



CALANDRAJAS

Papeles de arte y pensamiento

Edita: Tertulia Calandrajás
Apartado 247

TOLEDO

NUM. 23
OCTUBRE 1990

Toledo digo, y al decir Toledo,
la palabra me cae como una roca
salpicando cien lumbres a la boca;
la nostalgia futura que no puedo

renunciar si primero no renuncio
a mí y a mis raíces y a mi entraña.
Toledo digo por decir España,
y cuando digo España al hombre anuncio.

Cuando digo Toledo, se encabrita
mi sangre, tal un potro con la espuela,
de entre mortaja en fósil alabanza,

y algo vivo — ¡qué tajo! — me gravita
hacia arriba — ¡más alto! — donde vuela
entre los alcotanes mi esperanza.

(Ramón de Garciasol, *Tierras de España*, Madrid, 1955, p. 26)

KARL KRAUS

En un artículo de 1909 titulado sobriamente "Literatura" examina Karl Kraus dos "noticias culturales" publicadas en un famoso diario vienés. La primera es la reseña de un estreno teatral. La segunda es el anuncio de una "Velada Servaes". A la primera criticaba la imprecisión del lenguaje: "los 'dos primeros actos' le gustaron" al crítico. Kraus apunta que a juzgar por esa frase, el crítico asistió simultáneamente a dos representaciones teatrales. Adecuadamente hubiera debido decir: "los primeros dos actos". "Tan intencionadas son las comas o tan ínfimas son las palabras" escribió Borges en *El idioma de los argentinos* (1928). El cambio de lugar de una palabra no es cuestión de corrección gramatical. Es cuestión de la comprensión de la realidad y sobre todo del adecuado comportamiento en ella. Para caracterizar la intención satírica de la crítica a los ripios del lenguaje de Kraus, citó Erich Heller en su ensayo sobre Kraus (en *Enterbter Geist*, Frankfurt/ M. 1954, p.333) una anécdota de Confucio: "Con qué comenzaría, se le preguntó a Confucio una vez, si tuviera que administrar un país. 'Mejoraría el uso del lenguaje', respondió el legendario. Sus oyentes se sorprendieron. 'Eso nada tiene que ver con nuestra pregunta', replicaron y agregaron '¿qué cosa es eso del mejoramiento del uso del lenguaje?' El Maestro respondió: 'Si el lenguaje no concuerda, entonces lo que se dice no es lo que se da a entender, y entonces no se realizan las obras; si no se realizan las obras, entonces no crecen la moral y el arte; si no crecen la moral y el arte, entonces no acierta la justicia; y si no acierta la justicia, entonces no sabe la nación dónde afincarse. Así pues, no se soporta arbitrariedad alguna en las palabras. Pues eso es todo lo que importa". La caracterización de Heller es justa en el sentido de que pone de presen-

Karl Kraus (1874-1936). Ensayista satírico, poeta, dramaturgo y traductor ejemplar de los *Sonetos* de Shakespeare. Judío austriaco, se convirtió al catolicismo. El 1 de abril de 1899 apareció el primer número de la revista que le hizo famoso, *Die Fackel* —La Antorcha— y que él redactó poco después de sus primeros números exclusivamente, hasta 1936. Influyó decisivamente en la vida cultural austriaca y alemana de la excepcional época prefascista. Primera información muy recomendable sobre Kraus en : Allan Janik y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Nueva York, 1973. (N. del A.)

te que para Kraus, el lenguaje es un Absoluto. Del lenguaje cabal depende la acción cabal. El lenguaje es, pues, el fundamento de la ética y de la política. Esta concepción del lenguaje, esto es, de la expresión precisa, se diferencia de la concepción del lenguaje de una Academia de la Lengua como la española y sus correspondientes, esto es, de la expresión gramaticalmente correcta. De la falta gramatical se deduce solo que la expresión contraviene a las normas. De la falta de precisión se deduce que la expresión causa catástrofes sociales y políticas. Pero, ¿qué es precisión para Kraus? ¿Cómo se la determina? De modo "inmanente", por así decir, o, para usar el título de una obra de Kraus, que se sirve de un giro alemán y que coincide con el proverbio "el pez por su boca muere", esto es, "lo tomo en serio" (*Beim Wort genommen*). Tomada en serio, una frase o un artículo gramaticalmente correcto puede revelar la necesidad que le subyace. Este "tomar en serio" lo que se dice implica un nuevo arte de la cita. Se cita, como lo hizo Montaigne, para dialogar con los autores citados; o como lo hicieron los simples exégetas (el vicio no ha terminado), para dar con la autoridad de la cita la que su pensamiento no puede dar; o, como lo hizo Ortega y Gasset, para 'épater' a sus compatriotas hispánicos, arte que también ejerció Unamuno y que degeneró en lo que cabría llamar "terrorismo bibliográfico". El arte de la cita se convirtió o en un fichero de biblioteca o, como lo ejerce Octavio Paz, en una versión lucrativa del delito de encubrimiento: vende como propio lo que él ha robado y oculta. En la Edad Media, ese procedimiento era habitual. Pero, ¿es justificable en el siglo XX? ¿En una época que estuvo determinada por la Revolución de Octubre? El derrumbamiento del leninismo, cuyas pretensiones emancipadoras intimidantes aterran cuando se descubre que los "proletarios" liberadores en nada se diferenciaron de sus presuñtos enemigos fascistas, este "blow up" lo previó Karl Kraus, sin pretensión profética alguna, en la respuesta a una encuesta que con intención propagandística hizo un tal J. Gakin, representante de "Iswestija" y de "Krassnaja Niva". La respuesta es un ejemplo del nuevo arte de la cita de Kraus. La carta, gramaticalmente correcta, de la encuesta dice:

"En comisión de la redacción del semanario ilustrado moscovita 'Krassnaja Niva', la revista literaria más difundida, que dirigen Lunatscharsky (Comisario para la educación del pueblo) y Stekloff (jefe de redacción del diario 'Iswestija') nos dirigimos a Usted en el siguiente asunto.

Con ocasión de la conmemoración de la Revolución de Octubre, la 'Krassnaja Niva' ha emprendido una encuesta entre las personalidades más sobresalientes en el campo del arte y la literatura, para

comprobar por este camino lo que ha rendido para la cultura mundial la Revolución rusa de octubre de 1917. La pregunta es:

¿De qué género son, según su opinión, los efectos y las consecuencias de la revolución rusa para la cultura mundial?

Nos permitimos rogar a Usted cortésmente que participe en la encuesta y que envíe a nuestro despacho su valiosa respuesta —en diez hasta veinte páginas de imprenta— si es posible con retrato y firma, que al mismo tiempo se publicarán, por tarde hasta el 10 de octubre.

Con nuestras gracias cordiales anticipadas, esperamos recibir muy pronto su valiosa respuesta, respetuosamente suyos, el representante de la 'Is-westija' y de la 'Krassnaja Niva', J. Gakin".

La respuesta de Kraus dice: "Muy estimado Señor Gakin: los efectos y las consecuencias de la revolución rusa para la cultura mundial consisten en mi opinión en que los representantes más sobresalientes en el campo del arte y la literatura han sido invitados por los representantes de la Revolución rusa, a dar a conocer en diez y hasta veinte páginas impresas, si es posible con retrato y firma, esto es, en el espíritu del periodismo prerevolucionario, su opinión sobre los efectos y las consecuencias de la revolución rusa para la cultura mundial, lo que de hecho se puede hacer en las reglamentarias diez a veinte páginas impresas" (recogido en *Auswahl aus dem Werk*, Munich, 1957, p. 211 s.). Con una cita pone de presente Kraus la discrepancia entre la Revolución y su difusión periodística, pues una Revolución de aspiraciones totales e intimidantes como la rusa, cuyos efectos para la cultura mundial deben expresarse en "diez a veinte páginas impresas", ¿es de verdad una Revolución?

Kraus apunta: "en el espíritu del periodismo prerevolucionario". Aparentemente, Kraus responsabiliza al periodismo "revolucionario" de su incapacidad de adaptarse a la nueva situación, de corresponder a la historia. Pero sería falso suponer que su fobia proverbial contra el periodismo se debe sólo al hecho de que éste es una trivialización y degradación del Absoluto que para él es la expresión, el lenguaje preciso. Pues detrás de esa aversión contra el periodismo (al que contrapuso su propio "periodismo", esto es, su revista *Die Fackel* —"La antorcha"—) se hallaba una actitud a primera vista "antidemocrática". El "periodismo" que Kraus satirizó no era otra cosa que la manifestación de la llamada "opinión pública", es decir, del foro de la democracia. Pero, ¿de qué "democracia"? ¿Y cómo se hablaba en este foro? De foro en el sentido literal de la palabra no tenía nada. El diario más poderoso de Austria en ese tiempo, "La nueva



Karl Kraus

prensa libre", respondía a sus ataques con el silencio. No había, pues, discusión sino sumisión o condena. Esta perversión del foro de la "opinión pública" tenía sus raíces, en parte, en un hábito aparentemente sociable que Kraus rechaza permanentemente y decididamente: el de la "asociación" (*Verein*, que en Alemania, a diferencia de la "peña" o la "tertulia" hispánicas, tiene un fuerte rasgo de casino cuartelario). Y a eso se refiere Kraus en la segunda noticia que comenta: sobre la "Velada Servaes", a la que invita una "Asociación para el arte y la cultura". Franz Servaes fue un crítico, dramaturgo y narrador alemán que gozaba de la protección de la "Nueva prensa libre". Pero lo relevante del comentario crítico de Kraus no es solamente su aversión a la crítica de Servaes sino al hecho de que una "Asociación para el arte y la cultura" invitaba a celebrarlo. "Si se me preguntara qué es en general una asociación respondería que una asociación es una asociación contra la cultura". ¿Por qué es una asociación una asociación contra la cultura? Inundada de "asociaciones" (Asociación de coro masculino, Asociación de gimnasia, Asociación de cazadores, etc., etc.), Alemania y Austria corroboraban con ello su talante autoritario y militarista que, traducido a la vida civil, aniquilaba el papel social del individuo y preparaba, si no exigía, la masa obediente que habría de ser la base del nacionalsocialismo. Su advenimiento y sus dimensiones las previó Kraus en una obra dramática monumental que rompe con todas las normas del género: *Los últimos días de la humanidad* (escrita en los veranos de 1915 a 1917, en plena Guerra mundial). El contenido de la obra, cuya "representación... abarcaría... diez tardes", "es inalcanzable al contenido de los años irreales, impensables, inaccesibles a todo sentido despierto y a todo recuerdo, y sólo conservados en el sueño sangriento en el que figuras de opereta representaban la tragedia de la humanidad", advirtió

Kraus en el prólogo a su drama apocalíptico. “Figuras de opereta” y “sueño sangriento”: no solamente Hitler realizó lo previsto imprevisto por Kraus en los años de la primera Guerra mundial. Otro judío austriaco, Hermann Broch, exploró sus antecedentes en su trilogía novelesca *Los sonámbulos* (1931), que describe el proceso del “derrumbamiento de los valores” a partir de la época llamada “el Imperio alemán” (1871-1918). La primera parte de esa trilogía (“Pasenow o el romanticismo”) descubre la cursilería que se inauguró con Guillermo II (1888-1918). La satirizó Heinrich Mann en su novela *El súbdito* (1918), que cabría llamar sumariamente el “anti-individuo”, el “hombre-asociación” no el “hombre-masa” en el sentido abstracto de Ortega y Gasset. Lo que Broch y Heinrich Mann criticaron, esto es, la anti-individualidad de la época, lo ejemplificó Karl Kraus en dos artículos satíricos: el famoso contra el patriarca de las letras, Stefan George: “Sacrilégio a George o castigo a Shakespeare” (1932) y “La caja de Pandora” (1905). Menos que la justa crítica a la traducción de los sonetos de Shakespeare por George, llama la atención en este ensayo la explicación de la fama de que gozó el imperativo poeta renano y sobre todo su “Círculo”, que se fundó en la noción del “poeta como caudillo”, en una estetización de la “asociación”. Esa fama y dominio se debe “a un impulso de la masa, existente en la Europa central, a la subalternidad”. A ella contrapone Kraus lo que reivindicó Frank Wedekind en la segunda parte de su drama *Lulu* (1895-1902), esto es, “La caja de Pandora”, cuya publicación en forma de libro (1904) fue secuestrada: la prostituta. “Veo en la configuración de la

mujer que los hombres creen ‘poseer’, mientras ellos son poseídos por ella; veo en la mujer, para quien cada uno es otro, y a cada uno se dirige con otro rostro y por eso engaña más raramente y es más virgen que la muñequita de ánimo doméstico; veo en ello una rehabilitación de la inmoralidad... Sonámbula del amor que tan sólo ‘cae’ cuando se la cita, donadora eterna, eterna perdedora... de la que dice en el drama un vagabundo filosófico: ‘No puede vivir del amor porque su vida es el amor’...” Esta reivindicación de la prostituta es una afirmación de la individualidad, de su arbitrio y, no en última instancia, una alegoría de ese Absoluto que, para Kraus, es el lenguaje: como la prostituta, el lenguaje nos “posee”, aunque creemos que lo poseemos; como la prostituta, el lenguaje es para cada uno otro y se le presenta con rostro diferente. Pero precisamente por eso, por su naturaleza “metamorfósica”, es más virgen y engaña más raramente que la “muñequita de ánimo doméstico” (la “asociación” de diverso tipo). Se sabe qué es el lenguaje, pero ¿se sabe qué es él? A esta pregunta implícita en la sátira de Karl Kraus, en su arte de la cita, en su aversión al “comunitarismo”, intentó responder Ludwig Wittgenstein. La última frase de su *Tractatus logico-philosophicus* (1921), esto es, “Sobre aquello de que no puede hablarse, debe callarse”, parece resumir, desde una perspectiva filosófica, la polémica satírica de Kraus contra quienes hablaban de lo que no podían hablar.

Rafael Gutiérrez Girardot



Karl Kraus (Dibujo de Kokoschka)

MANZANA

A los que conocieron la impetuosa luz de los pájaros que súbitamente volaron para la vigilia, en las noches más profundas encontraron una correspondencia con los rostros de los otros, actúan sobre la aurora fortísima y desatan los reflejos del sol como quien enciende una huella en la arena, están hechos de la más adecuada materia que las flores escogieron para nacer, en un momento irrepetible habitan el universo, constantes, y en ese calor instantáneo son desmesuradamente fértiles y colectivos, ofrezco mi regazo, para que me acojan un poco.

A quien fue dado conocer la majestad del corazón, dulcemente juntó un olvido a la tierra y escuchó el rumor puro de un beso repetido en el suelo, de esa alegría emergió como el único semblante vivo capaz de ambicionar el amor y, después, con suprema blandura rechazó las incontables asechanzas del desánimo, ofrezco la cristalinidad de mi sangre, para que me acojan un poco.

A aquellos que vieron y amaron el esplendor de las mujeres desconocidas y con ellas embellecieron un sueño donde todo se abrió como pupilas magníficas, por mucho tiempo celebraron con claridad y cuidado la delicadeza del mar, juntaron los fragmentos del agua y construyeron de nuevo una vehemente respiración, con las manos unidas llenaron hasta el techo las casas todas y tendieron un puente y un soplo de ternura entre las márgenes que nos separan, ofrezco mi camino, mi verdad, mi vida, para que me acojan un poco.

* * *

Toco esta flauta desde que me conozco y desde que me conozco la toco junto al mar, es posible que allí busque yo a uno de mis antepasados, creo incluso que fue a la orilla del mar donde reconocieron fascinados que se hallaban desnudos, el mar representa mucho para mí en esta incumbencia que tengo de tocar esta flauta junto al mar, el origen de alguna cosa está allí escondido, cuando el mar se decida a hablar vamos a saber preguntar convenientemente, mi reino, mi reino por una canción del mar, los secretos sumergidos en esta tranquilidad podrían definitivamente darnos el nombre que siempre precisamos.

Toco esta flauta desde que me conozco, mi madre me la dio en nombre de su humilde memoria, la memoria de casi nadie, pasó por la vida probando todos los grilletes, todas las decepciones, sobreviviendo años seguidos con las rodillas rasgadas por las piedras que le fueron destinadas, ella misma una víctima más del desencanto, la cal agasajándole en la llanura última que el destino le dejó para que pudiese ahora reposar.

Toco esta flauta desde que me conozco y he de poder dársela a los que tenga por míos, esta flauta de

hueso que mi madre me donó, llevé a la orilla del mar con mis más profundas preocupaciones, esta flauta de hueso que nadie quebrará, hecha con un hueso implacablemente duro de roer.

* * *

Al despuntar el día, el pequeño perfume abrió las alas, traspasó las casas expuestas al silencio, recogió preciosamente los pétalos que la neblina trajo del otro lado del río, puso una guirnalda de flores alrededor de tu cuello y te besó, te besó largamente en la boca hasta dejarlo todo rojo, el sol descubriendo un ave con un ramo de olivo entre el pico, la luz como una música en los escondrijos de la infancia.

El alivio irrumpió por las calles tocado por la desnudez, el alma se adornó con delicadas sonrisas, un ruiseñor procuró en las sombras más oscuras un perdón para sus culpas, la insistencia del amor luchó con las ausencias, las venció, alguna lindísima cosa ocurrió de repente, nada hacía sospechar que el inicio del deshielo fuese una serpiente magnánima ante la estupefacción, sus dientes desolados.

Todo lo que ardía era innúmero y bello, los más jóvenes corrían en la ensenada, las mentiras de la noche quedaban ensangrentadas y se derrumbaban, dos ojos, dos damascos, delicuescían lentamente, mientras, magníficos, nuestros labios se entregaban, hacían deslizarse a la montaña a otro lugar más cercano a la inocencia.

* * *

Por el simple hecho de no haber cometido ninguna clase de errores no es posible aceptar el presente envenenado con que quieren castigarnos, la aridez y la pesadilla no son responsabilidad nuestra, alejémonos cuanto antes de este lugar donde ronda la muerte, una costra de ceniza adquiere una tendencia especial para cubrirnos los ojos.

Te escribo a partir de esta catástrofe porque el instinto es más fuerte, sufro y sé que sufres mucho en estos días de lluvia en que no es posible refrenar el deseo de acabar para siempre con esta dolorosa separación, si estuvieses aquí mudando las estaciones en veranos interminables todo sería más sencillo, iríamos a la playa, recogeríamos semillas, pensaríamos que nuestra verdad es un aceite purísimo flotando en el espacio abierto de nuestras penas.

Este clima de guerra que asoma a las puertas de nuestras dudas y nos obliga a efectuar una larga inmersión en el pasado es todo cuanto debemos temer en este inmenso caudal de fríos engranajes que nos arrastran al más profundo anonimato, nos ahogan en la más dura nostalgia, nos cercenan la voluntad por el sol que conseguimos mantener de pie todavía, a fuerza de tanto resbalarnos por las pendientes de la esperanza y de la desesperación.

Amadeu Baptista

UN HUEVO FRITO

Ya dije que Pedro, cuando está con todos, no habla. Escucha y mira. Seguramente porque sus temas le parecen un poco raros como para proponerlos en asamblea. El no lo dice. Es una ocurrencia sólo mía. Pero a veces habla en privado, conmigo. Quizá lo haga también con los otros. Nadie lo comenta. Respecto de Pedro solemos ser todos muy discretos.

Esa tarde, mientras todavía estábamos solos, esperando la llegada de los demás, Pedro empezó a hablarme. Como si hablara para sí mismo, hay que decirlo. No quiero vanagloriarme de ser el interlocutor privilegiado de un callado magistral.

—Los huevos fritos —me dijo. Por las mañanas me levanto muy temprano. Y me gusta desayunar bien. Café con leche, tostadas, mantequilla, miel, un zumo de naranja, y huevos fritos. Uno, o dos. Según. Lo que más me llama la atención, casi siempre, son los huevos fritos. Un huevo frito —dice, y hace una prolongadísima pausa mirando a lo lejos, a través de los muros, hacia la ciudad seguramente ruidosa todavía a esa hora.

—A la hora de mi desayuno la ciudad está muy silenciosa —me aclara Pedro— y yo, sin embargo, oigo sonidos en ese silencio. Y con esa música de fondo, el ir y venir del gran río a lo lejos, la respiración suave pero audible de los que todavía duermen, el siseo de pasos en alguna calle, el pesado murmullo del sol que despierta y emerge del río, comienzo a prepararme el desayuno. No quiero hablar de la leche que en la oscura noche de un rincón de la cocina parece una luna llena, ni de su lento hervor cuando la revuelvo en blancas órbitas densas y pequeñas olas infinitas, para que no se queme; ni del pan tostado y sus diminutos estallidos crujientes, ni de la miel o los panales. Quiero hablarle del huevo frito.

Pedro, las pocas veces que habla, casi sin romper el silencio, nos trata siempre de usted.

—Para hacer mis huevos fritos tengo una pequeña sartén, más bien una plancha de hierro, que también uso para cocinar carne. ¿Se fijó usted que al cocinarla aparecen pequeños ríos dorados, cánticos como de una tribu, estrías pardas en el aceite? El huevo frito despliega otros colores y otros sonidos. Antes de poner a freír el huevo dejo calentar la pequeña sartén. Mientras está calentando suavemente, busco una cabeza de ajo. La encuentro, blanca, entre las cebollas cobrizas, las patatas terrosas, una planta de lechuga, zana-

horias, pepinos, dentro de una canasta. Desde diferentes lugares del campo y de la vida vinieron a reunirse en mi canasta estos multicolores frutos de la tierra. El ajo lo utilizo para frotar la sartén. Separo un diente y veo su piel lila que cruje bajo mis dedos, con sonido humilde de cucaracha, casi humano. Corto el diente por el medio y quedan unas gotas opalescentes en la hoja del cuchillo. En el centro del corte transversal se deja ver un corazón verde pálido. La pequeña sartén está ahora poco más que tibia. Froto medio diente apoyando su parte plana y húmeda, blanca, contra la piel rugosa, seca y negra, del hierro, hasta que quede completamente cubierta por una película untuosa de humor aromático y brillante de humedad. Vuelvo a poner la sartén sobre el fuego lento. Espero a que el calor produzca las habituales neblinas de vapor. Parecen incendios de minúsculas ciudades invisibles observados desde un avión. Antes de que se seque totalmente el humor aromático retiro la sartén de la hornalla y vierto sobre ella un chorro de aceite frío. Esto demora el proceso. Es importante no apresurarse. Mi concepción del tiempo es, cómo decirlo, algo diferente de lo habitual. Una vez rebañada toda la superficie de la sartén con el aceite —en ese momento del proceso ya aparecen algunos tornasoles— la vuelvo a colocar sobre la plancha eléctrica. Es notable cómo la electricidad permite una gradación, por decirlo así, más antigua, más tradicional y calma que el fuego. A pesar de ser la técnica moderna, en general, más bien agitada e impaciente. En ese momento reduzco el calor al mínimo y dispongo el termostato de modo que vaya permitiendo las temperaturas más altas poco a poco, para evitar que se arrebate. Porque tendrá que llegar a estar muy caliente. Ambas cosas son fundamentales. Los tornasoles del aceite van mostrando entonces todas las tonalidades del arcoiris. Es maravilloso si esa mañana todavía oscura llueve en la calle. Sobre el pavimento negro habrá tornasoles de los restos de aceite y gasolina mezclados con el agua y los relámpagos, y no puedo menos que pensar en los que estén en ese momento encaminándose hacia su trabajo, sin tiempo para detenerse a contemplar semejante belleza, mojados, con frío quizá, si es invierno. Hay mañanas de invierno muy oscuras y tristes para los hombres solitarios. Como ya le dije, el aceite tendrá que estar muy caliente. Todas las burbujas, todos los restos de humedad y todas las impurezas, han desaparecido. El aceite, por efecto del calor, parece más líquido, casi agresivo y penetrante, pero no hierve. Además de cambiar de consistencia ha cambiado de color. Tiene



Velocidades, 1988

Federico Schmied

color oblicuo. Y aunque parezca mentira está más frío ahora. Pero no es una frialdad de temperatura, sino de sentimiento. Glacial. Muy líquido, penetrante, sinuoso como si estuviera vivo, hirviendo pero no en ebullición, agazapado, cruel —quiero decir—, peligroso, inasible. Líquidamente peligroso. Transparenta el hierro de la pequeña sartén color azul. Este es el momento justo para el huevo.

Pedro calla un instante.

—Necesito aclararle que el que le estoy describiendo es uno de los tantos métodos posibles para freír un huevo. Hay otros. También puede hacerse con el aceite casi frío de comienzo, o tibio, o candente. Los resultados son diferentes en cada caso. Con este método la clara quedará tostada en los bordes y la yema tibia. Todo es cuestión de grados. A cada temperatura del aceite corresponderá un aspecto peculiar del huevo una vez frito. Me detengo en detalles, me demoro, porque llegamos al momento culminante, un momento que

me emociona y atemoriza a la vez. Es el momento de partir el huevo y echarlo sobre el aceite.

Pedro juega ahora con los pliegues del mantel y bebe otro sorbo de wiski.

—Entre otros elijo al azar un huevo —prosigue— blanco algunas veces, otras de color moreno. Uno u otro tienen su secreto misterio. ¿Se detuvo alguna vez a pensar qué objeto simple y perfecto es un huevo? Fracturar su carcasa elíptica golpeándola contra algún borde filoso, me parece siempre una profanación, una violación, una subversión del orden de la naturaleza, un cataclismo casi. Quiero decir que aquí llegamos a un momento crucial, en el cual, a partir de ciertos hechos, ya no podré volverme atrás, ni recuperar nada a su estado anterior. Como si todo lo que ya ocurrió en el universo del aceite y del calor, que no por menos visible fue menos importante, se magnificase, duplicándose ahora en una visibilidad nítida, estrepitosa. Oigo el crujir doliente de la superficie del huevo al quebrar su perfecta elipse contra el borde del plato y veo brotar el húmedo humor vital extendiéndose sobre la loza blanca, procurando conservar su cohesión, a pesar de haber sido desalojado de su refugio. Si por algún accidente llega a desgarrarse la fina película que cubre la yema y el líquido naranja dibuja ríos sobre la superficie tensa de la clara, no puedo menos que imaginar fantasmas de los que prefiero no hablar. Por suerte no me ocurre este accidente a menudo. La ciudad me trae sin embargo los gemidos del viento a través de la ventana. El próximo paso es, sin duda, el más rotundo, el más espectacular, el menos recuperable. Miro la clara, extraordinariamente similar al aceite crudo, por su color, por su consistencia visual, sus reflejos verdosos, pero más viscosa y viva. Dejo caer el huevo sobre la sartén. Va resbalando lánguidamente por el plato como la maja desnuda extendida en su lecho, pero al entrar en contacto con el aceite, se establece una lucha brutal y un mutuo rechazo. Crepita el aceite al recibir el glóbulo manso de la clara, emiten gritos de guerra y se abren pequeños cráteres y estallan minúsculas salpicaduras. Volcanes de un extraño paisaje agitado y cataclísmico, del cual soy responsable pero sin que ya pueda hacer nada para detenerlo. Es tarde. ¿Me comprende?

Acaban de llegar los amigos y comienzan a alborotar a nuestro alrededor.

Federico Schmied

OTRA VUELTA DE TIEMPO

*Es largo el camino, cortas las horas.
Miro mi memoria, rozo este instante:
imagen quebrada, palabras, signos.
Un camino rojo, como la tarde,
el camino que es ver,
el camino de renacer entre paredes
sobre unas líneas incandescentes.
Y el archipiélago de incertidumbres
de la razón y sus razones, huesos
de un alfabeto hiriente, dispersión
de la voz en horas que ya no crecen.*

*La vida es un desplazamiento del eje
hacia la vasta presencia del mundo,
una falla del costado remoto.
Es largo el camino, escaso el tiempo,
y para vivir lo que nos es dado
hemos de soñar las líneas bajo la piel,
tatuaje de sales, espigas, pájaros.
Abrir los ojos
es tocar la distancia, decir lejanías.
No es sólo la voluntad quien lo quiere,
ni soy yo, en mi centro, el universo.
Me precedieron el amor, la muerte,
la noche sola, la ciudad, la fiesta.
Me sucederá el mismo rumor
de cosas que no pasan,
las mismas pasiones y el holocausto:
la vida más verdadera ofrendada
por los tiranos que ven el lugar
de todo aquello que no tiene sitio.
Me precedió la vida que ahora encarno,
por eso esta mañana, entre dos noches,
me llaman las palabras con sentido
y el desdecirse sonoro del viento:
un cumplirse interno entre lo distinto.
Y tiene sentido, y no lo tiene.*

DOS POEMAS

Dices: la soledad empieza desde dentro, como si existiese alguna soledad que habitase otras regiones diferentes y como si las cosas que nos pasan: el amor o el llanto o la alegría no fuesen sino otros que nosotros al besar, al perder, al encontrarnos una ciudad, un río, una paloma.

Y no te has enterado que la noche está fuera y la sombra no se incrusta aquí, en el corazón, sino que sigue nuestra ruta.

¿Aún es temprano para que descubras que el hombre es soledad si está vacío de pájaros, de risas, de canciones?

Y, ¿cómo puedes hablar de soledad si te desborda el pecho la juventud y la ternura.

Cuánto tiempo piensas que durará el amor hasta que de verdad empieces a estar sola desde dentro y desde fuera?

LOS NAUFRAGOS

Pero el mar que se agita no es un náufrago sino la soledad, cuando las islas no tienen nombre propio, cuando las naves sólo surcan su corazón y arrastran en su espuma el salobre paisaje del olvido.

Un náufrago es aquel que busca sólo un asidero sobre la madera, el que extenuado de nadar ya muchas leguas aguarda su destino.

Un náufrago es el que aun rodeado de esperanza no encuentra salvación ni ve a lo lejos ningún buque que pueda rescatarlo, y las gaviotas van desgastando el traje que le queda de un enorme equipaje.

No es un náufrago ése que a veces vuela una cometa rota, el que se ocupa de que sigan en su lugar las amapolas, sino los que invadidos por la bruma abrimos la ventana para ver el verano.

María Luisa Mora



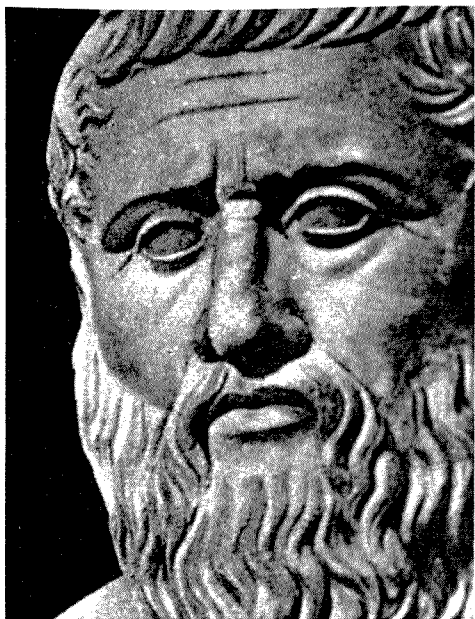
LA CONDICION DE POETA

I

Solía repetir Platón que “los poetas son mentirosos” (1). El profesor Spang apunta “y no está equivocado del todo... porque toda creación literaria es en mayor o menor grado una remodelación de la realidad. Toda creación literaria implica necesariamente la plasmación más o menos libre de una realidad humana y material, que no es servil reproducción de una realidad existente” (2).

No queremos entrar en conflictos sobre el problema de la creación literaria, que debe ser todo menos problema. El hecho de este breve recorrido será filosofar sobre el poeta, sobre la condición de poeta en el siglo XX, que naturalmente tiene una base en el acontecer histórico. Por ello comenzamos con esa cita de Platón, cita en sí misma clarividente, aunque determina que lo que aquí decimos pueda o no ser cierto.

Baumgarten no se complica cuando dice que “el poeta es el hombre que goza del hábito o disposición de componer el poema” (3). Debemos añadir que el poema para Baumgarten “es el discurso sensible perfecto” (4). El poeta es, en definitiva, “Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi” (5), porque él con la elección ha de hacer el poema; su inclinación a un lenguaje o a otro distinto es trascendente en el proceso poético. Por tanto el poeta es un creador. Pero, ¿es un creador o un imitador como apunta Aristóteles? Para este pensador griego el poeta es un hombre de talento o un exaltado (6), pero que en definitiva no hace sino imitar. Siempre que se habla de Aristóteles y de su singular y clásica teoría poética se piensa en “el imitador”; para Aristóteles la poesía es imitación (7) pero también es armonía y ritmo (8).



Platón

Sobre el poeta añade Aristóteles que “no le corresponde a él decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (9). “El poeta debe decir muy pocas cosas, pues al hacer esto, no es un imitador. Pero puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, imitará siempre de una de estas tres maneras: o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y su elocución incluirá la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; pues éstas se las permitimos a los poetas” (10).

Tras este amplio porcentaje de ideas podemos decir que el poeta es un hombre distinto a los demás, un hombre sensible, un imitador con capacidad de armonía y ritmo, un mentiroso, un orador.

II

¿Existe el poeta hoy? Podemos preguntarnos esto. A decir verdad oímos que son muchos los nombres que circulan en la sociedad, y más aún en los cenáculos literarios. “Quien escribe para obtener lo superfluo como si escribiese para obtener lo necesario” (11). Así nos explica Pessoa la necesidad, la necesidad del poeta que en algunos casos conduce a la “necedad” cuando escribe para obtener lo superfluo. Personalmente creo que no existe el poeta que busca o trabaja para obtener lo superfluo, porque no puede ser denominado “poeta”, no se incluye en el llamado “género de los poetas” (12). Pessoa llama a aquéllos “poetas” y a éstos “animales que hacen versos” (13).

Queremos dejar claro cuanto antes que existe diferencia entre el poeta y el hombre. El poeta es un hombre, pero el poeta tiene un don; “el poeta es la persona con el don de la poesía, y los lectores de su obra adquieren conocimiento de la realidad interior y exterior que el poema trasluce” (14). Hasta tal punto que el poeta es causa y condición de la poesía: “el poeta existe porque existe la poesía” (15).

José María Valverde expone: “El poeta ha de estar llamado por la vocación absoluta, por la conciencia de que se moriría si no escribiera, debe aceptar esa exigencia vital sin preocuparse por lo que otro diga sobre lo que escribe. Tal destino impone soledad total, aun en medio de la sociedad, y condiciona también su ideal del amor como darse libertad mutuamente; pero, sobre todo, es el destino ligado a su imagen de Dios, no como el que estuvo en el origen —en la niñez del poeta y en el arranque del mundo—, sino como obra de arte

final, fruto y heredero de la creatividad de todas las generaciones humanas" (16).

Poeta es el que crea gracias al don de la poesía. Poesía como don y como discurso sensible perfecto. Poeta originado y unido umbilicalmente a la poesía. Pero también poeta en soledad. El poeta está solo, siempre ha estado solo. El verdadero poeta perteneciente a eso que en una ocasión denominamos "género de los poetas" busca la soledad creadora, se aleja de la sociedad para construir lenguaje poético, aunque después dependa de esa sociedad y a ella acuda, porque el poeta como hombre es un ser social.

III

Las "torres de marfil" han pasado de moda. Queda sólo su sombra como un fantasma superviviente de los viejos poetas. El poeta actual vive la vida, procura llenarla, es noble y generoso con su medio ambiente y con las circunstancias que le rodean.

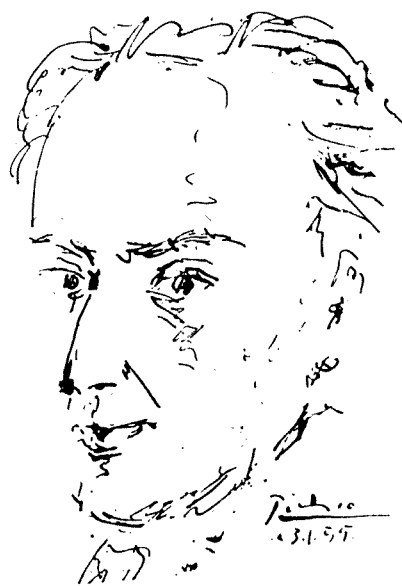
No queda prohibida la soledad: es más fuerte el que vive solitario, es más poeta el que crea en soledad. No soledad estéril y cómoda de eremita, sino soledad de pensamiento. Esta soledad nada tiene que ver con la "torre de marfil".

Wiltman decía: "Sin mí, ¿qué sería el universo?" Era Wiltman el poeta, el creador. Un rústico, un labriego aunque diga eso, ¿qué sería el universo sin él? Un lírico ha de ser un hombre que suspira cuando siente vivencias, y se enternece con una flor, hace versos en su casa y vive como cualquier hombre.

Por tanto, el poeta en la sociedad desempeña una función noble y delicada a la vez, tiene un alma culta, no se pasa la vida protestando ni lamentándose ante sus compañeros.

Uno de los problemas del poeta es el querer parecerse al héroe, el deseo de ser mítico (17). "El poeta es un ser especial y único. Con la imitación del héroe se rebaja la dignidad del género de los poetas" (18). "Mas en la batalla mortal entre el poeta y el héroe, aquél ha sentido cerca el poder del mundo exterior, el mundo externo del héroe, y se contagia de sus actos" (19). El poeta deja de ser esencia, deja de ser puro.

Esto se lo plantea Hilde Domin en *Wozu Lyrik heute* (20). ¿Cuál es el sentido de la lírica en la sociedad moderna? ¿Cuál es la reacción del público ante el poeta? Son algunas preguntas que se plantean en el libro. Es clarividente una de las conclusiones a la que llega esta autora alemana: "La poesía y el hombre son tenaces. Y hasta la supresión defini-



Antonio Machado (Dibujo de Picasso)

tiva de la especie, tendrán que resistir conjuntamente muchas ejecuciones" (21).

Atendemos a las palabras de Domin: "El lírico mantiene viviente a la realidad que ha sido esquematizada con "slogans" y con definiciones acomodadas al gusto: la mantiene viviente y ofensiva. Mientras la política —y también la propaganda— tiende a hacerla nebulosa y encubre la decisión, el lírico la mantiene bajo la luz de la palabra exacta, la muestra con toda su problematicidad" (22).

Pero para la sociedad el poeta no es más que un higienista del lenguaje, es esa la categoría en la que se le encasilla.

El poeta es también todo lo opuesto al ordenador (23). Entra en la lucha del poder del hombre con el homúnculo para el uso del cerebro electrónico como instrumento de liberación del hombre. Y contra todo desarrollo social que lo utiliza al revés. No puede hacerlo de otra manera. Su hoy es el punto de cruce del ayer con el pasado mañana.

IV

Baudelaire dijo en una ocasión: "Si un poeta solicitara del Estado el derecho de tener algunos burgueses en sus caballerizas, nos asombraríamos; mientras que si un burgués pidiera poeta asalariado, se consideraría absolutamente natural."

Esto hoy no ocurre porque la integración Poeta/Medio es perfecta. El ser poeta es uno de los pocos oficios que no aparece en la bolsa de trabajo de cualquier diario.

Oficio o profesión, ¿qué es ser poeta? También Baudelaire nos lo aclara: "No existen más que tres seres respetables: el sacerdote, el guerrero y el poeta. Saber, matar y crear. Los otros hombres son pecheros y jornaleros, buenos para las caballerizas; es decir, para ejercer lo que se llaman profesiones".

No nos hemos aclarado, aunque sabemos más de la condición de poeta.

Pero encontramos una cuestión oscura que nos complica lo hasta aquí presentado. Dos líricos tan distintos, ¡qué digo!, tan dispares, como son Antonio Machado y Percy Bysshe Shelley (1792-1822) llegan a un acuerdo sobre cuál es la labor del poeta. Para Machado, el poeta —ya lo apuntaba Platón antes de descubrir que era un mentiroso— “es como un dios y su labor se centra en orientarse hacia el misterio”, él mismo lo comprobó en sus *Galerías*; “las galerías son espacios interiores donde se concentra la emoción en realidad”. Shelley es más exacto: “Los poetas son los espejos de sombras gigantes que el porvenir proyecta sobre el presente; las palabras que expresan lo que ellos no comprenden” (24).

¿Son esas sombras gigantes los rascacielos de New York por ejemplo? Debemos preguntar sin lugar a dudas a Williams Carlos Williams para que nos lo aclare. Pero mientras tanto podemos encontrar una leve, pero sentida y profunda solución, en María Zambrano. El poeta que busca y tras previas renunciadas descubre el pensamiento; esta es la vía, este es el camino del poeta aunque esté en el mundo, aunque se deje llevar por las galerías u otros espacios interiores, aunque proyecten todo tipo de sombras gigantes. “El poeta quiere cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción” (25). “Todos los hombres quieren saber, tienen por naturaleza deseo de saber”, dice Aristóteles al comienzo de su *Metafísica* y es cierto. El poeta tiene aún más deseos porque es sabiduría y es creador. No creador de la sabiduría, la sabiduría enriquece y completa su creación.

“El poeta es fiel a lo que ya tiene” (26), nos apunta la Zambrano con iluminadas palabras. Pero el poeta, ¿es fiel al don de la poesía?

V

La condición de poeta hoy está determinada y es visible en dos tipos distintos de líricos: el poeta social y el poeta que sin ser social es sociable. Este segundo tipo de poetas cultiva la soledad, la creación pura, la esencia, no se mueve como la moda y no va al ritmo de la sociedad —aunque a ella pertenece— pues ésta le impone una forma y un contenido social a los poetas del primer grupo.

Podemos poner dos ejemplos ilustrativos. El poeta social es Luis Antonio de Villena y el poeta sociable es Antonio Colinas. El primero se imagina paseando por Madrid, enseñando los anillos de sus dedos al andar, visitando las editoriales y los círculos culturales más importantes de la España de “fin

de siglo”. Es sin lugar a dudas un poeta integrado en el mundo, en el ambiente. Después lo que escribe es lo de menos, nadie —muy pocos— lo atiende, se ha fabricado un nombre como Poeta/Medio o Poeta/Sociedad, y a través de ese nombre vende.

El segundo desechó hace tiempo, hace mucho tiempo, la “torre de marfil”, pero no niega su formación —que también puede estar en el primer tipo de poetas— que nunca acaba. Está aislado de todo cuanto sucede a su alrededor, pero en cualquier momento puede incorporarse a ese medio del que nunca se ha desligado.

Pessoa llamó a este segundo tipo “de los poetas” y al primero “animales que hacen versos”, pero Pessoa, como poeta, también era un embustero.

Javier Sánchez Menéndez

NOTAS:

- (1) Platón, *República*, Libro X.
- (2) Kurt Spang, “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”, en *Anuario Filosófico*, vol. XVII, núm. 2; Universidad de Navarra, Pamplona, 1984.
- (3) Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, cap. IX, Los Angeles, 1954; ed. de Karl Aschenbrenner y William B. Holther.
- (4) *Ibid.*
- (5) (“Que es el árbitro, el juez y la norma suprema del lenguaje”). Horacio, *Epístola ad Pisonés*, 72.
- (6) Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1455 a 33-34; Gredos, Madrid, 1974, p. 188.
- (7) *Ibid.* 48 b 5-19.
- (8) *Ibid.* 48 b 20-24.
- (9) *Ibid.* 51 a 36-38.
- (10) *Ibid.* 60 a 7-9 y 60 b 8-13.
- (11) Fernando Pessoa, *Sobre literatura y arte*, Alianza Tres, Madrid, 1985, p. 289.
- (12) Cfr. Javier Sánchez Menéndez, *Sobre la literatura y el arte*, Cuadernos de la memoria, Sevilla, 1986.
- (13) Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 289.
- (14) Javier Sánchez Menéndez, *op. cit.*, cap. VI.
- (15) *Ibid.* cap. IX.
- (16) José María Valverde; prólogo a *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 13.
- (17) Cfr. Javier Sánchez Menéndez, “El poeta y el héroe”, *Calandrijas*, núm. 17 (diciembre 1987).
- (18) *Ibid.* cap. 3.
- (19) *Ibid.* cap. 4.
- (20) Hilde Domin, *¿Para qué la lírica hoy?*, Ed. Alfa, Barcelona, 1986.
- (21) *Ibid.* p. 11.
- (22) *Ibid.* p. 36.
- (23) Cfr. *Ibid.* cap. I.
- (24) P. B. Shelley, *Defense of Poetry*.
- (25) María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 126.
- (26) *Ibid.* pp. 144 ss.