver. Pero lo mismo en Tenerife, recién huido de La Palma, que luego en Cangas, cada día cogerá el periódico esperando una noticia que nunca llega, una noticia que justifique su miedo y su huida: la noticia de la

erupción del volcán, la noticia de que la isla ha saltado por el aire hecha pedazos.

En fin, este argumento, resumido así, da apenas una idea de lo que la novela es y esa idea resulta muy superficial. Pero quizá no haya estado de más este resumen, porque esa idea superficial que el argumento proporciona es la que pueden hacerse también algunos lectores palmeros o buenos conocedores de La Palma, y precisamente por su condición de tales, que los lleva a buscar en la novela algo que la novela no pretende proporcionar, es decir, un inventario notarial y costumbrista de la vida de la isla.

Me dicen, por ejemplo, que el capítulo *Mina*, aunque describe con acierto el tipo de trabajo en las galerías de agua, demuestra que el autor sólo ha conocido aquello de pasada o por referencias, porque la belleza de los parajes que menciona es de tal entidad que el autor, de conocerlos realmente, no hubiera dejado de describir por extenso las maravillas de aquel paisaje excepcional. Y que además usa siempre el término *mina*, cuando en La Palma se habla siempre de *galerías*.

Parece, por lo demás, que la caracterización lingüística que puede pretender en algún caso no es ni medianamente acertada, adjudicándoles a hablantes palmeros expresiones que son efectivamente canarias, pero no precisamente de aquella isla. Creo, sin embargo, que en el caso concreto de *mina* por *galería* la elección del término debe haber sido consciente, buscando en ella connotaciones generales, no caracterización regional.

En cuanto al paisaje, no es Farias hombre que supedite a primores descriptivos el interés de la narración. Si no tuviera otros méritos, ése ya sería bastante para abrirle un amplio crédito como novelista. Porque ya antes señalé cuál es el cáncer de la novelística española. Sin demorarse en descripciones inoperantes, Farias es, sin embargo, certero en el apunte impresionista del paisaje. He aquí su llegada a estas tierras. El barco se aproxima a nuestro puerto de Santa Cruz. Dice:

“Y de pronto empezó a amanecer y vi la isla de Tenerife que era un puñetazo de piedra contra el cielo.”

Pero corta. Y sigue por un camino que le es más grato:

“Al saltar a tierra vi a un niño con un globo verde, y una mujer que le reñía al niño, y un montón de gente que esperaba el barco y pasé entre los maleteros sin que ninguno me ofreciese sus servicios porque mi maleta era de cartón e iba amarrada con cuerdas.”

Estas pinceladas ambientales se le dan bien. La plaza de Los Llanos, el cuartel de la Guardia Civil, detalles de la vida pueblerina. Ahí nadie me lo niega. Y su sentido de tiempo y espacio. Se anda con él, las conversaciones duran lo justo para llegar al sitio donde va.

Viaja de Tazacorte a Los Llanos. Dice:

“Tuve que esperar el autobús que tardó casi dos horas en llegar. Era un trasto de muchos años y hacía los viajes parándose en todos los rincones a recoger a todos los tipos que se encontraba sembrados por la carretera. No tenía paradas fijas más que en los terminales y siempre iba muy lleno y muy sucio. Los isleños lo llamaban “la guagua” y hablaban de él como si en vez de un autobús fuese una persona.”

Aunque tampoco falte aquí la impresión de paisaje:

“El autobús fue ganando altura, y poco antes de llegar a Los Llanos, desde una curva, vi, abajo, Tazacorte, y la mar era redonda, y un barco, lejos, parecía que iba cuesta arriba.”

Todo esto es también pequeño testimonio, fidelidad a una indudable sustancia insular de contenido literario. Pero no es lo principal en *Los buscadores de agua* como vimos que lo era en *Parte de una historia*. Por eso no hay que preocuparse demasiado porque no haya tal clínica en Tazacorte, porque no se hayan hecho agujeros en Las Manchas para plantar viñas, porque a tal lugar preciso no correspondan plantaciones de tomates, porque no exista en La Palma, como aseguran algunos de mis informantes, ese miedo al volcán de que se habla. Y digo algunos de mis informantes porque otros reconocen que existía y que se habló bastante tiempo de que la isla podría saltar hecha pedazos o partirse en dos mitades.

De un modo u otro, éstos serían detalles insustanciales. Porque, en definitiva, no afectan a la sustancia de contenido novelesco. Así como en la obra de Aldecoa la sustancia de contenido no era otra, según vimos, que ‘Isla de la Graciosa, gente de La Graciosa, ambiente de La Graciosa’, en el relato de Farias la Isla de la Palma, el ambiente son formas de contenido, es decir, se han convertido en símbolos, en recipiente formal de una realidad más amarga y trascendente: la soledad del hombre y su angustioso miedo a esa soledad.

Si La Palma no es sustancia sino forma novelesca, dirán ustedes que tampoco era preciso hablar del asunto aquí



y que la conferencia va a resultar a medias un fraude, si al título nos atenemos. Pero es que el título ya estaba puesto cuando la conferencia estaba sin hacer.

Queda, sin embargo, un hecho que la justifica: el hecho que la motivó. De pronto, dos escritores peninsulares, casi simultáneamente, utilizan estas islas canarias como escenario novelesco. El suceso no tenía precedentes. No en su simultaneidad, sino en absoluto. Ningún novelista peninsular había venido nunca a buscar tema o forma para sus novelas a estas Islas. Y de pronto, dos. ¿Es una simple casualidad? Yo creo que no, creo incluso que va a haber más en seguida, que va a haber pronto otros escritores que vengan a Canarias a buscar materia novelesca.

Y lo creo porque hay dos tópicos sobre estas tierras que se siguen manejando y que ya no tienen vigencia hoy, ya no tienen vigencia en el mundo en que vivimos. Esos dos tópicos son los de la lejanía y el aislamiento. Podrían ser verdad, y resultar condicionantes, hace quince o veinte años, pero no ahora, y cada día menos. Lo que pasa es que vivimos de prejuicios, de ideas preconcebidas, de ideas adquiridas, y nos cuesta adaptar esos moldes mentales a la viva realidad de un mundo vertiginosamente cambiante. Y si algo hay en este mundo cambiante en el que tantas cosas se han modificado, y tan profundamente, que puede servir de ejemplo singular, de ejemplo señero de alteración, es la que han sufrido las relaciones entre espacio y tiempo. Las lejanías han desaparecido, la patria del hombre es el mundo.

Y en ese nuevo mundo, que es suyo en el tiempo, el hombre se siente ajeno, se siente desarraigado, se siente solo, se siente aprisionado en su soledad.

Ese es el sentido, hemos dicho, de la novela de Farias. Escribe Farias: "Cuando pienso que estoy en una isla me da rabia porque parece que es una jaula grande." Pero es el mundo ahora el que es una jaula, una jaula tan grande que el hombre lo único que siente es vértigo y angustia, porque le falta ya, tan siquiera, el asidero de los barrotes, la concreción de los límites.

Una isla puede utilizarse siempre como símbolo literario del aislamiento, pero no es aislamiento ya. Me atrevería a decir que es exactamente lo contrario. Lo suficientemente cerca, en el tiempo, del resto del mundo, puede sentirse en cambio lo suficientemente lejana de él, en el espacio, para no sufrir su vértigo, para no padecer su insolidaridad.

Creo que somos especialmente afortunados los que podemos vivir en una isla. Porque una isla, La Palma o La Graciosa, La Gomera o Fuerteventura, Tenerife o Gran Canaria, es todavía un lugar donde el hombre puede intentar esa aventura, cada vez más difícil, que consiste en huir del aislamiento, en huir de la soledad.

LAS ISLAS AFORTUNADAS EN
"CIEN AÑOS DE SOLEDAD"

A punto de concluirse este nuevo ciclo de lecciones sobre temas canarios, organizado conjuntamente, como ya es tradicional, por el Instituto de Estudios Canarios y la Facultad de Filosofía y Letras, viene mi conferencia de hoy, me temo, a romper la homogeneidad del ciclo, a quebrar la índole temática del cursillo; puesto que después de tantas y tan precisas y, a veces, preciosas lecciones sobre la historia de Canarias, sobre la geografía de Canarias, han dictado a ustedes los colegas que me han antecedido en esta tribuna, yo he de echar una afirmación por delante, y es la de que no vengo a enseñarles nada sobre Canarias, nada que pueda incluirse, si no es muy tangencialmente, en ese campo de saberes y conocimientos que suele comprenderse bajo la denominación de estudios canarios.

Si mi lección puede resultar útil en algún orden de saberes, será más bien en el de la crítica de novela, en el del análisis estilístico, en el de la semiología literaria, precisando más, puesto que lo que me propongo es, esencial-

mente, explicar el funcionamiento de un signo particular en una estructura novelesca, sus relaciones con otros signos, su precisa significación dentro de ese sistema de relaciones, las implicaciones de ese sistema con otros sistemas parciales dentro del conjunto, y la posibilidad, ya en ese camino, de desenredar toda la madeja estructural de una obra literaria bien hecha a partir del hilo más tenue y al parecer irrelevante, el de una mención geográfica, que en este caso concreto nos afecta.

Quizás esto pueda empezar a aclararles cuáles sean mis intenciones a aquellos lectores de *Cien años de soledad* que se habían visto sorprendidos —y más de uno me lo ha dicho— por el título con que se anunciaba esta disertación. Porque los lectores de *Cien años de soledad* —y quiero suponer que casi todos ustedes lo son, que casi todos ustedes han leído ya y hace poco la sorprendente novela de García Márquez—, casi todos sus lectores, digo, recuerdan muy bien que las Islas Afortunadas sólo son mencionadas una vez en la novela y que el párrafo a que pertenece esa mención y esa mención afecta no cubre más allá de media página. ¿Qué manidas erudiciones o qué extrañas divagaciones me proponía acumular yo sobre ese texto para llenar los cuarenta o cincuenta minutos establecidos, con base en tan parva materia? He de reconocer que, situándome en el estricto terreno de la sustancia canaria de la novela de García Márquez, mis posibilidades eran nulas. Pero eso no estuvo ni por un momento en mi ánimo ni podía siquiera estar. Y digo que no podía porque —como saben muy bien los que conocen mi pensamiento sobre los problemas teóricos de la literatura y mis métodos de enfrentamiento con la obra literaria—

nada más lejos de mí nunca, en ningún caso, que mistificar mi función de profesor de Crítica Literaria —en calidad de lo cual estoy ante ustedes aquí hoy— accediendo a utilizar un texto como pretexto. Digo que eso nunca. Si hablo de literatura, hablo de literatura; si hablo de *Cien años de soledad*, hablo de *Cien años de soledad*.

Si esto es así, si va a ser así, estarán pensando ustedes, ¿a santo de qué volver sobre este tema, cuando no hace aún dos meses que traté de él, en este mismo lugar y en ocasión señalada, desde una más amplia perspectiva? (1). Digamos para contestar que si vuelvo a él es precisamente por eso, porque he dedicado muchas horas este año a meditar sobre esa novela, a analizarla estructuralmente, y en aquella señalada ocasión de la apertura de curso apenas si pude tocar una mínima parte de las cuestiones que su análisis me había desvelado, apenas si pude exponer las consideraciones más generales a que su estudio me había conducido. Por eso me ha parecido ésta una espléndida oportunidad para volver a ese tema y demostrar, desde esa alusión a nuestras islas de la página 320 (2), hasta qué punto no hay elementos aislados en la obra de García Márquez, es decir, hasta qué punto no existen en ella elementos ociosos, irrelevantes, insignificantes. Lo cual en definitiva corroborará, desde una perspectiva crítica inmanente, esa calidad excepcional que el público lector le reconoce con su asenso. Porque ya lo dije la otra vez: Para mí el postulado básico de la crítica literaria se enunciaría así: El valor de una obra es directamente propor-

(1) *Comentarios estructurales a "Cien años de soledad"*. Lección inaugural del curso 1969—1970. Universidad de La Laguna, 1970.

(2) Citaré siempre por la primera edición y sus reimpressiones.

cional a la densidad de relaciones que se puedan establecer en su estructura.

Pero dejémonos ya de previas disquisiciones y de enunciados teóricos. Vayámonos al toro por los cuernos, que es, al fin y al cabo, en lo que consiste el método inmanente. Leamos el susodicho párrafo de la mención, para recordatorio de sus conocedores y conocimiento de algún posible rezagado lector. Está en la página 320, ya lo he dicho, a 31 del final, la tercera del penúltimo capítulo. Se nos empieza contando en él el regreso de Amaranta Ursula, desde su colegio de Bruselas. Vuelve con un marido belga y un equipaje inmenso:

“Además del antiguo baúl de Fernanda con que la mandaron al colegio, llevaba dos roperos verticales, cuatro maletas grandes, un talego para las sombrillas, ocho cajas de sombreros, una jaula gigantesca con medio centenar de canarios y el velocípedo del marido, desarmado dentro de un estuche especial que permitía llevarlo como un violoncelo” (pág. 318).

Vuelve con todo esto porque piensa quedarse, porque está en su intención restaurar la vieja casa y procurarse una vida cómoda y una vejez tranquila en Macondo. Y es entonces cuando se nos dice:

“La jaula de canarios demostraba que esos propósitos no eran improvisados. Recordando que su madre le había contado en una carta el exterminio de los pájaros, había retrasado el viaje varios meses hasta encontrar un barco que hiciera escala en las islas Afortunadas, y allí seleccionó las veinticinco parejas de canarios más finos para repoblar el cielo de Macondo. Esa fue la más lamentable de sus numerosas iniciativas frustradas. A medida que los pájaros se reproducían, Amaranta Ursula

los iba soltando por parejas, y más tardaban en sentirse libres que en fugarse del pueblo. En vano procuró encariñarlos con la pajarera que construyó Ursula en la primera restauración. En vano les falsificó nidos de esparto en los almendros, y regó alpiste en los techos y alborotó a los cautivos para que sus cantos disuadieran a los desertores, porque estos se remontaban a la primera tentativa y daban una vuelta en el cielo, apenas el tiempo indispensable para encontrar el rumbo de regreso a las islas Afortunadas” (págs. 319–320).

Aquí está el punto y aparte, es decir, aquí concluye el texto básico, el texto que justifica y fundamenta que yo me encuentre aquí ahora, hablando en este curso de estudios canarios sobre “Las Islas Afortunadas en *Cien años de soledad*”. ¿Qué decir de este texto así aislado? Podemos decir con el adjetivo más manido, más vacío, menos comprometedor, que es bonito el fragmento. Esa historia de los canarios nostálgicos es enternecedora y los tópicos que podríamos ir acumulando por ese camino —incluidas las añoranzas de la emigración y las ancestrales relaciones entre Canarias y el Caribe— acreditados e inagotables.

Pero no estamos aquí para eso, afortunadamente. No estamos aquí para calificar el texto ni para sacar consecuencias de él; estamos para explicar su significación en la novela, su función dentro de ella. Y esto sólo podemos hacerlo poniéndolo en relación con todos aquellos pasajes anteriores de la narración que en él converjan de algún modo.

Digamos para empezar, y como inciso, que en él hay una afirmación errónea, contradictoria con lo anteriormente narrado. Gabriel García Márquez se extrañaba hace poco, hablando con un periodista, de que entre los críticos

de su novela, dispuestos siempre a encontrar influencias, claves y simbolismos más o menos esotéricos, ninguno se hubiese percatado de los tres errores graves y 47 contradicciones que en ella existen, sobre los que el editor italiano le llamó la atención y que él piensa dejar así ya para siempre, porque estima que la novela, una vez publicada, adquiere vida propia, y el autor ya no debe volver sobre ella. Pues bien, digamos que yo tengo localizados y fichados gran parte de esos errores y contradicciones, pero que tampoco es cuestión de hacer inventario de ellos, y el hecho de que el lector corriente y hasta el crítico generalmente no los adviertan, quiere decir que tienen poca importancia, que no afectan al relato y que no alteran la esencia de una narración donde la fantasía y la realidad coexisten tan entreveradas e imprecisas. Pero puesto que el autor reclama, desde la conciencia de sus propios errores, una suficiente atención crítica, y les atribuye ese carácter de testigos para comprobar esa atención, señalemos que hay uno en el párrafo que nos interesa. Se dice:

“Recordando que su madre le había contado en una carta el exterminio de los pájaros...”

Es hasta posible que Fernanda del Carpio, en su atormentada soledad, equivocara la cronología de los sucesos hasta el extremo de contarle a su hija en una carta lo que su hija había vivido en presencia. Porque lo que resulta claro, repasando el relato, es que Amaranta Ursula todavía estaba en Macondo, aún no había marchado a Bruselas, cuando tiene lugar “el exterminio de los pájaros.”

¿Qué exterminio es éste? Los entusiastas de García Márquez saben que el episodio es previo en la imaginación del escritor colombiano a *Cien años de soledad* y había servido de fondo temático alucinante a uno de sus cuentos anteriores, *Un día después del sábado*, recogido en la colección que lleva el título de uno de ellos, *Los funerales de la Mamá Grande*.

Naturalmente esa reiteración apunta a una significación simbólica y a un gusto del autor por ese símbolo. Pero como estamos hablando de *Cien años de soledad* vamos a hacer caso omiso del cuento, puesto que una obra literaria o halla explicación en sí misma o no tiene explicación. El suceso ocurre, en la novela, el día de la muerte de Ursula, lejana fundadora del poblado, que centenaria, ciega, sobreviviéndose, tatarabuela de los últimos Buendía, ha sido hasta ese momento el eje invisible que ha dado cohesión a la estirpe y unidad narrativa a tan compleja historia. Se nos dice que amaneció muerta un jueves santo.

“y muy poca gente asistió al entierro, en parte porque no eran muchos quienes se acordaban de ella y en parte porque ese mediodía hubo tanto calor que los pájaros desorientados se estrellaban como perdigones contra las paredes y rompían las mallas metálicas de las ventanas para morir en los dormitorios.

Al principio se creyó que era una peste. Las amas de casa se agotaban de tanto barrer pájaros muertos, sobre todo a la hora de la siesta, y los hombres los echaban al río por carretadas. El domingo de resurrección, el centenario padre Antonio Isabel afirmó en el púlpito que la muerte de los pájaros obedecía a la mala influencia del Judío Errante, que él mismo había visto la noche anterior. Lo describió como un híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje, una bestia infernal cuyo

aliento calcinaba el aire y cuya visita determinaría la concepción de engendros por las recién casadas. No fueron muchos quienes prestaron atención a su plática apocalíptica, porque el pueblo estaba convencido de que el párroco desvariaba a causa de la edad. Pero una mujer despertó a todos al amanecer del miércoles, porque encontró unas huellas de bípedo de pezuña hendida. Eran tan ciertas e inconfundibles, que quienes fueron a verlas no pusieron en duda la existencia de una criatura espantosa semejante a la descrita por el párroco, y se asociaron para montar trampas en sus patios. Fue así como lograron la captura. Dos semanas después de la muerte de Ursula, Petra Cotes y Aureliano Segundo despertaron sobresaltados por un llanto de becerro descomunal que les llegaba del vecindario. Cuando se levantaron, ya un grupo de hombres estaba desensartando al monstruo de las afiladas varas que habían parado en el fondo de una fosa cubierta con hojas secas, y había dejado de beber. Pesaba como un buey, a pesar de que su estatura no era mayor que la de un adolescente, y de sus heridas manaba una sangre verde y untuosa. Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra de rémora, pero al contrario de la descripción del párroco, sus partes humanas eran más de ángel valetudinario que de hombre, porque las manos eran tersas y hábiles, los ojos grandes y crepusculares, y tenía en los omoplatos los muñones cicatrizados y callosos de unas alas potentes, que debieron ser desbastadas con hachas de labrador. Lo colgaron por los tobillos en un almenro de la plaza, para que nadie se quedara sin verlo, y cuando empezó a pudrirse lo incineraron en una hoguera, porque no se pudo determinar si su naturaleza bastarda era de animal para echar en el río o de cristiano para sepultar. Nunca se estableció si en realidad fue por él que se murieron los pájaros, pero las recién casadas no concibieron los engendros anunciados ni disminuyó la intensidad del calor” (págs. 291–292).

He leído el texto completo, más demorado en la descripción de ese extraño y fabuloso ser que en la propia referencia a la muerte de los pájaros, porque a nosotros nos

va a interesar saber la verdadera causa de esa muerte masiva, y esa explicación oficial del Judío Errante, esa supuesta génesis mítica de la plaga, que por lo demás “nunca se estableció” con seguridad, es más bien un intento de ocultación de la realidad simbólica y se convierte formalmente en otro símbolo. De hecho ese pobre ente ensartado, con “más de ángel valetudinario que de hombre”, con las alas cruelmente cortadas, es más bien un trasunto fantástico de los desvalidos pájaros moribundos que la rebuscada causa de tan alarmante mortandad.

Pero no puedo pararme en este chivo expiatorio. La pregunta que sigue alzada, la pregunta que ahora aquí nos interesa contestar es la siguiente: ¿Por qué se mueren los pájaros en *Cien años de soledad*? ¿Qué significan esos ciegos pájaros agonizantes que rompen las mallas metálicas de las ventanas para morir en los dormitorios de los hombres? La pregunta es cuando menos inquietante y se debe contestar desde el texto escrito de la novela. Y contestar a esta pregunta será condición ineludible para responder a otra que antes nos hicimos: ¿Qué significan nuestros canarios de la página 320 y qué función cumplen en la novela las Islas Afortunadas?

Porque evidentemente aquellos canarios, tan certeros en su orientación, aquellos canarios que “se remontaban a la primera tentativa y daban una vuelta en el cielo, apenas el tiempo indispensable para encontrar el rumbo de regreso a las islas Afortunadas”, se están oponiendo claramente, expresamente incluso, en el relato, a estos otros “pájaros desorientados”, que así es como los llama García Márquez al iniciar el cuento de su infortunio.

Pero para entender todo esto, para amarrar todos los cabos precisos, tenemos que ensanchar el área de nuestra consideración a toda la novela y preguntarnos más ampliamente: ¿Qué significan los pájaros en *Cien años de soledad*, qué simbolizan? Para responder a esta nueva cuestión, tenemos que comenzar la novela y seguir el vuelo significativo de todos y cada uno de los pájaros que en ella van apareciendo. Veamos, pues.

En el primer capítulo, cuando se nos habla del primitivo Macondo y de las actividades organizadoras de José Arcadio Buendía, se nos dice que:

“En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto.

Desde los tiempos de la fundación, José Arcadio Buendía construyó trampas y jaulas. En poco tiempo llenó de turpiales, canarios, azulejos y petirrojos no sólo la propia casa, sino todas las de la aldea. El concierto de tantos pájaros distintos llegó a ser tan aturdidor, que Ursula se tapó los oídos con cera de abejas para no perder el sentido de la realidad. La primera vez que llegó la tribu de Melquíades vendiendo bolas de vidrio para el dolor de cabeza, todo el mundo se sorprendió de que hubieran podido encontrar aquella aldea perdida en el sopor de la ciénaga, y los gitanos confesaron que se habían orientado por el canto de los pájaros” (págs. 15–16).

Los pájaros se ligan, pues, desde el comienzo, a la felicidad. Su canto aturdidor, como vemos, hará perder el sentido de la realidad, situando a Macondo en ese mundo fantástico de sus primeros tiempos felices, y servirá de re-

clamo y norte a la tribu de Melquíades que tantos prodigios iba a aportar a la historia antigua del poblado. Recordemos por otra parte —y tampoco es estilísticamente ocioso— que el propio Melquíades tiene algo de pájaro, pues se nos describe como un gitano de manos de gorrión y sombrero de ala de cuervo. Y entre las cosas que los gitanos aportan a Macondo, junto a:

“la gallina que ponía un centenar de huevos de oro al son de la pandereta, y el mono amaestrado que adivinaba el pensamiento, y máquina múltiple que servía al mismo tiempo para pegar botones y bajar la fiebre, y el aparato para olvidar los malos recuerdos, y el emplasto para perder el tiempo, y un millar de invenciones más,”

hay unos

“loros pintados de todos los colores que recitaban romanzas italianas” (pág. 21).

Pero todavía aparecen un par de textos más en el primer capítulo que afirman esa inicial vinculación de los pájaros con la alegría, de la presencia de los pájaros con la felicidad. Cuando José Arcadio Buendía, con su gente, pretende encontrar una salida a la civilización desde Macondo y escoge la ruta del norte, llega un momento en que:

“El suelo se volvió blando y húmedo, como ceniza volcánica, y la vegetación fue cada vez más insidiosa y se hicieron cada vez más lejanos los gritos de los pájaros y la bullaranga de los monos, y el mundo se volvió triste para siempre” (pág. 17).

Y unos días después, cuando logran salir “de la región encantada” y encuentran aquel viejo galeón espa-

ñol rodeado de helechos y palmeras, se nos dice al describirlo que:

“ Toda la estructura parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y de olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros ” (pág. 18).

La carga simbólica se muestra clara, pues, desde el primer instante y va a tener apoyaturas posteriores en el relato. Cuando Ursula, en los buenos tiempos, emprende la ampliación de la casa, decide entre otras cosas construir en el patio

“ una pajarera abierta a los cuatro vientos para que se instalaran a su gusto los pájaros sin rumbo ” (pág. 54).

Esa es la mencionada pajarera de la primera restauración con la que intentará vanamente Amaranta Ursula encariñar a los canarios de su empresa ilusoria.

Y más avanzada la novela, en la página 117, se nos cuenta el cambio de domicilio de Rebeca y José Arcadio, hijo, y se nos dice que:

“ En la casa nueva, situada en el mejor rincón de la plaza, a la sombra de un almendro privilegiado con tres nidos de petirrojos, con una puerta grande para las visitas y cuatro ventanas para la luz, establecieron un hogar hospitalario. ”

Y dos páginas más adelante, concluido el misterioso y alucinante relato de la muerte de José Arcadio, dice:

“ Tan pronto como sacaron el cadáver, Rebeca cerró las puertas de su casa y se enterró en vida, cubierta con

una gruesa costra de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper. Salió a la calle en una ocasión ya muy vieja, con unos zapatos color de plata antigua y un sombrero de flores minúsculas, por la época en que pasó por el pueblo el Judío Errante y provocó un calor tan intenso que los pájaros rompían las alambreras de las ventanas para morir en los dormitorios.”

Se anticipa así, con una técnica narrativa que es constante en *Cien años de soledad* y con una eficacia simbólica que luego acabaremos de apreciar, el episodio de los pájaros muertos, cuya significación en definitiva perseguimos. Se aproximan, pues, en el relato, la última mención de unos pájaros que propician la felicidad, que hacen un lugar habitable, y la adelantada noticia de su futuro exterminio. Entre ambas alusiones, el enigmático pistoletazo que acaba con José Arcadio, enterrado en olor de pólvora y sin herida visible.

¿Qué ha podido ir ocurriendo entre tanto con los pájaros para que tres nidos de petirrojos sean ya una desacostumbrada presencia, puesto que privilegian el almenadro que los sostiene, según expresamente se nos aclara? Algo ha ido ocurriendo. Y voy a recordárselo a ustedes.

Cuando Ursula encuentra sin proponérselo el camino de la civilización que tanto había buscado su marido:

“la escueta aldea de otro tiempo se convirtió muy pronto en un pueblo activo, con tiendas y talleres de artesanía, y una ruta de comercio permanente por donde llegaron los primeros árabes de pantuflas y argollas en las orejas, cambiando collares de vidrio por guacamayas” (pág. 19).

Y ya dentro de este estado de cosas, una página más adelante, exactamente en las 40, se nos dice que:

“Emancipado al menos por el momento de las torturas de la fantasía, José Arcadio Buendía impuso en poco tiempo un estado de orden y trabajo, dentro del cual sólo se permitió una licencia: la liberación de los pájaros que desde la época de la fundación alegraban el tiempo con sus flautas, y la instalación en su lugar de relojes musicales en todas las casas. Eran unos preciosos relojes de madera labrada que los árabes cambiaban por guacamayas.”

El tiempo vivo de los pájaros, el tiempo de la felicidad, va a ser así sustituido por el tiempo mecánico, por el tiempo manufacturado, por el tiempo civilizado de los relojes que van a ir marcando, inexorables, las sucesivas horas tristes de la historia de Macondo. Tendrá que venir la peste del insomnio, nada menos, para que en las nebulosas del olvido una fecha de nacimiento quede

“reducida al último martes en que cantó la alondra en el laurel” (pág. 48).

Y todavía, en la página 101, Arcadio, en la larga noche que, sorprendiendo su febril esperanza, va a llevarle hasta la hamaca y a introducir en la novela uno de sus personajes más sencillamente vivos y enternecedores, Santa Sofía de la Piedad,

“esperó sin dormir, oyendo los grillos alborotados de la madrugada sin término y el horario implacable de los alcaravanes.”

Pero sólo será esa vez, en toda la novela, cuando vuelva a oírse la hora de los pájaros. No serán ya por ese

tiempo los alcaravanes, sino los fusiles los que vayan punteando las madrugadas de Macondo.

Mientras tanto el novelista habrá ido insistiendo en el peregrino trueque de los árabes. Sabemos así, en la página 46, que los chivos de Macondo llevaban “campanitas que los árabes cambiaban por guacamayas”, y en la página 54 nos hablará de “chucherías por guacamayas”, en la 69 de “baratijas por guacamayas”. La antigua aldea feliz de los pájaros cantores, que guiaban al gitano Melquíades en sus periódicas visitas, dispondrá así de collares de vidrio, de relojes musicales, de campanillas para los chivos, de chucherías y de baratijas, pero se habrá ido quedando, poco a poco, sin guacamayas, habrá ido malbaratando su idílica felicidad. Es cuando Melquíades regresa y se nos dice de sus antiguas manos de gorrión que parecían dudar, ahora, “de la existencia de las cosas”.

Ahora bien, los lectores de la novela saben que no son los árabes de las guacamayas sino los norteamericanos del banano los que aportarán las más refinadas chucherías y adelantos a Macondo y abrirán también camino a sus más amplias e irremediables desventuras. ¿Qué ocurre, pues, con los pájaros cuando se instala allí la compañía bananera? Sólo hay un párrafo que a ellos se refiera, un breve párrafo de la página 197, el único pasaje en que se habla de pájaros entre la página 197, el único pasaje en que se de pájaros entre la página 119, la de la anticipada noticia de la muerte de los pájaros, y la 291, donde aquella noticia se convierte en objeto de relato. Ambos textos ya los conocen. He aquí el de la pág. 197:



“Los gringos, que después llevaron sus mujeres lánguidas con trajes de muselina y grandes sombreros de gasa, hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices. El sector estaba cercado por una malla metálica, como un gigantesco gallinero electrificado que en los frescos meses del verano amanecía negro de golondrinas achicharradas.”

El texto es meridiano. La relación estructural de estas golondrinas electrocutadas con los pájaros que más tarde se estrellarán contra las mallas metálicas de las ventanas es evidente. Y la misteriosa causa real del segundo hecho sabemos que nunca quedará aclarada, puesto que:

“Los delegados curiales que habían ido a investigar el informe sobre la extraña mortandad de los pájaros y el sacrificio del Judío Errante, encontraron al padre Antonio Isabel jugando con los niños a la gallina ciega, y creyendo que su informe era producto de una alucinación senil, se lo llevaron a un asilo” (pág. 293).

Ahora bien, no son causas reales las que nosotros tenemos que investigar en la literatura, sino razones literarias, explicaciones simbólicas. La primera mención del exterminio de los pájaros aparece inmediatamente después, como ya he señalado, de la enigmática muerte de José Arcadio, “tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo” —dice el texto—, que aparece como difícil suicidio y se supone como fácil asesinato. Los pájaros morirán en su día, recordémoslo, estrellándose contra las paredes y rompiendo las mallas metálicas de las ventanas para morir en los dormitorios. ¿No hay razones suficientes en el texto —y de ahí esa impresión atenazante y desolada que la lectura de ese episodio nos produce—, no hay

razones suficientes, pregunto, para suponer que no se trata de un exterminio sino de un suicidio colectivo? A mí me ha producido esa impresión, cada vez más intensa en sucesivas lecturas, y creo que se halla esa significación en la propia estructura narrativa.

En todo caso, ¿qué quieren decir, qué simbolizan esos posibles pájaros suicidas, qué significa esa extraña mortandad que dejará deshabitado para siempre el cielo de Macondo?

Olvidados cantores de las horas felices, trocados por relojes y baratijas, achicharrados traidoramente en las mallas metálicas de los americanos, testigos de tanta desventura, de tanta muerte injusta, supervivientes del larguísimo diluvio, habitantes de un Macondo desolado y sin remedio, el golpe seco de esos pájaros desazonantes sobre esas otras mallas metálicas y su presencia agonizante en las moradas de los hombres es, semánticamente hablando, una desgarradora y muda protesta contra tanta claudicación y conformismo.

La desesperada protesta de la muerte contra la muerte es un fenómeno tan habitual ya en nuestro mundo de hoy, que no nos puede sorprender su simbolización en un relato como éste. Y señalemos que siempre hay también en la realidad un Judío Errante, un chivo expiatorio sobre el que desviar la atención.

Digamos que el fin de los pájaros, coincidente con la muerte de Ursula, es igualmente el fin de toda esperanza ya para Macondo y para la casa de los Buendía, caída, se nos dice:

“en un abandono del cual no la podría rescatar ni siquiera una voluntad tan resuelta y vigorosa como la de Amaranta Ursula” (pág. 293).

Esa voluntad resuelta es la que desarraigará nuestros canarios en el último y fallido intento de restaurar la felicidad y la ventura en un lugar marcado ya inexorablemente por el signo de la fatalidad.

El simbolismo de las Islas Afortunadas, de los canarios importados a Macondo, me parece que queda definitivamente claro, una vez enhebradas las relaciones semánticas que esa especie de análisis ornitológico—estilístico a que hemos sometido el texto, nos ha hecho ver en su estructura.

El párrafo que nos sirvió de punto de partida, el pasaje referente a las Islas Afortunadas, adquiere así un relieve inusitado, una prestancia simbólica singular, un carácter de pieza maestra en la novela.

Leímos antes hasta el final del párrafo —“... y daban una vuelta en el cielo, apenas el tiempo indispensable para encontrar el rumbo de regreso a las Islas Afortunadas”—, hasta el punto y aparte. ¿Qué dice el relato a continuación? Esto:

“Un año después del retorno, aunque no hubiera conseguido entablar una amistad ni promover una fiesta, Amaranta Ursula seguía creyendo que era posible rescatar aquella comunidad elegida por el infortunio” (pág. 320).

La antítesis se muestra así de inmediato, con toda claridad, en su significativo contraste. Macondo, “aquella co-

munidad elegida por el infortunio”, opuesta a las lejanas y utópicas Islas Afortunadas, la otra cara de la moneda, el lugar elegido por la fortuna.

¿Nuestras islas el lugar elegido por la fortuna? Leo el periódico local cada mañana; si ustedes me acompañan en la del domingo pasado, en una sección habitual de su tercera página encontraremos esta reconvención:

“Señores, que no estamos en un país idílico; que quien inventó lo de las Islas Afortunadas debió ser alguien muy desafortunado a la hora de las invenciones; que el hombre del campo no vive precisamente bien; que la agricultura, etc.” (*El Día*, 30 de noviembre de 1969).

Evidentemente. Y sin que yo vaya a defender ahora la existencia de un Macondo insular en Tacoronte, cuestión también debatida en los periódicos hace unos meses, lo que sí entra en mi competencia dilucidar es que cuando hablamos de Islas Afortunadas no hablamos nunca escuetamente, con ese nombre, de esta realidad concreta, precisa, bien delimitada y localizada geográficamente, que son las Islas Canarias hoy, sino que siempre, de alguna manera, nos referimos a aquellas Makarón Nésoi de los griegos; Islas de los Bienaventurados; Fortunatae Insulae de los latinos; Islas Afortunadas, las para ellos lejanas islas del Atlántico, vagamente conocidas, en el confín del mundo, donde situaban un país de utopía, la tierra de la felicidad, ese país que el hombre ha llevado siempre en el corazón como un proyecto y como un deseo, como un paraíso inalcanzable.

Las Islas Afortunadas son un símbolo, es decir, una realidad concreta; la de estas Islas geográficamente privile-

giadas, expresando una abstracción, el País de la Utopía. Un viejo símbolo, pues, siempre vivo y ahora de nuevo usado y enriquecido por la singular maestría literaria de Gabriel García Márquez.

Maestría que va a tener aún, en esta línea, un último fulgor deslumbrante, brindándonos un adjetivo afortunado, una palabra repleta de sentido, un último jalón donde se anudan todos estos hilos simbólicos que hemos venido desenredando. Ya casi al final, en la página 345, en el despeñadero de la última inminente catástrofe, se recordará todavía la apariencia juvenil de Amaranta Ursula

“cuando llegó a la casa con la jaula de canarios desafortunados.”

Con esto acabo. No quiero entrar en la impertinencia de mayores glosas ni mucho menos despeñarme yo también por las vertientes del tópico, que tan a la mano se nos vienen.

Sí quiero hacer una última consideración. Estamos hablando en las Islas Canarias, en un curso de estudios canarios. ¿En qué sentido puede convertirse todo este análisis de una estructura literaria en torno al símbolo de las Islas Afortunadas, esa abstracción, en materia canaria, en tema canario? ¿En qué sentido podemos obtener de todo ello una lección de canariedad?

En algún sentido sí. Creo que debemos darnos cuenta ante todo de que, por vivir en estas islas, poseemos una condición sin igual entre los pobladores de la Tierra:

Somos habitantes de un símbolo. Las Islas Afortunadas son éstas, la expresión del símbolo son estas islas que habitamos, donde los barcos hacen escala, y de las que Europa importó, desde el siglo XVI, los amarillos pájaros cantores que arrullaran sus sueños y utopías. Canarios desafortunados de la historia y de la novela.

¿Afortunados nosotros, habitantes del símbolo? Pretendemos serlo, luchemos por serlo. Tendremos para ello que esforzarnos en traer hasta estas concretas islas reales de nuestro vivir cotidiano las abstractas Islas Afortunadas que necesariamente, como los hombres de todo tiempo y de todo lugar, debemos llevar también nosotros, extraños habitantes del símbolo, en nuestro quimérico corazón.

UNA NOVELA EN CANARIAS

La novela de que voy a hablar ya saben muchos de ustedes cuál es —porque tampoco se trataba de guardar el secreto—: *Guad*, de Alfonso García-Ramos. Siento defraudar, pues, a los que, basados en la ambigüedad del título, hayan podido pensar que iba a referirme a la existencia de una novela canaria, *novela* en su sentido colectivo, en su referencia al género literario que así llamamos. No; uso *novela* en su otra acepción, en su acepción individual y no colectiva, pero no tampoco en el sentido que la asigna a cada individuo de la especie, a cada obra literaria de mayor o menor aliento que quiera llamarse así, sino en el sentido que la reserva para aquellos individuos que efectivamente poseen los rasgos, las condiciones que la especie exige, y los poseen con una excelencia y nitidez que anula toda pretensión a usufructuar el nombre que puedan tener otras entidades análogas de más baja estofa. Y esa novela una, única, singular, a mi modo de ver, en el panorama de las letras canarias es, como ya he dicho, la narración de García-Ramos que obtuvo, hace poco más

de un año, el Premio de novela "Benito Pérez Armas" de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, y que ha sido publicada hace unos meses por las Ediciones "Nuestro Arte".

Al jurado que había de discernir ese premio pertencí yo en un principio, pero, ausente de Tenerife en la fecha de la concesión, fui sustituido por mi colega el Dr. Trujillo. Mucho que discernir tampoco había, puesto que sólo tres obras se presentaban al concurso. Yo había leído las otras dos, pero no todavía *Guad*, en el momento de mi marcha. Que el premio se le otorgase a García-Ramos no me dijo luego gran cosa, pues las dos novelas restantes andaban muy por debajo de ese límite mínimo de dignidad literaria para siquiera ser tomadas en consideración. El triunfo era sin competencia y yo pensé, para mis adentros, que no se necesitaban grandes filigranas ni primores para haberse alzado con él. Ni curiosidad sentí de leerla. Y cuando, a principios de verano, recibí un ejemplar, al estante fue sin mayores hojeos ni miramientos. Y allí seguiría aún si no hubiera mediado la circunstancia de mis obligaciones jurado en la nueva convocatoria del Premio "Pérez Armas", más engorrosas esta vez, pues eran doce las obras presentadas. Después de leer seis u ocho, ya hastiado de tanto engendro infraliterario, decidí darle un vistazo a la novela premiada el año anterior, para ver, por lo menos, puesto que todo es relativo en un tinglado así, dónde habían establecido la cota premiable mis compañeros de Jurado.

Y la sorpresa fue mayúscula, el vistazo se convirtió pronto en atenta lectura, y la lectura en ese hondo placer

intelectual, en esa apasionante aventura interior que proporciona la obra literaria bien hecha. Un placer, por otra parte, cada vez más insólito para mí, pues los años, la vida y las lecturas, amén de un conocimiento cada vez más técnico y más preciso del objeto literario, lo han ido curando a uno de espantos y ayudándole a distinguir el grano de paja y la fruta fresca de la enlatada. En fin, que cada día soy más exigente con lo que me cuentan y con cómo me lo cuentan, y encontrar un cuento bien contado no es cosa ya de todas las semanas.

Resulta claro de lo dicho que la inicial finalidad práctica de mi lectura de *Guad* quedaba sin respuesta. La cota resultaba inservible, de tan alta, para comparar discursos más o menos cotidianos. (Y uso aquí, y en adelante, el término *discurso* en su estricto sentido técnico-lingüístico). La lectura no me resolvía nada, pues, en mi obligación de jurado y añadía a mis ocupaciones una insoslayable obligación de profesor, la de la reflexión crítica sobre un texto que así me impresionaba para tratar de hallar cabalmente las causas de tan fuerte impresión.

Digamos, puesto que las comparaciones son didácticas y siempre aclaran algo, que así como mi colega y codirector de este VI Curso de Estudios Canarios, el Dr. Telesforo Bravo, voló a La Palma hace mes y pico, en cuanto tuvo noticia del volcán Teneguía, en su condición de geólogo, y allí permaneció estudiándolo todo el tiempo preciso para venir luego a ilustrarnos sobre él y a compartir con nosotros sus saberes, en esa preciosa lección que nos dio anteayer en este mismo cursillo, así yo en el mes de agosto, recién leída y gozada la novela de Gar-

cía-Ramos, consideré obligado acercarme de nuevo a ella, en mi condición de profesor de Crítica Literaria de esta Universidad de La Laguna, y dedicarle todo el tiempo preciso para poder explicarles a ustedes qué veo en este volcán literario y para poder explicarme a mí mismo de dónde irradiaba la luz que me había deslumbrado.

¿Me permiten que siga usando el símil volcánico, tan actual y tan fácil? Bien. La ventaja del Dr. Bravo o de cualquier otro vulcanólogo —la ventaja, en general, de los naturalistas sobre los que nos dedicamos a las ciencias humanas— es que los objetos de su estudio se les ofrecen distintamente, con absoluta nitidez y sin ningún género de dudas. Explota el volcán y el volcán está ahí, mientras dura. No hay falsos volcanes. Si un día algún despistado impulsivo hace correr la especie de la aparición de uno nuevo, porque ha entrevisto desde lejos la humareda de un incendio forestal, el error se deshace pronto y nadie confunde lo inconfundible. En literatura, por el contrario, volcanes, incendios forestales, quemas de rastrojos, chimeneas, humildes hogueras para asar pescado, fogatas sanjuaneras y hasta geométricas llamas azuladas de cocina de gas butano se revuelven indiscriminadamente a la vista del público, y no sólo en el mostrador de la librería sino en el escaparate del crítico hebdomadario, lo que es mucho más grave y confundidor. Y apenas queda otro recurso que la directa experiencia personal para saber si tal libro nos ilumina, nos abrasa o simplemente nos atufa.

La situación es grave dada la enorme extensión de la producción literaria actual. El más entusiasta, constante y mejor orientado lector habrá de consumir su vida, nece-

sariamente, sin tiempo para conocer buena parte de las obras excelentes que haya producido su época. Pero también necesariamente habrá malgastado un tiempo precioso en darse cuenta de que tales voceados fuegos no eran otra cosa que débiles y efímeras llamas de fósforos, apenas capaces de encender el trivial cigarro del entretenimiento, cuando no atosigantes y tenebrosos humos infectos, sin resquicio alguno de luz.

Uno de cada cien autores, una de cada cien obras publicadas, sobrevive a su tiempo en la memoria de los hombres. Y no es un porcentaje retórico, establecido por aproximación, a ojo de buen cubero, no. Es el resultado de la investigación realizada por los sociólogos de la Literatura de la llamada escuela de Burdeos, la escuela de Escarpit, sobre la base de la historia literaria francesa. Y el rigor metodológico de esa escuela lo conocemos muy bien los que nos dedicamos a estas cosas. Y sépase, para más precisión, que ese uno por ciento no incluye, como pudiera pensarse, sólo a los clásicos, a los autores de pro, a las obras que se reeditan y mantienen viva su lección, no, este porcentaje sería mucho más bajo, del cero y muy poco por ciento; el uno incluye, según Escarpit y sus discípulos, a todos aquellos autores que aún se mencionan de algún modo, aunque sea en una relación de manual antes de llegar al etcétera, en una nota al pie de página en cualquier monografía sobre la literatura de la época e incluso en cualquier estudio de erudición localista, más guiado por el afán de airear dudosas glorias regionales que por el de bucear auténticos valores humanos.

Y me he demorado en estas estadísticas de la escuela bordelesa para que, comparando cifras, nos demos cuenta,

superando el vértigo, del pavoroso problema que nos plantea la literatura actual. Porque la producción literaria se ha centuplicado a su vez, y el uno por ciento es en cualquier caso inabarcable, aunque fuera fácilmente distinguible. El lector de hoy se encuentra con esos unos por cientos establecidos para el pasado por la decantación histórica y con oleadas de letra impresa de ahora que le proporcionan un ancho mar para el naufragio.

¿Qué hacer? Desde luego no podemos esperar al siglo XXII o XXIII para que los sociólogos literarios de entonces nos digan el cero equis por ciento que merecía la pena haber sido leído ahora. Aunque el avance científico parece haber alcanzado la posibilidad de hacer real el mito de la Bella Durmiente y hay ya muertos congelados, esperando la invención de la medicina que los cure dentro de un siglo o dos —algunos de ustedes tal vez oyeron a un ilustre médico tinerfeño, el Dr. Zamorano Sanabria, Decano de la Facultad de Medicina de Salamanca, hablar seriamente de esas cosas, en este mismo lugar, el curso pasado—, aunque eso sea posible, digo, no parece probable que ninguno de nosotros vaya a merecer los honores de ser un fiambre tan longevo como para despertar en el siglo XXIII y, si escapa al susto, dedicarse a leer entonces lo que ahora se hubiera dejado. El asunto hay que resolverlo sobre la marcha y, tal como he puesto las cosas, ustedes dirán que no parece muy soluble.

Digamos, sin embargo, que aparte estadísticas e historias, todos esos autores que llamamos clásicos fueron ya señalados como tales en su época. Y enuncio este hecho porque, curiosamente, existe la falsa creencia, muy exten-

tendida y casi generalmente aceptada; que afirma todo lo contrario: la abundancia de las glorias póstumas en literatura. Y no es verdad. Los grandes escritores han podido vivir azorosamente, han podido ser encarcelados, perseguidos, han podido ser pobres, pasar hambre, ser humillados, despreciados, pero siempre, en cualquier caso, ha habido contemporáneos suyos que han señalado su grandeza, que han tenido plena conciencia de su exacto valer, del alto lugar que les correspondería en la historia.

Hay un aleccionador episodio final en la vida de Cervantes que quiero recordar brevemente. Primavera de 1616. Unos emisarios del Rey de Francia llegan a la Corte madrileña. Entre ellos hay un lector incansable, un humanista, un fino espíritu literario. Y en seguida, en la primera ocasión, pregunta por Cervantes, quiere saber de ese ingenio singular, quiere conocerlo. ¡Ah, sí, Cervantes —se le dice—, pero están Salas Barbadillo, Liñán, Céspedes, Juan de Piña, tantos y tantos otros novelistas! No; es Cervantes el único que a él le interesa, el único gigante, para él, de ese frondoso y áureo bosque que constituye la narrativa española de la época. Los cortesanos madrileños han leído el Quijote, claro (¡qué gracia tiene! ¡tanto disparate y tan ridículas aventuras!), pero Cervantes ¡quién sabe dónde andará, si ya se ha muerto o no! Alguien lo sabe, de todos modos: vive pobremente, no sale ya a la calle, está muy enfermo. El embajador se hace conducir al domicilio del novelista, departe amigablemente con él, le testimonia la admiración que el mundo empieza a sentir por su obra, lo abraza para despedirse. Cervantes va a morir días después, pero la gloria ya ha llegado a su aposento.



La anécdota, aparte de ponernos a los tiernos y sentimentales “el alma atravesada en la garganta como una nuez de ballesta”, que diría el mismísimo Don Quijote, nos ilustra sobre un par de cuestiones: la primera, que siempre hay quien lo sepa, quien parezca venir del futuro y no del pasado; la segunda, que se suele saber mejor desde lejos que desde cerca, porque desde cerca diríamos que se ve más el uno por ciento que el cero equis que dijimos, pongamos ya a bulto cero coma cero uno, porque resulta que el cero coma noventa y nueve por ciento está tan rabiósamente ocupado en buscarse su lugar en la futura letra menuda de los manuales, en la mediocre tesis doctoral comarcana, en el catálogo de libros raros y curiosos, que empuja, se adelanta y no deja ver con claridad.

Pues bien, como alguien debía hacerlo y, aunque no soy embajador francés ni recién llegado, catedrático godo sí soy y mis cinco años y pico de residencia en Canarias no anulan del todo la perspectiva, permítanme que me adelante a señalar y les diga que lean, si no han leído, la novela de García-Ramos, que no es desde luego del montón aunque se haya querido echar en él. La crítica del amontonamiento, de la agrupación, de la clasificación, del elogio sin aparente tasa, pero repartido a voleo sobre el conjunto para que alcance a todos y quede en nada, es la que se ha ocupado de *Guad*. Ninguna cosa que haga suponer la menor diferenciación de tanta otra novela regional. Por eso mi urgencia en extraerla del revoltijo y decirles a ustedes unas cuantas cosas que los inclinen a su lectura.

Lo primero que no es una novela regional en lo que este adjetivo pueda tener de limitativo, que pese a su

título, a su tema y al premio de ámbito insular que se le concedió, trasciende claramente esa limitación. García-Ramos no ha querido modestamente, en lo que a premios se refiere, situarla en otro ámbito de opciones, y yo no sé lo que hubiera sucedido de haberlo hecho, porque eso de los premios literarios es otro cantar, pero sí puedo decirles que para mi gusto y para mi análisis supera a las demás novelas premiadas durante 1970 en el mentidero literario hispánico: Más suelta y más viva, infinitamente más interesante que *Libro de las memorias de las cosas*, de Jesús Fernández Santos, Premio Nadal; más jugosa, menos esquemática, más profunda que *La cruz invertida*, del argentino Marcos Aguinis, Premio Planeta; más universal, sin cosmopolitismo, más hondamente psicológica, sin aberraciones, que la de todos modos singular y espléndida *La ira de la noche*, de Ramón Hernández, Premio Aguilas; mejor escrita, sin perderse en primores estilísticos, en barroquismos antinarrativos, más novela en una palabra, que *Guarnición de silla*, de Alfonso Grosso, Premio de la Crítica. Con *Todas esas muertes* de Carlos Droguett ni la comparo, porque la novela del Premio Alfaguara es simple flor de jurado sin consistencia en ninguno de sus planos. Quiero decir con todo esto que para mí, y hasta donde alcanzan mis lecturas, *Guad* es la mejor novela, la más novela, de las escritas en español y publicadas en los últimos doce meses.

El título, desde luego, no la acompaña. Esa palabra guanche, pura arqueología lingüística, sin vida ni resonancia fuera o dentro del Archipiélago, parece etiquetar más bien una manida narración pseudoetnológica que una densa novela de hoy. Me dicen que fue un título provi-

sional con el que se ha quedado, pero que el propio autor se halla insatisfecho de él. Si es así, yo lo traduciría a la lengua en que está escrita, tan bien escrita, y la llamaría simplemente *Agua*. Su verdadero título, el que a mí me antoja verdadero, se lo pisó el gallego Juan Farias en *Los buscadores de agua*, novela de la que ya me ocupé aquí hace cuatro años en el curso de Estudios Canarios. En ella el título funcionaba por sinécdoque, como si dijéramos, extendiéndose de la parte al todo, puesto que el trabajo en la galería es sólo un episodio del relato, en tanto que en *Guad* llena toda la narración, todo gira en torno a esa búsqueda, y en símbolo se convierte de todos los deseos y todas las esperanzas que entretejen esas vidas que García-Ramos nos ofrece.

Porque lo que García-Ramos nos ofrece es un manojo de vidas palpitantes, de personajes labrados por el tiempo, cada uno con su sed. Personajes personas. Un grupo de personas, los años de la postguerra, una galería que se está abriendo en esta isla de Tenerife, en un valle cualquiera, el valle de Tenesora lo llama el autor, ésa es la sustancia de contenido de la novela. Pero no nos equivoquemos con estos datos enviando sin más la obra al rincón de la literatura costumbrista, más o menos folklórica y de corto vuelo doméstico.

No hay, por ejemplo, en absoluto esa detención bobalicona ante el paisaje, típica de la novela regionalista, el fiel retrato retocado del terruño, el exagerado detallismo en la pintura siempre favorecida de las viejas costumbres, ninguno de los ingredientes que constituyen el mentado subgénero.

García-Ramos sabe perfectamente lo que es una novela, quiere llamarle así con propiedad a su texto, y no se para en barras descriptivas, no se estanca en efusiones líricas intemporales, el tiempo avanza siempre, se superpone a veces, se remonta en múltiples ocasiones al pasado para iniciar nuevos avances en el recuerdo.

Insistamos en algo bien sabido. La narración es tiempo, tiene el tiempo como rasgo esencial y no puede prescindir de él. Tantas veces como el tiempo se inmovilice en un discurso narrativo, tantas veces como el novelista se deje llevar inhábilmente de la tentación descriptiva, de la ambientación escénica, de la abstracta especulación ideológica, la novela deja de llamarse así, en ese trecho, por mucho nombre de tal, sin restricciones, que luzca en la portada. El tiempo del relato se mide con reloj, no con cronómetro como el del ajedrez o el baloncesto. Y una vez que echa a andar no cabe ya pararlo hasta que la cuerda se concluya.

La prueba del paisaje es, pues, decisiva y casi siempre mortal para el autor terruñero. García-Ramos la supera limpiamente. En algunos momentos el paisaje se hace sustancia de vida, jalonando tiempos largos transcurridos:

“Pocos meses faltaban para la partida, y en ellos todo cuanto había sido su vida, el pueblo, pequeño y empinado, sin otros árboles que los laureles de la plaza, los caseríos desperdigados por el valle, los campos grises y secos, los sarmentosos y oscuros barrancos por los que la isla siente y ahora los ríos que nunca tuvo, el saludo amistoso de la feligresía, la campana llamando a la misa, las voces de los niños en el coro, tantas cosas cotidianas, a diario mudas e inadvertidas, cobraba

con la inminencia de la separación unos atractivos desconocidos” (págs. 115–116).

Permítanme un brevísimo comentario estilístico a este pasaje, cuya completa glosa nos dejaría sin tiempo para más. Observen que toda la descripción es un complemento explicativo, enumerativo de ese “todo cuanto había sido su vida”, sujeto a su vez de ese último verbo “cobraba”, que resiste así en singular la tentación de la concordancia *ad sensum* con la plural enumeración, para dejar de este modo bien sentada la ilación narrativa. Pero aún, por si esto fuera insuficiente, las pinceladas descriptivas se avivan con la presentación prosopopéyica de la isla “que siente y añora” y la inmediata vecindad de los feligreses que saludan, la campana que llama a misa, las voces infantiles, “tantas cosas cotidianas, a diario mudas e inadvertidas”.

Y esta frase así del propio texto es muy ilustrativa porque viene a decirnos que, de hecho, el novelista no debe ocuparse de todas esas cosas “mudas e inadvertidas” si no es cuando dejan de serlo por cualquier circunstancia, cuando adquieren contorno, presencia, relieve, desde la perspectiva vital de un personaje, es decir, cuando verdaderamente son advertidas y significan algo, temporalmente, para ese personaje.

El problema de la descripción en el relato no parece haberse formulado nunca con precisión, y resulta esencial para la delimitación de géneros. Pero si aceptamos, en definitiva, como novelas, por poner un ejemplo extremado, algunos de los excesos descriptivos conocidos como

nouveau roman es porque, de un modo u otro, hay un mirón —un *voyeur*, como reza en el título de una de las más famosas— que los sitúa en el tiempo y los convierte en sustancia narrativa.

En algún caso aislado García-Ramos se demora algo más en la descripción:

“El huerto del cura. El cielo siempre azul, desteñido, gastado de tanta luz. Por abajo, el mar, más oscuro y brillante, con un rizo de espuma que crece y mengua al capricho del viento. Corrían las nubes afiladas, puntiagudas, sobre la ruta de los barcos que van a América sin un alto, sin un descanso para oscurecer su vientre y volcar sobre los campos resecos la lluvia tan deseada. De la mar a la cumbre, la vida a medio nacer, jables pedregosos, campos sienas, más bien de tétrica amarillez que suben y suben hasta alcanzar el gran cono volcánico, al Teide señoreador de alturas y nieves. Entre tanta desolación, la chumbera, las pitas, raquíticas vides, también higueras; y todo como breves, casi imperceptibles, manchones verduzcos; creciendo milagrosamente a la sombra de un risco, buscando la frescura de algún fugaz charco que forma el barranco los años de torrentera. Más escasos aún los cuadros de sembrados que el labrador tenaz trabaja cada año a la espera de las lluvias buenas. Campos virginales, puro mineral, abillantados y tristes como caídos de la luna” (págs. 17–18).

Pero fíjense ustedes en que no hay estatismo ni acciones perfectas, conclusas. Escamotea los verbos de las oraciones atributivas, con lo que no ancla la cualidad, y acumula verbos imperfectivos, cargados de resonancias durativas (*crecer, menguar, correr, subir, buscar, trabajar, caer*), que espolvorean de tiempo la descripción, la dinamizan, la insertan estilísticamente en el relato. Digo la insertan estilísticamente porque integrada en el decurso

narrativo se halla de todos modos, al corresponder también este fragmento a una particular perspectiva personal, la de Don Jesús, el viejo párroco de Tenesora, un personaje clave, una de las figuras humanas más convincentemente vivas que me ha sido dado encontrar por los caminos de la literatura reciente. (Compárese este cura —y valga el inciso— con los de *La cruz invertida*, novela tan caudalosamente premiada e hispanoamericana para no variar, a la que antes me referí. Puede ser un buen ejercicio crítico-estilístico para advertir la diferencia entre individuos y tipos, en lo que a personajes literarios se refiere.)

Los tipos suelen poblar normalmente la novela circunstancial. Circunstancial de tiempo o circunstancial de lugar, que de ambas clases hay, como complementos gramaticales. *La cruz invertida* es una novela de actualidad, es decir, circunstancial de tiempo. Circunstanciales de lugar son esas novelas costumbristas o regionales de que hemos hablado. *Guad* no es ni una cosa ni otra. Y no es, por consiguiente, un muestrario de tipos —alguno tal vez pueda haber: Don Roberto, Manuel—, sino una espléndida galería de individuos: Don Jesús, Fulgencio, Florentín, Marcos, Agustín, Juan, todos los otros.

Pero entremos un poco en el intríngulis de la construcción, en la formalización de los personajes, en su función y funcionamiento. Describir es lo primero, si queremos obtener conclusiones valorativas. Y conviene empezar por lo más simple. La novela consta de 28 capítulos, numerados con romanos, y en cinco de ellos (VII, XVI, XX, XXI y XXII) hay subdivisiones interiores. Cualquier lector poco avisado dirá inmediatamente que

la novela está escrita en 3.^a persona, que en algunos casos se pasa a la 2.^a y en un par de ocasiones a la 1.^a. Un ejemplario completo, pues, de las viejas formas de elocución que enumeran las preceptivas.

Ahora bien, sabemos ya que la cuestión no es tan simple, que una cosa son las personas gramaticales y otra la perspectiva personal del relato, es decir, que hay una forma de elocución, que corresponde al plano de la expresión, y una forma de novelación, que pertenece al plano del contenido. Si nos atenemos a este análisis, podemos afirmar que la novela de García-Ramos está escrita prácticamente en primera persona de principio a fin, aunque no se trate de una sola persona sino de trece, o sea, que está escrita desde la perspectiva personal de trece personajes diferentes.

Cada capítulo representa un cambio de perspectiva personal, y en tres de ellos (VII, XXI y XXII) hay cambio dentro del capítulo. Juan, con seis capítulos y dos fragmentos de los divididos, Don Jesús, con cinco y uno, Manuel, con tres y uno, Agustín y Don Roberto, ambos con tres, son los personajes que más aparecen en esa posición privilegiada. Lo que tampoco quiere decir gran cosa en orden a su verdadero relieve, porque, aparte de la variable extensión —en la que ahora no entramos porque esto es una conferencia y no una monografía—, la verdad es que Martín, con dos, Fulgencio, Florentín y Marcos con uno y pico, quedan magistralmente trazados, soberbiamente vistos.

Si hay siempre una perspectiva personal, una forma de contenido de primera persona, ¿qué función estilística

cumplen las tres formas de elocución, es decir, las tres formas de expresión gramatical? Evidentemente actúan por contraste y su presencia es claramente significativa. La tercera objetiva aparentemente —insisto en que es primera de contenido— la narración, permite intercalar el diálogo sueltamente, sin mayores aditamentos ni explicaciones, en estilo directo y casi siempre sin verbo introductor.

La primera, cuando la usa, es decididamente caracterizadora de un personaje. Corresponde a Marcos y Marcos es un personaje singular, distinto de los otros. Marcos es un bobo, un retrasado mental, un inocente. Y esto no podemos verlo desde fuera porque desde fuera no se entendería, interpondría entre personaje y lector, quiérase que no, una valoración, un diagnóstico. Entrando en él, convirtiéndolo en narrador, nos identifica con su especial visión de mundo y consigue, a la par, la técnica narrativa más eficaz para contarnos, desde la inocencia, el episodio más inmoral de la obra, el del falso alumbramiento de la galería y la estafa montada sobre el engaño, episodio que obligaría desde cualquier otro punto de vista a severos y tajantes juicios morales, siempre tan poco eficaces en literatura. En cambio, Marcos, deslumbrado por la aventura inusitada que el suceso le proporciona, nos ofrece, desde su ángulo anormal, una versión digamos distante y distinta de los hechos, pero precisamente por ello más puramente literaria y más acentuadamente dolorosa. Cuando Juan, consciente ya del engaño, fastidiado por las necias preguntas de Marcos, lo llama “tonto”, Marcos cierra así su reflexión:

“Y Juan está engañado. Como mi madre. Tonto es el hijo de doña Emilia, que no sabe hablar y se pasa

el día mustio. A mí me gusta trabajar y el sol que calienta el cuerpo, y el anís y la señorita que me dejó maguado. Lo que pasa es que no entiendo bien las cosas. Pero no soy tonto” (pág. 113).

Así concluye el capítulo XVII. En el XXI Marcos volverá a su monólogo interior, a su ingenua visión de los hechos, mientras trabaja con Florentín, su día último, en la galería. Y el autor lo retomará dentro del capítulo, en tercera persona ya, siempre primera de contenido, en el instante mismo de su muerte, en el instante en que la explosión del barreno hace saltar y precipitarse los últimos recuerdos y fantasías en el hondo pozo de la nada.

Y es en ese mismo capítulo, al final, donde por primera y única vez en todo el relato coincide la tercera persona de expresión con la tercera de contenido. El hecho horroroso e inesperado de las dos muertes deja a la novela por un momento sin perspectiva de personaje y es el propio autor, la pura tercera persona, quien acompaña a Florentín moribundo monte abajo y se queda con el cadáver de Marcos en la boca de la mina.

En cuanto a la segunda persona, cuatro capítulos están escritos así. Dos de ellos, el III y el X, corresponden al personaje Agustín, el aparejador; otro, el XIV, a Florentín; por último, el XXIV, a Fulgencio, el viejo maquinista de la galería. Pero Agustín pasa a tercera persona en el XI, y Florentín y Fulgencio, aunque brevemente, también son tratados en tercera persona en el capítulo XXI.

En todos los casos, claro está, la segunda persona gramatical realiza función de primera persona de contenido, y el hecho merece especial atención. De esta forma

de construcción narrativa se ha ocupado no hace mucho, con rigor y extenso saber, el profesor Francisco Ynduráin, en un trabajo que lleva por título *La novela desde la segunda persona. Análisis estructural*. La técnica parece haber sido puesta en circulación, dice Ynduráin, por Michel Butor en 1957, y ha tenido notable audiencia en la novela hispánica de la última década: Carlos Fuentes, Serrano Póncela, Cortázar, Jesús Torbado, Juan Goytisolo, Vázquez Azpiri, esto sin ir más allá de los reseñados por Ynduráin. El procedimiento es, pues, reciente, con toda la relatividad que este término encierra, y no demasiado utilizado, si tenemos en cuenta el volumen total de la novelística de estos años. Y hago hincapié en estas circunstancias para que adviertan hasta qué punto la novela de García-Ramos pertenece a su tiempo y se inserta formalmente en moldes que desbordan claramente el marco histórico regional. Digamos aquí, para ser justos, que uno de sus apresurados críticos periodísticos, Juan Cruz Ruiz, ya intuyó esta verdad, afirmando que García-Ramos lleva su literatura "más allá de las fronteras de la región misma". "Su novela —dice—, lineal a primera vista, localizada a primera vista, regional a primera vista, se escapa de todas esas primeras impresiones para convertirse en una novela con cuerpo real de novela adscrita a movimientos literarios últimos" (1). No creo que podamos hablar tanto de movimientos como de módulos, pero así es, y el joven periodista y ya fino escritor que es Juan Cruz ha sabido muy bien atisbarlo.

Si García-Ramos no es el inventor del procedimien-

(1) En *El Día*, de Santa Cruz de Tenerife, correspondiente al 5 de septiembre de 1971.

to, sí cabe decir que lo maneja sabiamente, y yo diría que alcanza en sus manos niveles insospechadamente altos de expresividad, de sentido, de coherencia interior, de resonancia afectiva, y digo claramente que en *Guad* esta segunda persona en función de primera es elemento absolutamente insustituible como pieza de la estructura y nunca recurso gratuito, mecanizado, no pertinente, como sí lo es más de una vez en alguno de esos escritores que dijimos.

Varios lectores de la novela han coincidido conmigo en que en esos cuatro capítulos en segunda persona se hallan los momentos más felizmente logrados de la obra. Para mí dos de ellos, el III y el XXIV, son verdaderas piezas de antología. Entrar en las razones, en el análisis demorado de cada uno de ellos, desborda el marco de esta lección que se acerca ya rápidamente a su límite horario. En el III, Agustín, evidente trasunto del propio autor, rememora, desdoblándose en la fórmula gramatical, los días de su infancia y adolescencia:

“Entre la tristeza y el temor, reconócelo: Tu pelota de trapo se quedó en el tejado un día cualquiera. No importa si el pantalón fuera corto o largo, en todo caso sudor y tierra llegarían a las rodillas, prendiendo directamente sobre la encallecida piel, traspasando el bolsón teludo en el que nunca pudo pintar la raya. Te quedaste ante el vacío, talmente como tarde de Viernes Santo donde juego, música, grito, hasta palabra en alta voz, estaban prohibidos” (pág. 29).

“Murió el niño de ayer, pero no te apresures a enterrar su cadáver, no convoques a las filas de escolares con coronas de flores, calla aquello de “angelitos al cielo” y no repiques campanas de gloria, que más bien estás para dobles. Porque su sombra te acompaña como

la de un familiar fantasma, como la de un vampiro que robara la sangre de libertad que aún corre por tus tejidos. Estás preso en impenetrable maraña, llevas el viejo traje paterno al revés, el traje “virado” —uniforme de tu generación— con el bolsillo al otro lado. Domeñas la rebeldía del cabello con bastos fijadores para parecer persona seria, para que te tomen por caballero cabal, fiel a tu clase y a las buenas costumbres. No opinas, porque nada puedes opinar, porque todo está escrito entre los humos de una guerra que no hiciste y de la que apenas tienes confusos recuerdos” (págs. 29–30).

Alfonso García-Ramos, como yo, como algunos de los que me escuchan, pertenece a la generación de los que éramos niños durante la guerra civil, espectadores inocentes de la matanza, asombrados testigos de lo incomprensible. Y ese recuerdo va a ser sustancia de contenido de la novela, marcando en ella su impronta y dándole un puesto de relieve en la literatura testimonial. Lo que no quiere decir que insista en ese tema; en realidad son media docena de alusiones a lo largo del relato, rápidas pinceladas que perfilan historia:

“Muchos hogares con la muerte entre sus paredes. En unos se podía llorarla. En otros ni ese consuelo” (pág. 22).

“14 de abril, Santa Misión. Este y no el otro es el importante. Del otro apenas te llega confusa memoria, algún anatema desde el púlpito o del señor serio y respetable, alguna vergonzante inscripción en cualquier muro..., algún guiño de complicidad entre los otros, los vencidos, los sin voz, los atemorizados del otro lado del muro, que todavía inspiraban terrores a tus gentes” (págs. 30–31).

El mismo personaje, Agustín, advertirá más tarde el peso de la memoria de la guerra, cuando busque firmas de

accionistas para atender la petición salarial de los cabuqueros:

“Matrimonio que mudó el color y se descompuso al enterarse del motivo de la visita.

— ¡Y se atreve a venir a nuestra casa con semejante embajada! ¡Cobardes rojos! Empiezan con las huelgas y si los dejan nos cortan la cabeza. No podemos firmar eso. Perdimos a nuestros dos hijos en el frente y lo que usted pide sería como escupir en sus tumbas” (págs. 67-68).

Agustín, con este y otros episodios semejantes,

“Comprendió que el peso de los muertos en la guerra seguía como una carga de plomo sobre los vivos, alimentando soterrados odios y rencores” (pág. 70).

Y más adelante, del viejo maquinista Fulgencio, admirable personaje, se nos cuenta:

“No bebe para beber, bebe para matarse, para matar tanta amargura como le quema dentro. Como (que) es el dolor el que le mantiene vivo. No quería dejar la venta y nunca ha pasado más abajo de ella para ir al pueblo. Su vida va de la galería a la venta y de la venta a la galería.

— ¿Para qué quiero ver más?... Malnacidos y sinvergüenzas son los que llenan el mundo.

— ¿Por qué dice eso?

— ¡Mis dos hijos! Al mayor lo fusilaron por rojo. Y al otro, que se fue voluntario al frente, lo mataron los republicanos. Para mí son todos iguales. ¡Hijos de mala madre!, todos son hijos de mala madre, y se lo digo en la cara. ¡Mierda para todos!” (pág. 102).

Sustancias, formas de contenido, formas de expresión: Hemos hecho unas cuantas calicatas en la estructura de *Guad*, en sus ingredientes, en sus técnicas, en sus pro-

cedimientos estilísticos. Muy poco para lo que la novela es y para lo que la novela merece. Pero hay todavía un punto al que me quiero referir, siquiera sea someramente. Se trata de la sustancia de la expresión, de la lengua en que está escrita. Uno, que al fin y al cabo es lingüista, piensa que es por ahí, por el código lingüístico, por su exacta posesión, por su hábil utilización, por donde comienza la buena literatura y por donde, cerrado el círculo, debe acabar también. Y tal vez la misma deformación profesional le hace tener a uno la sensibilidad muy agudizada para ese aspecto y no aceptar nunca gato por liebre ni sintagma mostrenco ni falso dialectalismo. La mitad de lo que se escribe ya quiebra por ahí y no merece mayor atención. La imitación de la fonética dialectal, por ejemplo, suele ser detestable, cuando se quiere utilizar como rasgo caracterizador, y en muchas ocasiones empaña la calidad de obras que incluso podían haber sido buenas. La vieja invención del sayagués se está repitiendo constantemente. Porque en seguida surgen imitaciones de imitaciones y se acaba creando un complejo idiomático falso, pero que adquiere determinada realidad. El hispanista inglés Whinnom ha señalado hasta 21 variedades no primarias del idioma y losseudialectos proliferan incontenibles en toda literatura regional.

Si mi intención confesada ha sido sacar la novela de García-Ramos del revoltijo insular e irle dando su puesto en la literatura española es, como puede suponerse, porque no cae tampoco en esos defectos. García-Ramos evita cuidadosamente el pastiche y ni se le pasa por las mientes hacer hablar a sus personajes enseudodialecto. Ahora bien, utiliza todo el léxico canario, todos los modismos canarios

que debe utilizar y en la debida proporción, nunca rebuscadamente. La novela resulta así escrita en español de Canarias, que es lo mismo que decir en español universal, en español de todos.

Y es curioso que, rehuendo todo intento de imitación fonética, venga a darnos sin embargo un impagable testimonio de pronunciación, interpretando como peculiar modismo canario *en voz de* lo que no es más que el castellano *en pos de*, con alófono sonoro como variante de la bilabial oclusiva sorda. Una minucia fónica que, como digo, para mí resulta impagable, porque hace años que vengo postulando la inoperancia del rasgo de sonoridad en el sistema fonológico español y este ejemplo llega a engrosar la lista de los que yo utilizo para demostrarlo. Quiere esto decir también que Alfonso García-Ramos tiene el oído lo suficiente fino como para haber intentado, quizás con acierto, la aventura caracterizadora, pero también, parece, las ideas lo suficientemente claras para saber que la letra de una lengua literaria es sólo una y que las músicas son muchas y quedan a cargo del lector.

Y bien, se dirán ustedes, ¿tan perfecta es la novela? ¿Es qué no tiene fallos? ¿Carece de defectos? Los que conocen mi estilo crítico saben que me gusta echar los defectos por delante, sobre todo cuando se trata de obras redondamente admitidas, y ver luego dónde radican sus valores. Pero he alterado el orden porque, como les dije, de lo que se trataba era de librar del montón a una novela no amontonable, destacar sus diferencias, situarla en otro nivel de consideración. Había una novela en Canarias de la que hablar a ustedes en este cursillo y no era caso de empezar poniéndole pegas.

Entonces ¿qué?, ¿terminar ahora poniéndoselas? Pues no. Aparte de que ustedes ya están cansados, no parece oportuno aguar la fiesta. *Guad* tiene defectos naturalmente, y yo los tengo, los que he visto, apuntados en mi cuaderno. Son de poca monta al lado de sus valores. Yo les invito a que los descubran, quien no los haya descubierto ya. En cualquier caso lo importante es leer el libro. Y discutirlo. Y con este fin les he hablado yo hoy de él. Porque —insisto en ello— me pareció importante, necesario, ineludible, tras mi lectura de *Guad*, y mi deslumbramiento, aprovechar esta lección de obligado tema canario para llamar la atención sobre esta novela premiada y publicada en Canarias, escrita por un tinerfeño y de tema típicamente insular. Todas las condiciones precisas para que resultara pintiparada en la ocasión.

Y como ya sabemos que a la ocasión la pintan calva, cuando sale una con pelo hay que agarrarla sin titubeos. Ni los volcanes ni las buenas novelas son cosa de todos los días. Por eso había que dar fe de *Guad* urgentemente. Una de las funciones del crítico universitario es la de distinguir en el barullo. Y una de las falacias críticas más acreditadas, en nuestro tiempo y en todos los tiempos, la de embarullar para no distinguir. Recordemos la anécdota cervantina que antes conté, los amables informantes del embajador: “¡Hay tantos ingenios en la corte!”. Pero era a Cervantes a quien él quería ver. Abran ustedes libros, revistas literarias, periódicos dominicales. El esplendor de la poesía española en el último cuarto de siglo. Cantidad y calidad. Listas. Y allí Blas de Otero, en sexto o séptimo lugar, entre los Pérez, los López y los Garcías. La novela hispanoamericana de hoy. Nombres,

nombres, nombres. Y en medio del tumulto, como un García cualquiera, García Márquez.

Con Alfonso García-Ramos, a escala insular, ha empezado a ocurrir algo de eso. Desde hablar del “boom” de la novela canaria, mezclando incluso a *Guad* con novelas inéditas, como si el feo anglicismo onomatopéyico significara otra cosa literariamente que un bien montado tinglado editorial, hasta revolverla con el ciento y la madre, es decir, con cuanta novela se haya escrito en Canarias para bien o para mal, agrupándola sin discriminación, camuflándola en el rebaño.

Y yo estoy ya por pensar que a la novela, a cualquier obra literaria, le podemos aplicar el contundente juicio que el político, historiador y filólogo dieciochesco Antonio de Capmany aplicó a la poesía. En poesía, dijo Capmany, en literatura, generalizamos nosotros, todo lo que no es excelente es despreciable.

Quería decirles, y a eso he venido, que la novela de que les he hablado es una novela excelente. Una novela en Canarias, y una novela en cualquier lugar donde se hable español. Con una frase hecha coloquial y muy simple, con una vieja y ruda imagen ganadera, que hasta puede parecer dialectal pero que todos los hispanohablantes de aquí, de allí y de allá entendemos perfectamente, quiero decirles que, hoy por hoy, en el panorama actual de las letras canarias, a Alfonso García-Ramos hay que echarle de comer aparte.

SOBRE UN POEMA DE
PEDRO LEZCANO



Por cuarta vez me dispongo a participar, con una conferencia, en este curso bienal de estudios canarios, del que además he sido organizador, más bien nominalmente, en los últimos seis años, como Decano de la Facultad de Filosofía y Letras. Creo que esta va a ser mi despedida de estos cursos, no sólo como codirector, concluido ya mi impropio sexenio al frente de la Facultad, sino también como conferenciante, pues el futuro de mi vida académica parece ser que va a desarrollarse en otro lugar.

En este trance de despedida, pues, séame permitido hacer dos observaciones, antes de entrar en el propio tema de mi conferencia. La primera y evidente es la de que estos cursos de estudios canarios convocan cada dos años una tan aplicada y numerosa concurrencia que su continuidad parece asegurada y desde luego aconsejable. Es más, si no hay ningún ciclo de conferencias de los que la Universidad organiza que logre mantener de principio a fin un público tan constante y negado al desaliento —ésta es hoy la pe-

núltima del año, tras cinco semanas ininterrumpidas, y aquí están ustedes, llenando la sala— bueno será que la Universidad piense, con el Instituto de Estudios Canarios, en darle una mayor entidad al curso e incluso una frecuencia mayor, canalizando por esta vía de mayor audiencia aquellas enseñanzas que entienda inaplazable trasmitir.

La segunda observación complementa a la primera. El peligro de un curso de estudios canarios en La Laguna o de un curso de estudios gallegos en Santiago o de un curso de estudios extremeños en Badajoz es el de caer en el localismo, vicio estrictamente opuesto a la cardinal virtud universitaria, la de su condición universalizadora que proclama desde su propio nombre.

Y como se ha puesto de moda en los últimos años hablar de la misión regional de la Universidad y es más fácil repetir ideas a bulto que pensar sobre ellas, yo solicito de ustedes un instante de meditación sobre el asunto, para que se percaten de que de las dos funciones esenciales que a la Universidad competen, la docente y la investigadora, es en la segunda exclusivamente en la que encaja la posible preocupación regional, dentro de aquellas disciplinas, escasas en número, a las que la región pueda ofrecerles materia particular de indagación. Ahora bien, convertir el resultado de ese estudio en materia docente no es tarea simple, pues requiere necesariamente su inserción en lo universal y, si ésta no se logra, no se conseguirá enseñar otra cosa que la contemplación del propio ombligo, y la autocontemplación del ombligo ha sido siempre más bien función religiosa que científica, más bien faena de místicos orientales que de hombres de ciencia de nuestro hemisferio.

Me apresuro a decir, para evitar malentendidos, que los profesores e investigadores que han acudido cada bienio a estos cursos han superado casi sin excepción, y en muchos casos con sabia maestría, el peligro apuntado, trascendiendo la limitación temática y dándoles a sus lecciones una dimensión realmente universitaria. Lo digo como oyente asiduo que he sido de ellos en los cuatro ciclos que he codirigido.

Y he de añadir en seguida que tal vez haya sido yo, entre los conferenciantes de este período, el que se haya sentido con menos ánimo para realizar esta transmutación de materiales específicamente canarios y, siendo una de mis especializaciones la dialectología, disciplina que sí ofrece preciso campo y abundante a la investigación regional, la haya rehuido por cuatro veces y haya insistido en resolver mi colaboración a estos cursos por la vía de mi otra especialización más conocida, la crítica literaria, disciplina en que lo regional sólo puede considerarse muy tangencialmente y desde fuera, puesto que la realidad literatura, contemplada seriamente, sólo admite apellidos lingüísticos y si a veces el uso la califica con adjetivos geográficos, con ellos sólo se alude a cuestiones meramente anecdóticas y en cualquier caso externas y extrañas a su verdadera esencia.

Mi tarea de rehuir el peligro localista es así mucho más sencilla, diríamos, incluso, inexistente. He de reconocer que, como tema canario, mi disertación concluye hoy en el hecho de ser Pedro Lezcano un poeta que habita en Las Palmas, un contemporáneo nuestro, cuya proximidad en el espacio nos ha permitido a algunos o nos



puede permitir encontrarlo en el discurrir cotidiano de nuestra vida. Muchos de los que me oyen lo han visto en alguna ocasión, otros seguramente han tenido oportunidad de hablar con él, algunos posiblemente sean amigos suyos. Por lo que a mí respecta lo conozco en su obra —creo que he leído todo lo que ha publicado— y una vez, hace varios años, le oí recitar unos poemas bajo este mismo techo. Nada más.

El poema que vamos a comentar —y que ustedes tienen delante— apareció en *Tagoror literario*, sección semanal de *El Día* de Santa Cruz de Tenerife, en el número correspondiente al domingo 14 de noviembre de 1971. Una versión anterior debió imprimirse poco antes en un almanaque para 1972, en el que colaboraron varios poetas y dibujantes canarios y ejemplares del cual fueron vendidos, con fines benéficos, en esta misma Universidad. El almanaque fue impreso en la propia imprenta de Lezcano y el poema figura, curiosa y arbitrariamente, en la hoja correspondiente a los meses de julio y agosto y no en alguna de las dos anteriores, más primaverales, que debían haberle correspondido. He dicho versión anterior porque presenta algunas variantes y todas ellas, sin excepción, menos afortunadas. Más que variante, estúpido error de imprenta parece la alteración del título, “Plagios en desagravio a la primavera”, que carece de sentido, en un poema donde, como vamos a ver, nada es ocioso y todo lo tiene.

La mayor parte de las variantes afectan únicamente a los signos gráficos y la puntuación. En el segundo verso hay puntos suspensivos en vez de la coma. Los versos 9 a

12 están encerrados en un paréntesis y falta la cópula inicial. Los versos 31-32 no están entre guiones sino entre paréntesis y con signos de admiración; también —y en eso coincide *El Día*— hay una mayúscula incorrecta en el *oh* inicial de esos mismos versos, incorrección que yo he salvado en la copia que les he repartido, en la que sigo, por lo demás, en todo al diario santacrucero, salvando también un punto que faltaba y se supone en el verso 43, tras *silencio*. Finalmente hay puntos suspensivos en el verso último, en vez del punto definitivo. Alteración de texto sólo se advierte en el verso 28, donde se había escrito “tan solo hay que escucharte” en lugar del “sólo hemos de escucharte”, cuya evidente mejor elección estilística, sustituyendo una forma impersonal por una primera de plural, parece innegable en un poema donde la solidaridad cumple relevante función temática. También hay modificación en la división estrófica: cuatro en vez de las seis que vemos. Desde el verso 5 al 34 las tres ahora existentes constituyen una sola. Nada más, que no es poco. Porque en verdad que resulta curioso encontrar tantas variantes en dos versiones sucesivamente publicadas de un texto tan corto. Curiosidad que se convierte en escalofrío si se piensa en otros textos y en otros tiempos y nos muestra, por vía de corolario, que la llamada crítica textual no es tarea baladí ni por supuesto inútil.

Sigamos tras el inciso. El poema yo lo leí en *El Día* la mañana de su aparición. Y quedé literalmente deslumbrado. No sorprendido, porque conocía, en aquel entonces, el libro más maduro y profundo de Pedro Lezcano, *Consejo de paz*, y no me podía sorprender ya la calidad lírica de ningún poema que llevara debajo su firma. Pienso,

y vaya esto por delante, que Pedro Lezcano se halla entre los diez o doce poetas en lengua castellana, actualmente vivos, cuya memoria no pasará. Pero de todos modos no es frecuente desayunarse con un poema antológico y mi desconfianza de crítico está siempre alerta ante esa agresiva legión de versificadores que nos acechan desde cualquier página o recital con sus ignorancias y sus vanidades. Por periódicos, revistas, cuadernos poéticos, tertulias, colecciones de edición limitada y hasta calendarios, como acabamos de ver, pululan, multiplicados y sueltos, aquellos cien mil poetas que vio Quevedo enjaulados en *Las zahurdas de Plutón*, purgando entre otras cosas sus abusos del consonante, según le explica uno de ellos que entre otras lindezas confiesa

“que porque en una otava dije escudos
hice sin más ni más siete maridos,
con honradas mujeres, ser comudos”

y, para acabar de arreglarlo, en un soneto

“dije que una señora era absoluta
y siendo más honesta que Lucrecia
por dar fin al cuarteto la hice...”

lo que fácilmente se puede suponer.

En nuestro tiempo, destrabados del consonante por el auge de un versolibrismo que no entienden, los despropósitos los dicen de motu proprio y no forzados por la terminación. Y aun hay que añadir que no es esto lo peor, puesto que el despropósito tiene su gracia y no deja de ser literario, y lo que abunda, rota la obligación rítmica, es más bien el puro prosaísmo, la trivialidad repartida en

renglones disparejos, disimulada a veces en la niebla gratuita de una oscuridad sin sentido.

Explique esto mi deslumbramiento aquel que dije. Tal vez por deformación profesional, sin esperanza pero no del todo desesperanzado, uno sigue pasando los ojos por tanto poema volandero, bien abiertos para no perder el posible destello entre tanta abundancia mate, la momentánea transparencia significativa entre tanto verso opaco e incoloro. He de decir que en veintitantos años de pertinaz costumbre no habrán llegado a la media docena las veces en que la luz haya resultado tan fuerte e inusitada como para deslumbrarme, la última esa mañana que digo, con el hallazgo inesperado de esos “Plagios en desagravio de la rosa” que tienen ustedes delante y que me van a permitir leer antes de entrar en su comentario, porque la lírica, que nació para el canto, es literatura que necesita la sonoridad de la voz alta, el ritmo preciso de la palabra hablada. Y hasta yo diría que es su prueba de fuego: poesía que no resiste el recitado, poesía que no merece mayor consideración. Leamos pues:

PLAGIOS EN DESAGRAVIO DE LA ROSA

Pura, encendida rosa,
émula de la llama,
ya te hemos olvidado los cantores,
pura rosa apagada.

- 5 La dicha de los hombres permanece,
 mientras muda de nombre su desgracia;
 los tiranos, las pestes,
 sus apellidos y sus fechas cambian.
 Y así será anacrónico
- 10 acaso ya mañana
 hablar del vietnamita
 que defiende su casa.
 Tú en cambio, rosa pura,
 hoguera sin mudanza,
- 15 aunque fugaz —pues te inauguras y ardes
 la víspera del día en que te apagas—
 en relevo sin fin, rosa tras rosa,
 haces eterna tu belleza en llamas.

20 Yo particularmente sigo amándote;
 mi corazón te lleva en la solapa.
 Te acaricio, deshojo tu corola,
 sorteando el amor en dos palabras...
 Y sin embargo yo comparto, rosa,
 ese silencio donde en paz descansas.
 25 Yo tampoco te canto
 porque otras cosas piden la palabra.

Tú eres ya una canción que está compuesta;
 sólo hemos de escucharte y tú te cantas.
 Y aunque todos los hombres sin descanso
 30 tu nombre declinaran
 —oh rosa, rosae, rosam... la primera
 declinación de la feliz Arcadia—
 por eso ni la vida ni las rosas
 se tornarían más rosadas.

35 Aquí y ahora existen
 cosas que con nombrarlas se levantan,
 que nacen o se acercan si se dicen,
 despertando a bandadas la esperanza.
 Y es preciso cantarlas sin respiro,
 40 delante de sorderas y de tapias,
 delante de las tumbas
 enronquecer gritándolas...

Yo te quiero en silencio. (Y aun te canto
 a veces en voz baja).
 45 Algún día serás nuestra canción primera
 cuando hayas florecido en todas las ventanas.

Pedro LEZCANO

El recitado nos ilustra, en principio, sobre los ritmos de esta silva arromanzada, que tal es la clasificación métrica del poema, y nos pone de relieve una anormalidad que en su final presenta. Aparentemente, ateniéndonos a la presentación gráfica, los dos últimos versos romperían el ritmo de heptasílabos y endecasílabos propios de la silva con las trece sílabas que cualquiera computa. El recitado enseña que ambos versos hay que leerlos con cesura tras la séptima (sexta aguda en el primero), constituyendo así cuatro hemistiquios heptasilábicos, que respetan la norma establecida para la silva, la cual resulta no tener los 46 versos que se numeran y se cuentan, sino dos más, es decir 48: 27 endecasílabos, 20 heptasílabos y un eneasílabo, el verso 34, donde también hay una alteración métrica, no desusada sin embargo en este tipo de composición y sobre cuya función estilística volveré más adelante.

¿Por qué de los reales cuatro versos heptasílabos del final ha hecho el autor dos engañosos versos gráficos? Creo que para mantener la convención de la rima en los pares, porque de hecho el único ritmo que se rompe es éste, con un antepenúltimo verso, “nuestra canción primera” en el que fallaría la mantenida rima *a—a*, que inauguró “la llama” del verso 2.º y va a concluir en “las ventanas” del final. Y además con su cuenta y razón estilística. Pero ahora me limito a describir lo que a la vista está. Sobre la función de estas rupturas rítmicas he de volver.

Califiqué antes el poema de antológico. Un adjetivo ponderativo éste, de abusado uso, que generalmente quiere decir muy poco. No obstante, aplicado a nuestra silva significa exactamente lo que los diccionarios definen: que es

propio de una antología, y en eso pensaba yo al utilizarlo. Buen broche, añadido ahora, para cerrar una posible antología que llevara por título “La rosa en la lírica universal”. Y que sería una antología abundante. Porque pocas cosas nos ofrece la realidad que hayan sido tan reiteradamente cantadas como la rosa. En todo tiempo y en todo lugar, apenas habrá poeta que las haya ignorado. Y no hay mediano lector de poesía a quien la mención de la rosa no le traiga inmediatamente a la cabeza recordadas imágenes, versos felices, estrofas afortunadas, poemas enteros.

En la confianza de que ustedes ya los tienen en la memoria y de que todas mis referencias serán fácilmente adscritas, voy a intentar poner un poco de orden inicial en ese maremágnum de las rosas literarias. Porque es evidente su heterogeneidad: hasta tres géneros se descubren —y dejemos aparte especies— sin mayores complicaciones. Fácilmente se distinguen en esos jardines de la literatura las rosas reales, las rosas metafóricas y las rosas simbólicas.

Aunque abundan más las rosas simbólicas y las metafóricas, no faltan tampoco las rosas reales. Lo que bien mirado (bien mirada la rosa) es perfectamente natural. ¿Por qué no ha de comunicarnos el poeta, antes de entrar en otras comparaciones y trascendencias, su limpio y gozoso sentir ante la belleza estricta de la rosa viva? A la huerta donde nace la rosa quería ir Gil Vicente para oír como cantaba el ruiseñor, y Rainer María Rilke escogió la lengua francesa, la lengua de Ronsard, otro de sus grandes cantores, para sentirse amigo perfecto de la rosa y confundirla con su propio corazón en fiesta.

La rosa como imagen, la rosa metafórica, podría diferenciarse en varias especies, tantas como cualidades y características posee que sean susceptibles de comparación: frescura, color, fragancia, lozanía, es decir, en una palabra, belleza, o en otra palabra, perfección, “la perfección de la rosa” del famoso octosílabo guilleniano. Así ilustra metafóricamente la belleza femenina, generación tras generación. “La cara placiente—fresca como rosa” tenía la mozuela de Bores que cantó el Marqués de Santillana. Y Garcilaso invita a la universal destinataria de su soneto XXIII, una de tantas versiones renacentistas del “Collige, virgo, rosas”, a gozar de la juventud “en tanto que de rosa y azucena—se muestra la color en vuestro gesto”. Saltando siglos y recuerdos, ya en nuestro tiempo, ayer como quien dice, Miguel Hernández llamará a su propia casa, con doble metáfora, “el palomar de la rosa” porque en ella habita la mujer de su vida.

Pero más circula la rosa, sobre todo a nivel de lenguaje cotidiano, como término comparativo de la perfección que como imagen de la belleza. Porque si el mismo Juan Ramón Jiménez, constante buscador de perfecciones líricas, dijo del poema ideal aquello de “No le toques ya más—que así es la rosa”, el médico, por ejemplo, que nos ausculta y reconoce, atento a nuestras posibles miserias corporales, y desecha por último nuestros temores, los de cualquiera de nosotros, con un “¡Estás como una rosa!”, desde luego nos tranquiliza, pero no nos hace, ni por un instante, suponernos incluidos en el apartado estético de la mozuela de Bores o de la virgen garcilasiana.

En todo caso, sobre la belleza y la perfección de la rosa, sobre su lozanía y su fragancia, gravita siempre la

inexorable fugacidad de su destino, “el fatal desaliento de la rosa” en verso de Miguel Hernández. Término, pues, posible de comparación para todo aquello que, siendo feliz y hermoso, es también pasajero. Así Espronceda, en un famoso soneto, compara el brillo momentáneo de su ventura amorosa, pronto trocada en amargura, con la rosa rápidamente agostada, “el dulce aroma y el color perdido”; e igual que ella, deshojada al viento, dice, “la dulce flor de la esperanza mía”.

Pero hay algo, aparte esperanzas, goces e ilusiones, tan inexorablemente perecedero y fugaz como la rosa, y es la propia vida humana. Toda una larga tradición ha comparado ambas vidas y, establecido el nexo metafórico, la reiteración ha venido a convertirlo en símbolo. Cuando Góngora escribe en otro igualmente famoso soneto:

“Ayer naciste y morirás mañana.
¿Para tan breve ser, quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida,
y para no ser nada estás lozana?
Si te engañó tu hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.
Cuando te corte la robusta mano,
ley de la agricultura permitida,
grosero aliento acabará tu suerte.
No salgas, que te aguarda algún tirano,
dilata tu nacer para tu vida,
que anticipas tu ser para tu muerte”;

sabemos formalmente que se dirige a la rosa porque lo dice en el título, pero igualmente podría ser —y es lo que de hecho, simbólica y sustancialmente es— una premonición ascética dirigida a la persona humana.

La brevedad de la vida de la rosa ha venido a convertirse, pues, dentro del mundo simbólico-cultural en que nos movemos, en símbolo literario de la fugacidad de la vida humana. Y como la condición mortal y perecedera del hombre, la angustia por su inevitable caducidad ha sido, es y necesariamente seguirá siendo uno de los grandes temas líricos, tal vez el primero y más universal, la abundancia de rosas literarias se debe más bien a la proliferación de esta angustiada rosa simbólica que a un desmedido entusiasmo sensorial por el objeto rosa o por su trasplante metafórico a la hermosura de una tez juvenil. Tanto es así que no faltan los trabajos de investigación y erudición literarias que han seguido el desarrollo de este tema en las diversas literaturas. Que yo sepa, L. P. Thomas, por una parte, y Fredrik Schürr, por otra, lo han estudiado en la literatura francesa y, para la nuestra, existe un libro escasamente conocido, *Los temas del "Carpe diem" y la brevedad de la rosa* de Blanca González de Escandón, publicado en Barcelona en plena guerra civil.

Pero dejemos a un lado erudiciones y volvamos al poema de Pedro Lezcano. ¿De qué género es la rosa a la que quiere desagaviar nuestro poeta? ¿La rosa real? ¿La rosa metafórica? ¿La rosa simbólica?

Quizás ustedes se inclinen sin más a suponer que Lezcano está hablando de rosas reales. Pues bien, creo que no, creo que no está hablando de ninguna de las tres clases en particular sino de todas en conjunto, en tanto en cuanto son y han sido materia literaria. Si para hablar de la lengua con la lengua, necesitamos trasponer

ésta a metalengua, como es bien sabido, lo que va a hacer aquí el poeta canario es utilizar un metalenguaje poético y no hablar de la realidad de la rosa ni de las cosas que a ella se parecen ni de la brevedad de la vida del hombre sino de las rosas literarias que todo eso representan, y por lo tanto, sutilmente y por reflejo, de todas esas cosas también.

“Plagios en desagravio de la rosa”. El título ya es una confesión de este propósito. Porque esos plagios consisten más bien en la presentación de los temas eternos de la rosa, desde otra perspectiva, que en la utilización literal de textos previos, como puede hacer pensar de entrada, tras el título, la iniciación del poema con los dos famosos versos primeros (“Pura, encendida rosa—émula de la llama”) de la conocida silva clásica de Francisco de Rioja. He de reconocer que caí en esa trampa y anduve loco, tratando de identificar, sin éxito, otros versos, hasta que opté por consultar indirectamente al propio Lezcano. Efectivamente no hay más cita literal que la de Rioja y un poco su recuerdo estrófico, aunque descargada la silva tradicional y culta del rigor de la consonancia y, como si dijéramos, más popular en su asonancia aromanzada. Y ahí acaba la influencia. Porque el poeta sevillano se centra en la rosa simbólica y, tras el vocativo inicial, indudable hallazgo, en seguida interroga amargamente:

“¿cómo naces tan llena de alegría
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo?”

Y Lezcano va a centrar más bien su canto en la “pura, en-

cendida rosa” del verso 1.º que en “la pura rosa apagada” del verso 4.º.

Permítanme que me detenga en la glosa de estos dos versos clave. Rioja escribe: “Pura, encendida rosa—émula de la llama”, pero los 29 versos restantes de su poema están dedicados a describir su inmediato fin, su irremediable acabamiento, para concluir:

“Tan cerca, tan unida
está al morir tu vida
que dudo si en sus lágrimas la aurora
mustia tu nacimiento o muerte llora.”

Lezcano sintetiza prodigiosamente todo ese proceso y resultado en ese escueto “pura rosa apagada”, y en contrapartida desarrolla la imagen introductoria de Rioja en los versos 13.º-18.º:

“Tú en cambio, rosa pura,
hoguera sin mudanza,
aunque fugaz—pues te inauguras y ardes
la víspera del día en que te apagas—
en relevo sin fin, rosa tras rosa,
haces eterna tu belleza en llamas”,

donde resulta —y creo que por primera vez en la historia lírica— que la llama efímera se convierte en “hoguera sin mudanza” y la repetida fugacidad, la mentada brevedad de su vida va a perder sentido gracias a ese “relevo sin fin, rosa tras rosa”, que eternizará de ese modo su belleza llamante.

Tendré todavía que insistir en este punto. Porque va a resultar que la rosa que han olvidado los cantores es la

“pura rosa apagada” y que el poeta, que particularmente sigue amando a la rosa viva y que incluso le traspasa el inquietante y azaroso oficio de la margarita, deshojando su corola y “sorteando el amor en dos palabras”, va a entonar inmediatamente el réquiem por la rosa muerta:

“Y sin embargo yo comparto, rosa,
ese silencio donde en paz descansas.”

Sólo si recordamos lo dicho sobre los tres géneros de rosas literarias, acabará teniendo perfecto sentido y coherencia el texto de Lezcano, donde no siempre se habla de la misma rosa, y así puede decir que se niega a cantarla mientras la está cantando. Se niega a cantar, digo, la rosa efímera, la rosa simbólica, la “pura rosa apagada”, pero no la rosa real, la deslumbrante “rosa encendida”.

Y a continuación, a partir del verso 27, será la rosa metafórica, la rosa imagen de perfección y de belleza, la rosa del color de rosa de la felicidad, la que tome el relevo estrófico:

“Tú eres ya una canción que está compuesta;
sólo hemos de escucharte y tú te cantas.”

(Recordemos otra vez el poema perfecto de Juan Ramón Jiménez, que cité antes: “No le toques ya más—que así es la rosa”). Pero no basta repetir incansablemente su nombre, no basta situarla como término de comparación para transmutar la realidad,

“por eso ni la vida ni las rosas
se tornarían más rosadas.”

El eneasílabo, alterando la medida —no el ritmo, que no se altera en este tipo de silva con metro impar— cierra la estrofa y crea la expectativa necesaria para la transición temática, porque ahora vamos a saber cuáles eran aquellas otras cosas que pedían la palabra.

Pero ¿lo vamos a saber o no lo vamos a saber? Porque en definitiva el poeta no nos aclara nada, sigue hablando de “cosas”:

“cosas que con nombrarlas se levantan,
que nacen o se acercan si se dicen,
despertando a bandadas la esperanza.”

Lo único que vamos a saber de esas cosas es la urgencia que tienen de ser cantadas, de ser gritadas más bien, porque al parecer no se quieren oír. Lezcano, en una sucesión de lo que suelo llamar dilogías metafóricas, acumulará a las sorderas las tapias de su habitual comparación y a esos muros de silencio la mudez y sordera total de las tumbas, unas tumbas bisémicas e inquietantes que pueden representar igualmente esa extrema superlativización de la sordera que ser unas tumbas reales por las que se esté protestando, una de esas cosas “que piden la palabra”.

Porque probablemente ustedes me van a decir que no están tan indeterminadas en el poema esas cosas como yo acabo de decir y me van a recordar unos versos del principio, que dejamos atrás sin comentario:

“La dicha de los hombres permanece,
mientras muda de nombre su desgracia;
los tiranos, las pestes,

sus apellidos y sus fechas cambian.
Y así será anacrónico
acaso ya mañana
hablar del vietnamita
que defiende su casa.”

Quizás, al pasarlos yo por alto en mi glosa, hayan podido pensar ustedes que, siguiendo los hilos del tema clásico, estaba soslayando la condición de poema *engagé*, de poema comprometido con su tiempo y su circunstancia histórica que no oculta la composición de Lezcano. Ahí está “el vietnamita—que defiende su casa” como en tantos otros poemas, proclamas y manifiestos de la última década. Pero está —voy a decirlo en seguida porque es uno de los grandes y asombrosos hallazgos del poema— de una manera inusitada y singular. Pedro Lezcano reconoce la contingencia del asunto, el carácter perecedero de todo tema de circunstancias y su inevitable futuro anacronismo. La poesía, reconoce implícitamente el poeta grancañario, no está para apostrofar al tirano Zutano de Cual sino para dolerse de la tiranía e intentar debelarla, y no está para reducir la dimensión de la desgracia humana encerrándola en las fronteras accidentales de un determinado gentilicio. La misión de la poesía será exactamente la contraria: trascender las circunstancias históricas de persona o lugar y salvar así la posible hondura de su mensaje de las irremediables vicisitudes temporales. Pues bien, del sinnúmero de textos poéticos que conozco donde los vietnamitas hayan servido de motivo —abundancia que tal vez se deba al hecho de que la tragedia de aquel pueblo duraba ya tanto que parecía eternizarse—, el texto de Lezcano es el único, entiendo, capaz de superar la caducidad de la referencia y dejarla inserta perennemente en el poema como materia viva y no filológica, como lección mante-

tenida y no como mero objeto de comentario histórico explicativo. El procedimiento utilizado admira por su propia sencillez: puesto que el vietnamita será anacrónico “acaso ya mañana”, digámoslo así sin más y el anacrónico vietnamita dejará de serlo en esta silva para siempre, porque nunca resultará anacrónico calificar de tal a quien lo sea, con lo cual el adjetivo cumple una función integradora de la pasajera circunstancia en el futuro ilimitado de la historia poética.

El poeta lírico digno verdaderamente de tal nombre ha de tener mirada penetrante y ser capaz de ver más allá de la configuración momentánea con que los hechos presentes se le ofrecen; para el verdadero poeta las circunstancias no son más que circunstancias y lo único permanente de la circunstancia, su única por consiguiente sustancia lírica, es su condición de tal. De ahí que Lezcano no caiga en la trampa de los nombres actuales, que la salve, magistralmente, en su obligada, por la fecha, mención al Vietnam, y que las cosas que “piden la palabra” con prioridad a la rosa sean simplemente cosas que “aquí y ahora existen”, como dice en el verso 35, otro verso clave en la significación del poema, que puede mantener así siempre su vigencia, gracias a los dos adverbios deícticos, que en cada momento futuro orientarán hacia el lugar preciso, hacia el hecho indicado. Aquí y ahora, siempre, sin fecha, existirán cosas capaces de despertar esperanzas y oídos sordos a los que sea preciso gritar hasta el enronquecimiento.

En este punto he de reconocer que soy más pesimista que Lezcano, puesto que él espera, al fin y al cabo, superar

ese relevo constante, sin pausa histórica, de circunstancias desdichadas y levantar de nuevo la voz sólo para cantar la rosa:

“Algún día serás nuestra canción primera
cuando hayas florecido en todas las ventanas.”

Este verso final, espléndido en su esperanza, levanta una rosada y alegre bandera utópica, que queda, concluida la lectura, aleteando en nuestro corazón.

Por eso uno se quedó semiperplejo el día que oyó decir, y no a persona del todo ignorante, que esto al fin y al cabo no era más que poesía social y que Lezcano lo que propone es la socialización de las rosas, tras rescatarlas de los cerrados jardines de la burguesía, donde hasta ahora se han cultivado. Digo que quedé sólo semiperplejo porque uno está ya curado de espantos interpretativos y le cuesta pasmarse del todo. Bien; no acierto a imaginarme la repartición de las rosas por vía revolucionaria y posterior acuerdo gubernamental, con impresos cumplimentados y firma de recibo. O tal vez no de las rosas —para ser más lógicos, en esa vía interpretativa, habría que corregir— sino de la simiente, porque no pretende Lezcano que cada cual la ponga en su jarrón sino que florezca en todas las ventanas. Y además no parece tampoco el poeta, por su obra, ser hombre de talante tan ordenancista y autoritario como para decretar rosas en todas las ventanas, sin respetar posibles preferencias personales por el geranio o el jazmín.

No sé si el hermeneuta mencionado sería capaz de entender lo de las tres clases de rosas literarias. Porque

resulta palmario que ese florecer de rosas que por último se desea es un florecer de rosas metafóricas, las rosas trasantunto de dicha y perfección, las rosas de aquella “primera—declinación de la feliz Arcadia” trocadas en primera canción de un mundo nuevo e igualmente feliz. Y esa es la función de la ruptura de rima que dijimos. El “*primera*” que queda suelto, como veíamos, marca, desde el significante, la transición de ese mundo en que vivimos a ese mundo en que soñamos y de algún modo se une a ese otro *primera* con que concluye el verso 31, enlazando así sutilmente la futura Utopía con la pretérita Arcadia.

Digamos también, para evitar dudas, que las rosas literarias no han crecido sólo en los jardines cortesanos sino también, y con más frescura y lozanía, en los huertos populares. Medievalistas y folkloristas saben esto muy bien.

Tal vez convenga preguntarse finalmente si Pedro Lezcano tenía que ir a rescatar estas rosas de quién sabe qué jardines —*plagio*, por lo demás, no es rescate, sino todo lo contrario, es decir, secuestro, en su sentido recto y más antiguo, sentido que en España no está vivo, pero en Hispanoamérica sí; como igualmente su derivado *plagiario* por secuestrador—, pues bien, digo, que si Pedro Lezcano tenía realmente que desagraviar a la rosa con estos plagios o rescates o había cantado a la rosa ya suficientemente como para sentirse exento de tal obligación. Una rápida ojeada a su obra anterior nos pone de relieve que nuestro poeta no había ignorado las rosas, los tres géneros de rosas que venimos distinguiendo.

No voy a agotar las referencias, sino a aludir tan sólo a algunas apariciones en *Consejo de paz*, por ser su último libro y el más próximo en madurez, calidad y talante poético a la silva que comentamos.

La rosa real aparece en algún pasaje del *Romance del tiempo* y la rosa metáfora de belleza en el poema *Mujer o tierra*, donde se dice hermosamente:

“La guitarra, las ondas de la luz, la cascada;
todo lo curvo, el mar, la rosa, la palmera,
aprendieron la alada
gracia de su cintura y su cadera.”

Y no ya la belleza, sino la perfección y la dicha simboliza la rosa en esta estrofa de la *Oda a Fuerteventura*:

“Una hoja de vid, clásicamente,
cubre su virgen desnudez antigua.
Y acaso la palmera surtidora
y el tarajal ceniza
y el palio de algún ave, soñadora
de trigales, que emigra...
Sobre su cuerpo sueñase la rosa
y reside la espina”,

en un contraste rosa/espina también de larga tradición lírica y que, al igual que otros, hoy no hemos tocado. Y en un anticipo de ese otro sueño de rosas que es el último verso del poema comentado hoy.

Pero el poema más interesante a nuestro respecto es el titulado *Conformidad*, una de las más originales muestras líricas contemporáneas de lo que se ha dado en llamar tema de la brevedad de la vida de la rosa, en este

caso ilustración tan sólo de la semejante condición mortal del hombre, que precisamente se acepta con la conformidad que expresa el título:

“Yo declaro mi amor a lo que muere.
Siendo fugaz, no puedo amar lo eterno.
Amar lo eterno sólo es despedirse,
desesperadamente pasajero.”

El tema de la rosa se condensa, a continuación, en un verso repetido al comienzo de tres estrofas:

“Muere la rosa cuando no es de cera.”

Y el poema concluye:

“Si no tan bello como el de la rosa,
polvo seremos —aunque polvo en vuelo
como el del ala de la mariposa.”

Es evidente que en el verso reiterado, también antológico como la silva de esta mañana, lo que se consigue transmitir es la sensación de vida de la rosa que muere frente a la inútil permanencia cérea de la rosa artificial, la idea de que, al fin y al cabo, la muerte presupone la vida, idea que aflorará de nuevo en el poema que tenemos delante con ese canto a la vida continuada que representa el “relevo sin fin, rosa tras rosa”, capaz de convertir la fugacidad de la llama efímera en “hoguera sin mudanza”.

Esta “hoguera sin mudanza”, esta nueva rosa inacabable, va a trocarse así en nuevo símbolo de la vida del hombre sobre la tierra, no de la vida del hombre individual sino de los hombres, también en relevo sin fin, generación

tras generación. ¡Qué duda cabe de que la rosa adquiere así una dimensión social, colectiva, que no tenía! Y utilizo el término social porque el uso lo ha impuesto referido a un tipo de poesía en que lo que se expresa es un sentimiento de solidaridad humana, aunque yo preferiría llamarla poesía solidaria, porque con la otra etiqueta la clasificación incluye mucha ganga prosaica, demasiado arrebatado panfletario, no poca crónica de sucesos. Y la lírica no es nunca, por esencia, informativa, y todas esas sustancias de contenido exigen, literariamente, otras formas de contenido y expresión. La lírica es expresión de sentimientos, de viejos sentimientos eternos, también en relevo sin fin, hombre tras hombre. Y la solidaridad es sufrimiento por la suerte de los demás, gozo por la dicha ajena. La solidaridad es desear que esa rosa que se ama en silencio y se canta en voz baja se eleve en canto universal y florezca para todos.

Admirable poema éste que tenemos delante. Comentarlo hasta el fin, analizar los hilos que se entrecruzan y constituyen la trama estructural de su sentido no es tarea que hayamos podido agotar en el corto espacio de una rápida lección. Tendríamos que empezar de nuevo:

“Pura, encendida rosa,
émula de la llama,
ya te hemos olvidado los cantores,
pura rosa apagada”,

y darnos cuenta de que en esos primeros cuatro versos comienzan ya las cuatro líneas de convergencia, los cuatro temas entreverados que lo configuran. “Pura, encendida rosa”, la rosa real; “émula de la llama”, la rosa en su fun-



ción metafórica; “ya te hemos olvidado los cantores”, que inicia el contrapunto de la solidaridad, y “pura rosa apagada”, que sintetiza, como vimos, la alegoría de la rosa simbólica. En esos cuatro versos se alían ya también, como en el resto de la composición, cultura y vida, tradición y originalidad.

No voy a seguir, naturalmente. No quiero cansarles y el tiempo que me he tasado se acaba. Voy a recordar finalmente otro texto literario sobre las rosas, en prosa esta vez, perdido entre las páginas de una novela y por eso menos conocido. Es de Henry Miller, en *Trópico de Cáncer*. Habla de la podredumbre y miseria del mundo, de la guerra y la injusticia y dice: “lo que es monstruoso, no es que los hombres hayan cultivado rosas sobre este estercolero, sino que, por una u otra razón, *tienen necesidad* de rosas. Por una razón u otra, el hombre busca el milagro, y para lograrlo vadeará a través de la sangre.”

Desengañada y estremecedora afirmación ésta de Miller, que he querido traer aquí al final. ¿Por qué?, se preguntarán ustedes. ¿Qué necesidad hay de aguar la fiesta con esa visión pesimista de una oveja negra de la sociedad y la literatura, como fue Henry Miller? Contestaré que tal vez porque estos “Plagios en desagravio de la rosa” nos han resultado tan perfectos y vuelan tan altos en la esperanza de su contenido, que posiblemente convenga lastrarlos un poco con una observación pragmática como la del escritor norteamericano. Los hombres necesitan el milagro de las rosas, pero el camino que conduce a ellas no es un camino rosado sino sangriento. Lo verdaderamente trágico es que en este mundo que realmente

habitamos, tan lejano ya de la Arcadia como distante aún de la Utopía, las rosas nacen en el estiércol.

Esto es poner los pies en el suelo, pero en el suelo hemos de ponerlos ya, para echar a andar dentro de unos segundos y salir por esa puerta. Por encima queda la belleza, la maestría, la acabada perfección artística del poema que hemos comentado. Maestría y perfección que pueden ilusionarnos por un momento y hacernos creer — ¡vamos a creerlo!— que tal vez llegue el día en que, efectivamente, una rosa florezca, sin estiércol, para cada hombre, bajo cada ventana.

Agradecemos a Pedro Lezcano que haya tenido la honda sabiduría intuitiva de que el hombre necesita rosas y haya querido ofrecernos ese manojo de flores literarias y haya avivado en nosotros, una vez más, la vieja y constante ilusión humana por encajar el mundo en el modelo de la rosa viva.

APENDICE:

CARTA DE PEDRO LEZCANO

Las Palmas, 1-abril-1974

*Sr. D. Gregorio Salvador Caja,
La Laguna.*

A través de Ventura —ya sabe usted que es uno de mis escasos amigos de raíz— he recibido la copia de su magnífica lección. Me ha conmovido tanto esta doble atención suya de escribir y fotocopiar en mi favor la conferencia, que no sé cómo expresarle mi agradecimiento. Permítame dialogar con usted a través de su escrito, ya que ésta es por ahora la única forma viable de amistad entre nosotros.

Hace tiempo me conmovió una cita de Adorno, que venía a decir: “La poesía lírica es imposible después de Auschwitz”. Creo que el filósofo se retractó posteriormente, aunque ignoro en qué términos. La rosa, pues, parecía quedar en cuarentena de siglos por culpa de una creación maligna de los hombres. Una condena tan injusta promulgada contra la poesía lírica, no resultaba convin-

cente, aunque sí estremecedora. Pronto comprendí que la lírica (que es como decir la poesía) no podía morir degollada por la maldad humana; que el primer hombre que escribiera el epitafio de la poesía, la resucitaría. Sin embargo la frase de Adorno conservaba para mí su siniestra validez, si se la trasformaba levemente: “La poesía lírica es imposible en tanto Auschwitz”. Porque Auschwitz, como la rosa, imponía contra la Humanidad un relevo (¿sin fin?) crimen tras crimen, por toda la geografía conocida. Tanto que la neutralidad me aparecía monstruosa y el poeta se define —por su deber de pronunciar los nombres verdaderos— un hombre de la resistencia, en medio de esta dominación demoníaca. Esta es toda mi adhesión a la poesía solidaria, frívolamente llamada social. Escribir es ya un comportamiento. El “aquí y ahora” es todo nuestro mundo, aunque el presagio y la memoria nos deparen la ilusión de la fuga. Pero no se vive aquí y ahora, no se es contemporáneo por mera coincidencia vegetativa: ser contemporáneo es una cuestión de conciencia. Todo está profundamente comprendido en su hermosa lección de poesía. Si de verdad alguien ha entendido que en el poema comentado yo abogaba por el justo reparto de las zonas verdes entre las clases necesitadas, tal lector no es un sectario, sino un simple.

Pero usted, Gregorio Salvador, me desagracia cumplidamente frente a cualquier incomprensión. Después de leer su conferencia —y he de decir que me gusta íntegramente, de principio a fin, aun a riesgo de aceptar inmodestamente sus elogios— he confirmado una vieja sospecha: que leer un poema, como usted ha hecho, es mucho más difícil que escribirlo.

Porque, más que el elogio a todas luces desmedido, me ha halagado de su estudio la confirmación sorprendente de haber podido expresar lo que me proponía. No se me oculta que ello se debe menos a mi elocuencia que a su sagacidad. Pero me complace haber conseguido la comunicación deseada. Estoy plenamente de acuerdo con usted en lo referente a la poesía "engagé", a la que me adhiero irremediabilmente. ¿Pero quién duda que la poesía comprometida no es la estación de término soñada? Yo creo en el advenimiento de las rosas, porque comparto el concepto escolástico que entiende el mal como mera carencia esencial. Confío en el hombre, en la verdad y en la belleza.

¿Poesía comprometida? Sí, pero sintiendo la poesía prometida. Es el sentido de los últimos versos del poema, según usted señala. Me admira que detectara mi intención al cambiar la métrica del final. Quise efectivamente variar el ritmo del poema al meterme a agorero, alejando hasta el borde de dos alejandrinos el cumplimiento profético de la rima.

Magnífico su estudio, aun haciendo abstracción del tema, tan cercano.

Reiterando mi gratitud, le saluda muy cordialmente, su distante amigo,

PEDRO LEZCANO



INDICE

	Páginas
PROLOGO	1
INTRODUCCION	7
LA PALMA Y LA GRACIOSA, SUSTANCIAS NOVELESCAS	13
LAS ISLAS AFORTUNADAS EN "CIEN AÑOS DE SOLEDAD"	43
UNA NOVELA EN CANARIAS	67
SOBRE UN POEMA DE PEDRO LEZCANO	95
APENDICE: <i>CARTA DE PEDRO LEZCANO</i>	127
INDICE	131

ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL DIA 25 DE MARZO DE 1977
EN LOS TALLERES DE LITOGRAFIA A. ROMERO, S. A.
EN SANTA CRUZ DE TENERIFE

AL CUIDADO
DE VENTURA DORESTE