



# CALANDRAJAS

## Papeles de arte y pensamiento

Edita: Tertulia Calandrajás  
Apartado 247

TOLEDO

NÚM. 27  
DICIEMBRE 1992

Visité en Toledo sus monumentos y encontré la antigua mezquita, después ermita del Cristo de la Luz, en un estado lamentable, porque hacía mucho tiempo habían construido una pequeña casa apoyada en ella y con las vigas sobre los muros. El agua rezumaba y ponía en peligro de destrucción esa joya, tal vez la más antigua de la arquitectura árabe con bóvedas nervadas. Hice las gestiones y se compró la casa con dinero que envié. Encargué que se destruyera, pero estaba visto que aquel monumento era difícil de salvar, pues siendo yo Ministro de la Gobernación me enteré de que todavía estaba en pie la casita vertiendo sus aguas como antes. Llamé por teléfono a don Faustino Rodríguez San Pedro y me dijo que necesitaba tramitar un pequeño crédito para la demolición. Le pedí permiso para derribarla yo, y a los dos días los bomberos de Toledo acabaron con ella.

No terminó con esto el peligro del Cristo de la Luz. El año 1919 era yo Ministro de Hacienda, y entre otros muchos expedientes me llevaron a la firma el de venta en subasta de un terreno junto a la ermita de la Luz. Me llamó la atención, y comprobé que la Hacienda había vendido en pública subasta el terreno *por falta de pago de la contribución*. Lo anulé todo y de nuevo fui el salvador del monumento. ¿Verdad que parece mentira que exista en España algún monumento?

(Juan de la Cierva y Peñafiel, *Notas de mi vida*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1955, pp. 66 y s.)

## LA COREANA

*«¿Qué año es ahora en Corea?»  
Creo que el año seis mil, o seis mil  
doscientos. Pero nadie sabe  
hacer bien las cuentas.  
«¿Y qué sucedió en vuestro año  
uno, más o menos sesenta siglos atrás?»  
Un dios bajó del cielo  
y se dejó ver  
entre la gente, en el mercado.  
Pero yo soy católica  
así que no sé cómo se llama ese dios  
y qué trajo a la tierra.  
Existe quien le reza aún:  
en las casas de paja,  
donde no llegan calles, en los montes.*

De repente, cae la noche y toma posesión de la desanglada habitación. La luz solar entra siempre macilenta y pálida, a través de los cristales cubiertos de una pátina de viejísimo polvo, y es necesaria la lámpara eléctrica. Por lo tanto, el paso del día a la noche no se debería notar. Sin embargo, se nota. La luz artificial queda sola adquiriendo diez veces más fuerza. Las lámparas de las que uno no se daba cuenta antes, deslumbran ahora insoportablemente.

Y todos parecen inquietos y no ponen atención a las cosas serias, las cosas del día: el reino de la noche conlleva leyes diferentes y otros deseos. Los estudiantes se levantan: rumor de sillas corriéndose y agudas voces juveniles que, junto al acostumbrado murmullo, se elevan a un volumen de coro. Se abre la puerta y entra el húmedo y frío viento, olor de tierra y hojas muertas. La estancia tiene un aire siniestro. En los muros grises y arcillosos (muros macizos, de cárcel), los grandes ganchos negros aparecen amenazadores (¿quién colgaba en estos ganchos sus cuadros escenográficos? ¿el arrogante Pietro Benvenuti? ¿el ponderado Amos Cassioli?). Más que sostener pinturas, parecen preparados para sostener ahorcados.

El ventanal transmite, desde la entrada, guiños temblorosos de luz, como ojeadas malignas que burlan nuestra futilidad. Dentro de poco, en el techo comenzarán a chillar los búhos y murciélagos. La Coreana, una pequeña mujer cubierta del polvo de la escayola, aprovecha justamente uno de estos momentos para aparecer con pasos afelpados. Se inclina, para pedir audiencia. Levanta los grandes ojos, oscuros y opacos, para asegurarse de que están dispuestos a oírla. Y se presenta, pronunciando bien claramente las tres sílabas de su nombre. Fue como si tres piedras cayesen en el agua, una tras otra: clop, clop, clop. Tras el nombre, completó la presentación diciendo: soy vieja.

El tono era humilde pero decidido. Estaba claro que esta vieja, que no tenía aún los treinta años, no pedía las consideraciones que hubiera pretendido una anciana occidental. No era piedad lo que buscaba, ni ayuda, ni exoneración. Quería, es verdad, que se tomase nota de su disposición para la vida normal de relaciones, y también algo más, algo inalcanzable. Pero mujer parca en palabras, tras haber dicho: —soy vieja, calló y dejó que hablase por ella su comportamiento.

La ancianidad (como se verá enseguida), no significaba para ella una etapa final de la vida, sino un inicio, la toma de posesión de un espacio propio, alrededor del cual, para seguridad y defensa, había plantado una especie de empali-

zada. Fuera del recinto ha dejado las veleidades contradictorias y divergentes de la fase confusa vital. En suma, la conquista de la vejez (verdaderamente una conquista), señaló el inicio de su libre expansión; ha concentrado sus fuerzas y llegará un día en que su energía y su destino le autorizarán. ¿Qué es la libertad para la Coreana? Que nadie le obstaculice en su trabajo artístico. Es tener para sí todo su tiempo: días enteros, desde el amanecer hasta la puesta del sol, y aquella parte de la noche que el sueño no ocupa. En el resto, incluido el territorio del sueño, probablemente no encuentra jamás fantasmas maléficos, sino sólo la imagen familiar y tranquilizante de la obra en la que esté trabajando. Se siente libre, en resumen, si no hay gente a su alrededor (o si puede ignorar la presencia de quien esté). Los otros deben haber estado pesados con ella, hasta reducirla a la suerte de una mujercilla gregaria. Le basta, aun ahora, la presencia indiscreta de un extraño para sentirse en peligro. Por tanto, los demás deben quedarse a la exacta distancia para no molestar, cosa que ella, si ve acercarse a alguien, cortés pero inexorablemente, lo aleja de allí. Si no hiciera esto, los otros, en su jerga acusatoria o insinuante, le formarían alrededor un cerco de espejos hechizados y le transmitirían imágenes propias odiosas e impactantes.

Puede ser que sus aspiraciones, tan distintas a las del resto de las mujeres, se le hayan imputado, en los años de crecimiento, como un demérito. La naturaleza no le ha concedido ese don que —en cada país y cada tiempo— ha constituido el valor y el honor femenino: la belleza, la cual tiene al lado, como compañía hereditaria, la alegría. Es fácil comprender que la familia la encontrase poco simpática, y tal vez, poco soportable, e incluso que no tenga complacencia por sus deseos irregulares. De hecho, los afectos y desafectos son irracionales, entre los seres cosanguíneos, y entre los extraños. La consecuencia de estas dos culpas imperdonables (no ser bella y no ser alegre) es, inevitablemente, otra culpa aún más grave: la infelicidad. ¿Cómo podría no codiciar el irse de casa, cuando descubrió que el arte podría absolverla de sus culpas (no a los ojos de sus áridos parientes, pero sí a los suyos) y compensarla de cualquier carencia?

Normalmente, en clase de escultura se introduce mejor que en clase de pintura: los escultores tienen una expresión más seria (y más vulgar) que los pintores. El trabajo, manual, a la antigua, les ensucia hasta el pelo, y les proporciona esas manos gruesas y rojas que podría tener un campesino o un albañil. También les da, casi siempre, la robustez y la prestancia que tienen los jóvenes obreros. Extrañamente, este arte que ensucia y hace sudar, atrae también a muchas chicas, y sobre todo, a las de más grácil cuerpo.

Los condiscípulos de la Coreana (más acerbos que ella y también menos capaces de concentrarse), la miran cuando trabaja. Hablan de ella entre sí, pero no bromean: ni por su forma de proceder tan distinta de sus costumbres, ni por lo que sale de sus manos, aunque no entiendan lo que es y no sepan decir si les convence o no su trabajo. De su aspecto no dicen nada, ni para bien ni para mal: se han acostumbrado a su rostro mongol, ancho y aplastado, a su informe casaca, en resumen, a su aspecto tan pobre: en las viejas pinturas japonesas el siervo se parece a ella, pequeño y doblado bajo un peso, siguiendo, a gran distancia al espléndido samurai que sube al monte a meditar. Los jóvenes estudian los movimientos de esas pequeñas manos, que tienen tan amplios y elásticos los radios de los dedos, y son tan virtuosas cuando empastan la arcilla y tan sensibles

cuando se deslizan sobre el grano de las superficies. Le envidian su fija atención en lo que hace, esa atención tan intensa que la deja sorda con respecto a lo que ocurre alrededor. No levanta la mirada del trabajo nunca, ni por un momento, ni siquiera cuando alguien grita o ríe fuerte, o si el murmullo de las voces y los golpes de los martillos se paran (¿quién ha entrado? ¿tan importante o tan insignificante que no se ha percatado del cartel que veda la entrada? ¿el director? ¿un bedel?), ni hace caso si un trueno embiste fragorosamente la ventana. Si algún distraído deja abierto el cancel que da sobre el patio húmedo caen rápidamente las protestas, pero su voz jamás se oye. Si te pones a su lado, no parece darse cuenta. Está sorda. No responde a quien le dirija la palabra.

Cuando el profesor quiere hablar es inútil que la llame. Entre otras cosas, un profesor no se puede permitir el balbuceo, y esto sucedería si se aventurase con las tres sílabas resbaladizas de aquel nombre. Lo normal es que el profesor vaya hacia ella y le dé un golpecito en el hombro. La Coreana en esos casos se asusta. Se siente obligada a resurgir de las profundidades oceánicas donde se encontraba. Se vuelve y se pone frente al profesor con una expresión indecifrible: estos orientales llevan en la cara una inmovilidad de máscara. Si se le molesta se siente en la obligación de esconderlo: es una de las reglas del comportamiento oriental. Pero su inclinarse y asentir (como un devoto frente a la estatua de su divinidad, o como alguien suplicando ante el patrón omnipotente), ¿es humildad verdadera, espíritu de sumisión, o tal vez evasividad, resistencia, fuga? Y así, sea cual sea la cuestión que el profesor quiera solventar (generalmente cualquier simpleza administrativa) la Coreana no hace nada por prolongar la conversación, o por hacerlo confidencialmente. Y el profesor se cansa pronto de hacer pregunta tras pregunta para obtener como respuesta las mismas escasas palabras, pacientemente repetidas.

La Coreana no sonríe, porque la alegría no está entre sus estados de ánimo, y la ironía aún menos. Pero esas interrupciones le aburren (para su ordenada mentalidad oriental es una estupidez, además de una inutilidad, que le pregunten cosas —su número de matrícula, la grafía de su nombre—, que la secretaria conoce), y lo demuestra el párpado derecho que empieza a temblar y a contraerse. Esa palpitación hace pensar que la habitual calma de la Coreana, inmóvil como un espejo de agua pura, es tan sólo un estado superficial, y que, en el fondo, puede ser que escondan aluviones hostiles, quién sabe qué tipo de garras.

Peor van las cosas cuando el profesor (no todos los días son iguales), pretende ejercitar su autoridad como jefe de la clase de escultura, y se pone a considerar el trabajo queriendo averiguar sus intenciones, y sentenciando sobre el mismo. En estos casos, toda la clase escucha. Nadie mira a los dos contendientes, y todos se ocupan (parece) de sus propias obligaciones, pero con los oídos al tanto y las manos quietas para no hacer ruido. Sólo si la Coreana fuera como una flor, luminosa y preciosa, el profesor lograría no resentirse con su comportamiento: ella nunca tiene nada que preguntarle. Le hace sentirse inútil, y da a los demás un peligroso ejemplo. ¿Cómo puede continuar el profesor recitando de corrido su discurso (la única satisfacción de su mísera profesión), si los escolares deciden seguir cada uno su camino, sin escuchar consejos, o incluso rechazándolos?

La Coreana escucha, pero si ha entendido o no, si está dispuesta a tener en cuenta o no lo que se ha dicho, su cabeza torcida no lo demuestra. Si el profesor insiste y



Dibujo de Laura Vitulano

quiere una respuesta, ella se atrinchera en la teoría de la dificultad de la lengua, tan diferente de la suya: —no encuentro palabras. El hecho es que no intenta meterse en discusión (ni explicar nada), sobre su sistema de trabajo y sus intenciones: o piensa que no puede ser comprendida o (lo más probable), considera que se trata de un patrimonio propio que debe permanecer secreto. Pasa su severa mirada sobre aquel hombretón membrudo, sobre sus cabellos y sobre la barba tan meticulosamente arreglados (¿cuánto tiempo pasa ante el espejo este fulano que quisiera embriagarse a sus expensas, cuando tiene tanto miedo de mancharse las manos y el vestido?).

Por la mañana (*oramus ubi sint tuae tenebrae...*), la Coreana llega entre los primeros, cándida y fresca, recién emergida de bastantes horas de profundo sueño. Los demás tienen normalmente el aspecto de extenuación, y aparecen despeinados: su noche debe haber sido larga y fatigosa, y ahora llegan aturdidos, llevando a la diosa Escultura, a cuyo culto son devotos, más languidez que energía. La Coreana, en la fase preparatoria (mientras saca de la bolsa los arneses y los ordena con escrupuloso orden sobre la banqueta más cercana a su caballete), si siente que alguien le pide la palabra, se vuelve a mirar, y responde amablemente. Responde con la voz baja, con pocas y lentas palabras, a las que acompaña para parecer más amistosa, una sombra de sonrisa, pero es una sonrisa tan pobre que podría tomarse como autoconmiseración. No explica su idea del arte (¿qué artista ha llegado a explicarla?), pero aporta alguna información fragmentaria: «en esta zona quiero que la superficie sea lisa y opaca, que absorba la luz...»

Las más agitadas e intrigadas por la presencia de la Coreana son las otras chicas. «Sería necesario ser como ella. No tener necesidad de nadie. No tener más deseos y empeños que el trabajo». Estos son los pensamientos que la Coreana tiene, pensamientos amargos, porque todos albergan en sí el deseo de hacer arte, pero este deseo está constreñido a vivir en promiscuidad con otros deseos contrastados. En ellos la vocación artística forma un todo con el instinto del propio crecimiento, pero no está en relación con el normal destino femenino; por una parte están las lisonjas del arte (¡potente sirena del arte!), y por otra parte están las lisonjas de la vida banal (aburrida pero tranquila). Difícil, si no imposible, prestar oídos a las dos. Doloroso inclinarse por una de las dos vocaciones, y, también, las dudas y las incertidumbres confunden las ideas. Hacer una elección quiere decir tener cuidado de lamentos y remordimientos. No elegir quiere decir permitir que una vocación se insinúe en la otra, el enturbiamiento y la debilidad. Por

esto, las chicas del aula de escultura miran a la Coreana: es un ejemplo heroico para ellas. En efecto, la Coreana está llena de un inmenso orgullo (está segura de poder hacer algo grande), pero, a la vez, está completamente privada de vanidad: no busca el interés de los otros, pero sí trata de transferirlo. También el sitio donde trabaja parece que le sea indiferente: de la misma forma metódica y vigilante podría trabajar en otro puesto. Si alguno se obstina en decirle su opinión sobre lo que hace, no comenta, no explica, no justifica. Oír a los demás hablar de sus cosas le hace estar mal. También los elogios le hacen estar mal. Su mayor deseo sería pasar inadvertida. Querría ser invisible, dentro de este aula hacinada, y que también fuese invisible su trabajo.

¿Y qué hace cuando está fuera de la Academia? ¿Cuando cae la noche y cada cual se trasmuta en un cruel cazador de placeres? A juzgar por cómo se presenta de limpia por la mañana, se diría que en el curso de la noche no hubiera tenido ni ausencias ni transformaciones, que no hubiera conocido convivencias distintas de las que conlleva su monomanía artística. Retorna, de hecho, al trabajo, como si lo hubiera interrumpido hace un cuarto de hora para ir a beber un sorbo de agua, manteniendo entre tanto el espíritu alerta, aún pensando en la construcción. No cabe duda de que la Coreana sabe lo que quiere y no tiene tiempo para más. ¿Qué es lo que la ha traído aquí desde tan lejos? Es cierto que no ha venido siguiendo el rastro de estímulos e ideas nuevas. Profundiza en el trabajo (como una ballena que ha decidido llegar al abismo), abandonando todo lo demás. Quien, inmóvil sobre sus hombros, se pone a espiar lo que hace, está encantado, no tanto por lo que sale de sus manos como por la tensión que la posee y que la mantiene en un estado constante de fuerzas y de seguridad en sí misma. Hay algo en esta pasión que infunde respeto.

La Academia es un lugar donde los jóvenes encuentran potentes incentivos para hacer arte, pero no los encuentran en los profesores que regentan varias escuelas; éstos son perpendiculares y, en cuanto profesionales del arte, indicativo del terror de crear dentro del seno serpientes que les producirán la muerte. Los alumnos tienen por los regentes de la escuela tan sólo resentimiento y espíritu de revancha («tienen miedo de que se les robe el trabajo», dicen). Los incentivos más eficaces les provienen del contacto con los otros jóvenes, por el cotidiano espectáculo de ambiciones y esperanzas parecidas a las suyas. Entrando en la Academia, eligen el arte que quieren seguir (pintura o escultura normalmente), pero la elección del profesor no es consentida. Ellos mismos, puestos en el lugar de los otros, admiten que no sabrían qué elegir: una cosa vale igual que la otra. Los méritos por los que los jefes de estudios han conseguido la cátedra (en los casos, por lo menos, donde todo se ha hecho legítimamente) han sido los méritos de su carrera profesional, y la carrera profesional (de un pintor, médico o abogado) explica tan sólo que hay capacidad de conducir diestramente cualquier sórdida maniobra. La profesión es comercio, y el comercio es la escuela del engaño.

Pero los jóvenes que llegan a la Academia —a esta importante encrucijada del arte— son, generalmente, lo suficientemente generosos y altivos como para pensar en la pureza del arte, sin influencias sociales o morales, y les repugna agruparse en una corriente gregaria, siguiendo a un magnate del arte. Esperan, por lo menos esperan, no quedar reducidos a hacer arte «fomentado»; buscan ideas y perspectivas nuevas, y se lanzan con ardiente entusiasmo a los experimentos. Quieren de verdad experimentar (no

se contentan con proclamarlo), y ello les lleva a nadar hacia desconocidos puertos. Pero la Coreana permanece fuera de la vorágine. No se relaciona ni siquiera con los otros estudiantes del Extremo Oriente (japoneses, chinos, otros coreanos que se quedan apartados, y no hablan más que entre ellos, susurrando). La Coreana es como una isla en el océano de la incomunicación. No tiene nada que dividir con nadie: ni con los estirados varones, ni con las chicas, variopintas y gorgeantes, tanto como ella es muda y descolorida. Sucede a estos jóvenes, que se han ido de casa con tan ferviente espíritu de aventura, que se encuentran en un cierto punto, mucho más unidos a los lugares donde crecieron que a aquel en que estuvieron antes de partir. En contraste con el nuevo ambiente, renacen en ellos los caracteres de las Pullas, de Arabia o de Colombia. Por lo tanto, puede darse que la fuga hacia Occidente haya ayudado a la Coreana a descubrir el Oriente. De hecho, el arte italiano no le dice mucho, ni el griego ni el romano. Y nada de la escultura europea contemporánea le parece disponible. Tan sólo los etruscos y egipcios le hacen meditar. Dice: «algunos hacían estatuas para poner dentro de los sepulcros. Pocos lograban verlas mientras se hacían y, después, tampoco cuando se las instalaba en su morada definitiva. Más tarde nadie las veía. Y estaban, sin embargo, contentos de haberlas podido hacer y, tal vez, de haber consumido su vida». El hecho es que la Coreana no busca, sino que presume de haber encontrado. Y su increíble dominio de sí misma le ayuda a no desviarse. A veces tiene que hacer acto de presencia en alguna de las clases teóricas impartidas en el programa de estudios y, por tanto, debe dejar el aula de escultura. Antes de irse, mientras se lava las manos sucias, mira con tristeza el trabajo del que debe alejarse.

Si hay sitio, en la nueva aula, se pone bien distante de los otros: en esos momentos tiene un aspecto cansado. El fervor operativo le ha desaparecido. Escucha, pero ¿qué efecto le hacen las ideas que le ponen delante? ¿le afectan? ¿siente que podrían hacer peligrar su bien conseguido equilibrio? Escucha o, mejor, parece que escucha. Sin embargo, si se le presenta la ocasión de abrir el álbum que contiene fotos del Buda colosal de su pueblo, se anima, adquiere casi un aire festivo, e incluso parece complaciente en participar sus ideas y emociones. Dice: «delante de estas estatuas, el hombre comprende que es pequeño: mirar estas estatuas es como mirar el mar o el cielo, sin lograr ver los confines». En nuestro arte occidental no encuentra esta amplitud. También nuestros pensamientos sobre arte le resultan limitados, porque reflejan tiempos y problemas limitados. Y, además, nuestras almas son pequeñas. Cada hombre tiene su almita personal, con una chispa divina dentro, pero tan sofocada que no se la ve brillar. Los orientales, por el contrario (budistas, sintoístas, confucionistas, cristianos o ateos declarados), son parte del gran alma universal, y lo saben. Se ha visto iluminar solamente una vez. No ante una idea nuestra sobre el arte, sino por haber sabido que era rechazada. Fue cuando alguien contó que el joven Renoir, al profesor que pretendía sindicarse su trabajo (¿ella pinta, tal vez, para divertirse?), le había contestado: «sí señor, verdaderamente pinto para divertirme».

¿Cómo ha llegado a Florencia la Coreana? ¿La familia ha tenido por ella tanta complacencia o tanta indiferencia (causas opuestas pueden llevar al mismo resultado) como para dejarse persuadir de intrigar al lado del mismo gobierno y al lado de las embajadas de los países extranjeros para conseguirle una beca de estudios? ¿O tal vez los familiares terminaron por concebir en ella (ya crecida y con una vo-

luntad que no se dejaba dominar) una tal insoportabilidad para pagar con su dinero y dejarla ir lejos, incluso para siempre? Mucho tiempo debe haber perdido la Coreana en conflictos domésticos, en maniobras, en extenuantes esperas, antes de poder irse: tiempo vacío, penoso y lentísimo. Posiblemente a los 15, 18 ó 20 años estaría ya lista para lanzarse completamente a trabajar, si las estrecheces familiares se lo hubieran permitido.

El aula de escultura es ruidosa: llena hasta los topes, y entre un caballete y otro se pasa con dificultad. Donde hay tanta gente no se puede exigir silencio: hay, no obstante, un murmullo de bajas voces, algún ruido más alto, el repiquetear de los martillos. Pero, sobre todo, llega ruido por la ventana: junto a la luz se vuelca en el aula el fragoroso torrente del tráfico urbano. A la silenciosa Coreana esa bulla parece aburrirle. «No —dice ella—, estoy acostumbrada. Corea no es precisamente el país del silencio». Habrá, probablemente, grandes silencios en los campos exteriores o en el monte. Pero, en Corea, ella vivió en una gran ciudad, entre el continuo run-run de los automóviles y las motocicletas, y músicas a gran volumen que salían por las ventanas de las tiendas, tan ensordecedoras y penetrantes como para oírse incluso en un cuarto cerrado. El silencio siempre ha sido un deseo de la Coreana, pero nunca ha logrado vivir en una situación de verdadero silencio. Para no volverse loca (dice ella) se ha ejercitado hasta conseguir no oír el ruido. Ahora, después de tanto ejercicio, ha logrado no oírlo.

Más difícil que sustraerse a los ruidos ha sido el sustraerse a las dos presiones que la dejaron tan triste y débil durante años: la opresión de la separación con el exterior (la dura e indiscutible autoridad paterna), y, después, la otra opresión (que era como la mano de un dios que la apretase desde lo alto), y era su mayor miedo: los padres la hicieron infeliz, pero ella pensaba que no podría desprenderse de ellos, porque si no se precipitaría en el vacío. Ahora que estaba liberada, tanto de la tiranía externa como del miedo interior, tampoco está reconciliada con nada. Una vez superado el miedo, ser «nadie» puede considerarse sentirse en el propio lugar en el universo: uno que se siente «nadie» frente al espacio infinito y al tiempo, es un ser más inteligente y respetable que quien se crea importante, por cualquier mezquino éxito obtenido a expensas de sus semejantes. La Coreana no quiere dominar a los demás, pero tampoco soportar sus imposiciones: le basta con poder vivir en sí misma. Aquí ha llegado, buscando su libre respiro. Y aquí, liberada de la servidumbre familiar, convive con su titanismo. ¿Tendrá éxito? ¿no lo tendrá? ¿se debe considerar éxito el consenso o aprobación de muchos? No parece que la Coreana tenga esta valoración: su pensamiento dominante la empuja al trabajo, que llena de intensa vida sus días y, ¿qué más se puede pedir?

Los jóvenes que trabajan con ella lo sienten y se impresionan por ello. Ellos, cuando trabajan, son perseguidos por miles de diablillos que susurran en sus oídos preguntas insidiosas: —¿qué se dirá de ti? ¿qué pensarán? ¿conseguirás importarles? Y los diablillos peores dicen: ¿esto que haces es verdaderamente lo que querías, o tus ilusiones iniciales se han desvanecido? La Coreana, sin embargo, procede con calmada seguridad: está persuadida de que posee la idea y la fuerza que esa idea requiere para materializarse en algo grande y solemne. Su indiferencia (tal vez hostilidad) a las ideas, a los criterios de juicio y a las obras ajenas, es un componente de su fuerza. Ha simplificado su vida: no existe para ella nada más que su trabajo. Pero,

¿cómo ha llegado a esta simplificación? En el budismo (por lo que se puede deducir de sus escasos discursos) nunca ha estado inmersa. Y menos aún ha tenido nada que ver con la antigua, casi prehistórica, religión coreana. De religiones no conoce, por experiencia personal, nada más que el catolicismo, en la versión formal que enseñan las monjas y una familia de clase media. Del resto, ¿qué puede significar hoy en día, para un intelectual, decir que eres de tal o cual religión? No tener una fe, pero, al máximo, un patrimonio (personal y subjetivo) de símbolos heredados de la infancia y (alguna vez) haber conservado una particular impronta sensitivo-fantástico-moral.

Pero su pasión por las estatuas de Buda es, indudablemente, religiosa. Tal vez más religiosa que estética. Lleva las imágenes como un calvinista lleva la Biblia, y estas imágenes son el único argumento del cual está siempre dispuesta a hablar. Está informada igual que podría estarlo un historiador especializado. Sabe decir el periodo al que pertenecen, el sitio de donde son, el material (bronce, hierro, terracota, madera). También sabe hablar del significado del gesto de la mano, de la posición de la pierna, de la decoración. Pero sobre las razones personales de su atracción por estas imágenes prefiere callar. Se coloca ante el álbum y tiene miedo de que no resulte evidente la enormidad de las dimensiones, y mueve la punta de un dedo sobre el pequeño hombre (¿un devoto? ¿un turista?), que está abajo, ante el pedestal, y no llega a los pies de Buda, que domina desde arriba como una montaña. Está claro, sin que ella lo diga, que su sueño es llegar a hacer un Buda, aunque sea un sólo: inmenso y, de alguna forma, de gran calidad poética. No pudiendo hacer en clase un Buda gigante, se prepara poniendo unos trozos organizados, que después destruye, pero de los cuales guarda memoria. Prepara su gran obra como hacían los antiguos poetas épicos, que construían, episodio tras episodio, su poema: el trabajo duraba toda la vida y la muerte les sorprendía mientras escribían (reescribían) el último verso. Lo que su obra tiene que declarar es su sentirse infinitamente pequeña frente al vasto universo, idea-sensación común a todos los que piensan esto, idéntica a la que tenían los coreanos de hace seis mil años, entre los que descendió un dios para crear un gran puente entre ellos y el cielo.

En el punto en que está hoy la Coreana, todas sus vivencias anteriores adquieren un carácter providencial: así ha sido porque así debía ser. La falta de vivacidad, esa especie de luto perpetuo que soporta, denuncian lo largo y penoso que ha sido el proceso de liberación, incluso antes de que decidiese liberarse: la guerra no pesa como la esclavitud porque, hablando espiritualmente, la guerra es acción y la esclavitud es entumecimiento. Cuando decidió abrir la puerta, comenzó a tener conciencia de su fuerza y, en la lucha, vio cómo crecía esa fuerza. Ahora vive como si fuera inmortal. Verdaderamente, su lugar ideal no es la clase de escultura. Ella estaría en su sitio en cualquier solitario monte de su país, junto a una pagoda lo suficientemente inaccesible como para que las hordas de turistas no le impusieran el espectáculo de su insignificancia. Allí, por un tazón de arroz, podría trabajar durante decenios en el coloso que ya está construido en su mente.

**Vittoria Corti**

(Traducción de María Paz Bartolomé)

## «VIDA ILUSIÓN DE LA VOZ». UNA APROXIMACIÓN A LA ESCRITURA DE ENRIQUE BLANCHARD

La obra del poeta argentino Enrique Blanchard (1) se ha caracterizado, desde sus inicios, por lo que un crítico denominó «falta de complacencia». Quien se haya arriesgado alguna vez a la aventura textual que cada uno de sus poemarios propone, sabe que en esa operación de lectura el placer ha sido fruto del trabajo, de la paciente asiduidad con que cada palabra, cada frase, cada verso han debido ser revisitados para volver a significar, a cada paso, las diferentes facetas de un Universo que jamás se cierra.

Sería una empresa tan imposible como agotar las bibliotecas de la ficciones borgeanas el llevar a cabo un recorrido minucioso a través de estas conexiones. Por eso he querido iniciar el camino —que el lector continuará— desde un punto de partida más o menos arbitrario: el que ofrece la cita que escogí para titular este ensayo: «Vida ilusión de la voz». Este enunciado se retoma —como tantos otros— en distintos poemarios de Enrique Blanchard. Si fueran posibles las cronologías en la inextricable red de reescrituras que tales obras ofrecen, se podría decir que aparece por primera vez en *Función del ventrílocuo* (1984):

VIDA

ilusión de la voz

(Segunda parte, III: «Tratado de ventriloquía», p. 44)

Se retoma en *Reo de redes* (1986):

[...]

Vida: ilusión de la voz

Soy una voz, pero una voz con sensaciones físicas  
Y si hablo es solamente para romper la angustia

[provocada por el silencio del mar

Un locutor físico que emite señales de navegación

Y estoy en un barco rumbo al Japón

[...]

(I: «Balada de la lucha contra el bien», vv. 46-50)

Más tarde, en *El locutor físico* (1989), deslumbrante reescritura de *Función del ventrílocuo*:

Vida ilusión de la voz

(Epígrafe de la Segunda parte: «Función del ventrílocuo», p. 31)

Y, en el mismo libro:

VIDA

ilusión de la voz

(Segunda parte: «Función del ventrílocuo», p. 48)

Por último, en *Retrato de antifaz* (1990):

[...]

Ah si pudiera convertirse todo en palabras

De este modo la muerte sería nada más que una  
[palabra

Y una palabra la vida

Y hasta el hastío recitarían ustedes que Vida es  
[Ilusión de la Voz

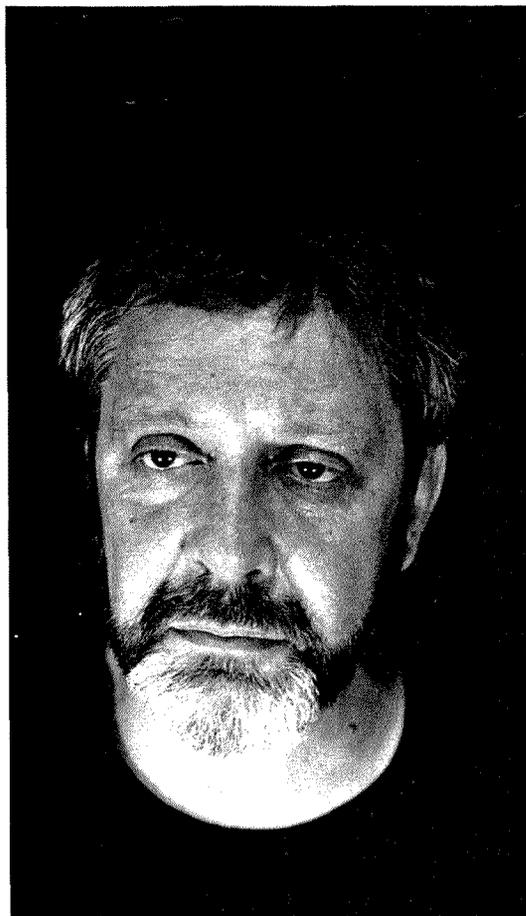
Y que Somos Voces pero con Sensaciones Físicas  
[...]

(IV: «Efigie de cera y su fantasía», p. 64)

Más allá del mero inventario, me parece importante reparar en la inflexiones de la frase en los distintos contextos (en todos los sentidos de la palabra «contexto»): operación que apenas se insinúa en el recorrido por estas citas que acabo de realizar y que demandaría una lectura detenida de cada uno de los libros. Así, en un ensayo sobre *Desnudo de espectro* (1991) ya discutí (2) esta frase leyéndola como una inversión del postulado de la *doxa* según el cual lo real es la vida (en sus manifestaciones materiales y energéticas) en tanto que el discurso —el poema, la «voz»— es lo ilusorio, el fantasma. Muchas corrientes del análisis del discurso se ocupan de corroer actualmente esta «evidencia» a través de un planteo básico: el hombre construye el mundo en el lenguaje.

Sin embargo, Enrique Blanchard habla de «la voz». Se ha producido un desplazamiento (que podría ser metonímico o metafórico) por el que el lenguaje y el poema son denotados a través de sus aspectos materiales. La «voz» está inevitablemente asociada a un tono, a una textura (lo que Barthes llamaba «el grano de la voz»), a determinadas inflexiones, a un vínculo más primario con la esfera de las emociones (a las que remite con un carácter icónico). Paradojalmente, el discurso poético —es el caso de la mayor parte de la poesía contemporánea— se transmite a través de un soporte físico muy distinto: la escritura, y —nuevo distanciamiento— con un nivel de mediación más alto: el de la reproducción mecánica (el objeto libro). De modo que la «voz» sufre aquí —en la medida en que sometemos esta línea a una lectura autorreferencial— una nueva torcedura metafórica: es lo material del espacio gráfico —objeto «desilusionado», convencionalizado, despojado de las marcas de la entonación (que todavía se mantiene en el caso de la escritura manual), filtrado por los distintos estadios de una larga cadena de mediaciones.

Hay que preguntarse, entonces, en qué punto esa escritura tipográfica recuperaría el tono, la textura de la «voz». Ese punto es la zona de la escritura que habitualmente denominamos *el estilo*. La poesía de Enrique Blanchard siempre parece estar contemplándose a sí misma desde el ojo de una obsesión particular por el estilo (una de sus premisas, tomada de Edgar A. Poe, es justamente la planteada en la siguiente imagen: «Es necesario que el sello presione fuertemente la cera»; la cera, el magma indiferenciado de la sustancia lingüística; el sello, la presión con que el uso individual da forma —o deforma— y



Enrique Blanchard

moldea esa sustancia, introduciendo pliegues y relieves, zonas de heterogeneidad).

Y, por otro lado, la «voz» es la que introduce los puntos de fuga del lenguaje. La «voz» nunca puede ser anónima, como sí lo es la lengua, porque está en continua fuga hacia lo puramente sonoro, puede rozar el borde de lo inarticulado (el «grito» de Artaud) y desclasificarse, desclasarse, escapar del orden social.

*El locutor físico* plantea, ya desde su título, un proyecto de experimentación sobre este borde de fuga de la «voz»: el sujeto de una «voz» que deviene pura materia por la vía increíblemente tortuosa de la exasperación de las formas. Podríamos pensar en dos momentos de la historia del arte (barroco, expresionismo) como instancias en las que este plan resuena en ecos. Así, en el plano de las evidencias más fuertes, el capítulo quinto («Maña y mueca del muñeco») se resuelve en un amplio homenaje a la poesía de Góngora, en tanto que la reproducción en la portada es el *Self-portrait squatting* (1916) de Egon Schiele, en el que el desacomodamiento del cuerpo se representa en el límite de lo intolerable.

Enrique Blanchard trabaja con el desborde de la estilización. Si la estilización es, en primera instancia, la producción de un texto con la mirada puesta en el texto del otro, en el caso de este poeta el acto se potencia, porque la escritura que se vuelve a contemplar y trabajar es la propia. En este sentido, *El locutor físico* aparece como caso paradigmático: su historia registra dos versiones publicadas previamente: *El*

*fantasma y su límite* (1982) y *Función del ventrílocuo* (1984). Es interesante observar hasta qué punto las sucesivas reescrituras han quedado cronicadas en el estado —«momentáneamente definitivo» según se lee en la contratapa— del libro en su edición de 1989: las tres partes que lo componen presentan la secuencia de títulos que definen su propio proceso de construcción: «El fantasma y su límite», «Función del ventrílocuo», «El locutor físico». El libro-en-sincronía (así podríamos concebir al Índice) se abre vertiginosamente hacia la diacronía (el tiempo del que está hecho: el tiempo existe porque ha habido escrituras, relecturas y reescrituras —la contratapa insiste en este aspecto: «Para mi desasosiego, meses más tarde sentí que el libro seguía vivo, amorfamente vivo [...]»). Es difícil sustraerse aquí del poder de la metáfora saussureana de los cortes longitudinal y transversal en el tronco del árbol (3) cuando uno despliega todas las posibilidades de envíos que el Índice de *El locutor físico* condensa. Y aún más cuando se tiene en cuenta la aclaración que se da allí, en nota a pie de página («Los fragmentos destacados con bastardillas en «Fuga y fama del fantasma» pertenecen a *Silueta de polvo* y *El disfraz del cuerpo*»).

La escritura de Enrique Blanchard procede como una compleja red de interconexiones entre las *máquinas* que son sus libros, de modo que es imposible entrar a uno de ellos sin iniciar, al mismo tiempo, la deriva hacia todos los demás.

La situación de «aporía» tan frecuentemente referida en distintos puntos de este sistema, se reproduce en la instancia de la lectura, que a cada instante se enfrenta a las bifurcaciones, a la necesidad de optar por un eje sintagmático por donde continuarse: textos que jamás podrán leerse más que desde un monstruoso ojo de mirada rizomática, capaz de fracturar su mirada, discontinuarla, duplicarla, y hacerla retornar, en el azar de las derivas... Una memoria que fuera idéntica a ese Universo-Blanchard.

Alejandro Palermo

#### NOTAS:

1. Enrique Blanchard nació en Buenos Aires el 14 de diciembre de 1944. Ha publicado *El fantasma y su límite*, *Silueta de polvo* y *El disfraz del cuerpo* (los tres en 1982), *Función del ventrílocuo* e *Ídolo de niebla* (ambos en 1984); *Reo de redes* (1986); *El locutor físico* (1989); *Retrato de antifaz* (1990); y *Desnudo de espectro* (1991).
2. «El libro, el mundo», que aparecerá publicado próximamente en un tomo dedicado al estudio de la obra de Enrique Blanchard.
3. Cfr. de Saussure, Ferdinand: *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada, 1979 (19.<sup>a</sup> ed.), p. 158.

## SEIS POEMAS DE «MEMÓRIA DO SILÊNCIO»

*Cuando te llamo  
tu nombre es más azul.*

*Sonríes como quien espera  
las promesas que llegan  
suspendidas en el verano.*

*Vienes como las gaviotas  
vestida de blanco  
y hueles a mar.*

\* \* \*

*Mi camino  
son todos tus pasos.*

*Los sigo serenamente  
como las aves que regresan  
a la inocente luz del sur.*

*Llevo en mis manos rosas  
tímidas rosas aún no abiertas  
y palabras de amor escondidas  
en el blanco rumor del silencio.*

\* \* \*

*Hay un rumor casi azul  
cuando te tiendes en las dunas.*

*Se agitan las palmeras  
esperando que el sol  
se adormezca en tu cuerpo.*

*Vuelan alto las gaviotas.  
El agua está incendiada.*

\* \* \*

*Enseña a mis manos  
el camino de tu cuerpo.*

*Haz que suban  
a las pequeñas colinas  
donde la indecisa luz  
se demora por la mañana.*

*Ciegas descubrirán  
el delirio del agua  
en la fuente incendiada.*



Graça Martins, *Olvido*

\* \* \*

*En agosto  
mis descuidados dedos  
descubrieron  
tu más secreto río.*

*Fue ahí  
donde con los labios ardientes  
ahogué  
largamente mi sed.*

\* \* \*

*En el silencio va quedando  
lo que resta de agosto.*

*Lo veo en tus ojos  
donde septiembre ya acecha  
disfrazado de melancolía.*

*No partas con las aves.*

*Bajo el manto de la madrugada  
el sol descansa a nuestra espera.*

Antonio José Queirós

## CICLO DEL AGUA

*Poco a poco me iré disolviendo con la lluvia  
que forma los regatos y baila en los aludes;  
será mi rastro joven ese impulso ancestral  
con el que los salmones persiguen las corrientes  
burlando el loco sino de belicosas aguas.*

*Residiré en las rocas lamidas por las algas;  
dormiré, remansada, en el oscuro lecho  
de lo amplios caudales que inventa la llanura  
donde las niñas aman, cerca de sus riberas,  
el reflejo dorado de sus pechos en flor  
o su estrenado sueño,  
donde el sol se entretiene, trenzado en los meandros,  
pensando naves mágicas  
para la mar oceana.*

*Me dejaré llevar  
hasta los lagos quietos,  
mientras la luz declina su fuerte compostura,  
para llorar por blancas aldeas sumergidas  
que tañen sus campanas de equivocado rezo.*

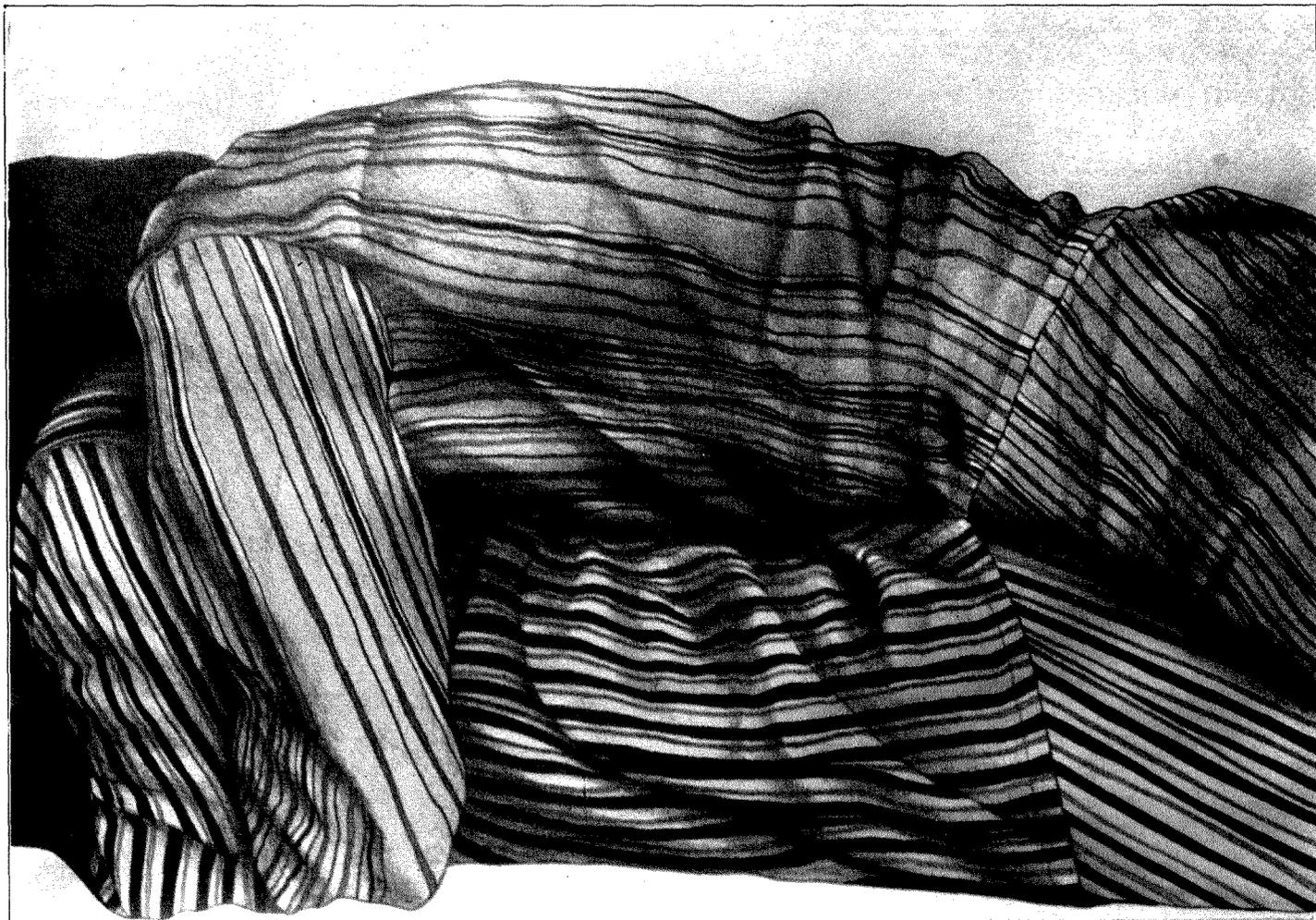
*Seré tan transparente, dijérase de aire...*

*Y luego, aprisa, aprisa,  
correré tuberías, sortearé desagües,  
me reiré en las fuentes rizadas de los parques,  
volaré en surtidores, acequias y, en las rosas,  
tú besarás mi olor que recuerda a la nieve.*

*Alcanzaré, por fin, tu boca complacida,  
amansaré mi sed en tu garganta tibia  
y beberás despacio, degustando en el agua  
mi largo recorrido hasta tu sangre amada.*

*Y yo seré tus células, tu gozo de estar vivo:  
Médula enamorada que iniciará otra vez  
el juego de las nubes,  
cuando abril y el deshielo.*

**María Antonia Ricas**



Graça Martins, *El abrazo* (1991)

## AGUSTÍN ESPINOSA: CARTA DE PRESENTACIÓN

PUERTO DE LA CRUZ, en la isla canaria de Tenerife. Hoy, un conocido enclave turístico; en 1897, año en que allí nace el escritor Agustín Espinosa García, es una pequeña población abierta al mar por la herradura de su ensenada, con la feracidad del valle circundante (en su esplendor aún) abrazándola. Cercano se presiente el fervor intelectual que, en el siglo XVIII, la hiciera grande (lugar de los Iriarte, literatos y políticos influyentes en la Corte; lugar del ingeniero Agustín de Bethencourt, cuyo prestigio mereció la protección del zar Alejandro I); quedan huellas de la agitación comercial que, por la bocana de su estrecho puerto, habría de ponerla —entonces también— a la hora del mundo. La plaza del Charco es el centro, a unos pasos de un muelle apenas embarcadero. Por las callejas adyacentes se cuele el ventarrón marino, el olor a sal de la maretada, las aguas revueltas, gris verdoso, cuando arrecia el temporal. Es el paisaje de la infancia del escritor. Paisaje que, en los juegos, la voluntad y entusiasmo de aquel niño enteco, de mirada entristecida y penetrante, cambia en territorio mágico de guerra y piraterías. En la huerta de su casa (calle de las Toscas), más historias y aventuras: un jardín encantado.

Iba para ayudante de Obras Públicas y por el túnel febril de una enfermedad desembocó en la región más transparente de la literatura: en la letra, en las páginas, nuevas transfiguraciones; lo invisible, patente y palpable allí. El golpe de dados no aboliría jamás el azar. Y cuando —muchacho aún— asoma por La Laguna, la ciudad (traza lineal castellana) que el Adelantado construyera en aquella planicie alta (600 m. sobre el mar), delimitada por los montes de las Mercedes (al N.E.) y de la Esperanza (al S.O.), los estudios de bachillerato propician la definitiva conversión. El Instituto —entonces, de Canarias— donde también había estudiado el joven Galdós, es el antiguo convento de San Agustín: humedad y cerrado, ecos de pasos graves en la madera, para la bullanga estudiantil. La ciudad, curia y convento, balcones y celosías, sede y palacio episcopal. Otro siglo XVIII (tertulia de nobleza ilustrada) había dejado allí la huella del escándalo blasfemo. De pronto, aquel cielo neblinoso se rasga con un brillo de sol; entre la llovizna mortecina, el esplendor cálido de las formas: descubrimiento decisivo de Juan Ramón Jiménez, el principio literario indiscutible de Agustín Espinosa. Primeros versos en la revista *Castalia* (1917). En las islas, el modernismo no había sido ni extrañeza ni sobresalto (muy lejos, el asombro de Unamuno, el temor —sólo alma— de Machado): una fértil convivencia, encuentro preci-

so (precioso) con la identidad de la lengua y la literatura propias. Agustín Espinosa leyó a Rubén Darío, pero fue más allá, abrió otra puerta, otra mirada. «Lesbia», aquel poema inicial; modernista, sí, pero que se atrevía a desmentir sus propios recursos expresivos:

En un albo palacio de aljófara y cristales,  
sobre un árido monte de esmeril,  
vive Lesbia, la diosa de los ojos fatales  
y los turgentes senos de marfil.

Engaño a los ojos, la escenografía; suplantación, también, el marfil de la diosa: sus ojos fatales contradicen la aparente frialdad de los senos (¿marfil o carne?). Pero entre tanta extremada sensualidad, algo se desliza y la perturba: «un árido monte de esmeril». La mirada del poeta ya alcanza, de reojo apenas, la dirección de la disidencia vanguardista. ¿No dirá Ezra Pound, muy poco después, que el camino aquel es «como lenta rosca de tornillo»; no hablará de una «montaña de acero»?

EN GRANADA Y EN MADRID, ESTUDIOS de Filosofía y Letras. Largos paseos por la Alhambra; amistad con García Lorca, compañero en las aulas granadinas. Admiración reverente hacia Menéndez Pidal y Américo Castro, sus maestros en Madrid. ¿Disciplina académica o curiosidad impenitente? Pudo más esta última, la vida; siempre la vida —aventura, golpe de dados— primero. Aunque instaurara la agitación, el desorden. O quizá por ello. Historia interminable: hoy, aplaudiendo el estreno de *El maleficio de la mariposa*, entre una *claque* de incondicionales; mañana, colaborador entusiasta de Giménez Caballero, en *La Gaceta Literaria*; otro día cualquiera, experimentos cinematográficos —por los tejados de Embajadores— con el propio Egecé y con Luis Buñuel. Estudiar no podía ser sino la persecución y pesquisa de aquel otro heterodoxo en Corte, el ilustrado canario José Clavijo y Fajardo, rocambolesco personaje de cortesías e intrigas, entre el Botánico y el Ministerio de la Guerra. El embajador Beaumarchais desató sus iras en él, reclamándole deuda de honor: anécdota que despertó el primer cosquilleo romántico en la clásica ponderación de Goethe... A Clavijo y Fajardo dedica Agustín Espinosa su tesis doctoral, recuperando así el hilo cortado de la Ilustración insular que tan cerca, siempre, tuvo: su tradición. La escritura, olvidada: apenas tentativas. La imaginación, sí, hirviendo imparable. Por encima del devaneo literario, la contundencia de aquella acción, afirmación subversiva. Y el joven estudiante Agustín Espinosa cerraba los ojos con fuerza, reclamando un imaginario que parecía resistirse a su llamada, pero que se adivinaba próximo, a medida que se preparaba la singladura del regreso.

QUE NO SERÍA HACIA LA FECUNDA ISLA NATAL, suplantada en aquellos sueños infantiles por el fervor del juego; que fue hacia la más oriental de todas («un pedazo —insularizado— de Africa»), Lanzarote, «situada entre los 28° de latitud Norte y los 7° de longitud Oeste del meridiano de San Fernando». Hacia ella arrumbó su navío Agustín Espinosa, flamante Comisario Regio, que habría de tomar posesión de su plaza de profesor de Literatura (¿de qué, si no, quien todo lo habitó por el *otro lado* desde su infancia?) en el Instituto de una Arrecife apacible (olor a mar y a salazón; chillido y vértigo de gaviotas; viento) en los primeros años veinte. Posesión de su plaza con su nombramiento, de la isla con su mirada (vara) mágica: un mito esplendoroso. El viento lo revuelve todo, y todo parece, de pronto, el destino del caballero Lancelot: una «quinta meridional con jardines ascéticos, donde repasar tras los cristales de la alcoba encantada su nórdico enamoramiento; su tristanismo de veinte años. Fue, también, un poco, su isla de la penitencia». ¿Penitente Lancelot o penitente Espinosa?\*

Fue aquel viento quien lo transportó, luego, hasta Tenerife (profesor también; su cátedra ya ganada); sería el viento quien lo zarandeó en todas las direcciones, en aquella primera aventura de la vanguardia insular, comandada por otro joven profesor

de la Universidad de La Laguna, Ángel Valbuena Prat, y seguida con pasión por unos jóvenes escritores que querían dar fe de su condición periférica, de su distancia disidente, frente al tímido acomodo de la presunta vanguardia peninsular con sus reverentes profesores o su celoso neopopularismo. *La Rosa de los Vientos* (1928) fue el nombre de la revista que hicieron en Tenerife, a la sombra tutelar de Valbuena Prat, el sobresaliente prosista que era Juan Manuel Trujillo, el bullidor periodista Ernesto Pestana, nuestro caballero encantado, o mago encantador, que venía de la isla de Lanzarote. Entusiasmo que bendijeron, desde Madrid, el amigo Giménez Caballero y aquel único *Ramón* (su pipa, su ademán displicente) desde la tertulia de Pombo.

Pero *La Rosa de los Vientos* no fue una veleidad, como se pensaba de la vanguardia en la península: fue verdad. Centro excéntrico: desde la isla, hacia todas direcciones, redes (globos sonda) a los mil horizontes posibles. Y también hacia su centro: el romancero insular, tan rico; el siglo XVIII canario, cosmopolita e ilustrado, heterodoxo y original, indiferente al pecado de afrancesamiento, serán explorados con todo rigor por los sucesivos capitanes y tripulantes que pilotaron la revista en su corta vida (abril 1927 - enero 1928). Y no sería el menos activo nuestro Agustín Espinosa. Entre trabajos de



Agustín Espinosa, fotografiado por Eduardo Westerdahl (Santa Cruz de Tenerife, 1935).

campo y fichas eruditas, el homenaje a una tradición insular siempre disidente: un texto capital de nuestro escritor será: *Sobre el signo de Viera*. Conferencia con la cual, en 1931, celebra y adopta el patronazgo del polígrafo ilustrado José de Viera y Clavijo, lúcido sacerdote que, entre historia y ciencia, entre viajes por Europa y nuevas ideas, entre la investigación y la creación literaria (a veces, muy atrevida), consumiría su vida en aras de un conocimiento mejor y mayor de su tiempo universal, de su identidad insular.

HASTA 1933, EL OPTIMISMO LUMINOSO de un tiempo crítico pero restallante de vida: dinamismo de aquel viento de Lanzarote que lo hacía voltear todo, llevándolo ahora —polen fecundante— hasta los más escondidos rincones del Archipiélago que habitara Agustín Espinosa. Fue en ese último año cuando se asomó a la luz cegadora, a la atmósfera cálida, a la materia pura en su condición elemental, del arte de Jorge Oramas. *Media hora jugando a los dados*, otra conferencia encantada sobre aquel pintor que «cuando quería hacer cuadros, ni medía, ni miraba, ni auscultaba la sombra, ni hacía caso del escorzo. ¿Solicitaba ángeles? ¿Postulaba visiones? Él llevaba entonces su sol, distinto de todos los soles. Era portador de una sombra propia. Tenía su árbol, y su camino y su cielo y su montaña y su casa y su orgía cromática y su anticlaroscuro y su antiescorzo».

¿Qué sucedió para que, apenas unos meses más tarde, todo se ensombreciera, se abriera la herida honda, sangrante, del final? Si Agustín Espinosa se había sumado a la otra aventura mayor de la vanguardia insular, *Gaceta de Arte* (1932-1936). También en Tenerife, pero sin la tutela universitaria de La Laguna, con todo el descaro de una ciudad joven, capitalina, sin el peso de la historia que arriba, entre casas blasonadas, solemnidad episcopal y gravedad académica existía. Santa Cruz de Tenerife era su puerto, la constante novedad (novelería) del ir y venir de gentes y barcos, del ver y oír hablas diversas, ideas nuevas. Unos escritores apuestan por esta irreverencia, y reconocen la marca de la insularidad en ese nuevo territorio de confluencia y diálogo: una identidad colisiva. Con Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl, con Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo, con el pintor Juan Ismael y con el poeta *enragé* que fuera Domingo López Torres, alentados desde París por el pintor Oscar Domínguez (*le dragonier des Canaries*, que dijo Breton), la fragilidad del encantador que siempre fue Agustín Espinosa iba a entrar en el plazo convulso de sus últimos (dolorosos) años. El

entusiasmo (último chispazo: la Exposición Surrealista de 1935, en Tenerife, con la presencia de André Breton y Benjamin Péret) trocado en tragedia. *Crimen*, su novela de 1934, la primera novela surrealista española, lo mostraría con contundencia inapelable. Por eso resultó chocante, y polémica y perseguida con encono. No era sólo su provocativo erotismo; ni la violencia sin sentido, aceptada como natural, que la cruza; no era el atrevimiento de su forma literaria, ya no heterodoxa, blasfema... No era nada de eso, y lo era todo: cuatro estaciones trágicas y un epílogo de maldiciones. Una premonición demasiado cierta para ser sólo *literatura*:

Yo, el hijastro de la isla. El aislado.

Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos. El anunciado tiernamente por el Apocalipsis. Aquél en que el sol se inmoviliza de pronto, o en que su paso es tan tímido, que o la vista no acierta a seguirlo o apenas si lo advierte.

Presiento que no se va a acabar nunca este ocaso, medido como por un gran reloj cuyo péndulo corriera lentamente en cada oscilación millares de kilómetros. Pendiente de él hay un nacimiento de aventura, un huevo en flor y una pistola engatillada.

Lo que viene después, el derrumbe. La guerra. El miedo. La enfermedad se acrecienta y la operación quirúrgica es inevitable, con el ventarrón de la muerte repercutiendo aún en la denuncia, en la persecución que sufre el frágil encantador, el flaco caballero, émulo de Lancelot. El proceso postoperatorio de aquella úlcera roedora de años se agrava y se complica: desde la isla de La Palma —último destino de profesor— se traslada a Tenerife, buscando cobijo entre sus familiares más próximos. Desde los altos del valle fértil, el Puerto de la Cruz de su infancia abajo, comprimido, abierto al mar sólo por la herradura de su ensenada. El encantador que tanto vio, apenas lo distingue ya, cuando su vida agota los últimos días, en aquel enero de 1939.

**Jorge Rodríguez Padrón**

\* *Lancelot 28° 7°* (1928) fue, como el subtítulo indica, una «guía integral» de aquella isla atlántica; su poética transfiguración. El viajero que se acerque a ella no encontrará mejor compañía.