

raciones a la prensa conocemos, en efecto, la ligazón personal que une a R. Castillo Gallego con el personaje central de su obra. Nos sorprende, por tanto, la sabiduría narrativa con que ha sido capaz de encarar un tema difícil y resbaladizo.

Variados y justos son, a mi parecer, los méritos de esta novela. No sólo por lo que tiene de elegía generosa por la muerte de un ser querido, sino también por la capacidad verista de contar, desde la ausencia y la distancia, los últimos pensamientos y recuerdos de Esperanza, la mujer de la mecedora.

Con un argumento mínimo y un lenguaje poderoso y sugerente se nos muestra el corazón de una mujer desgastada, que conoce la cercanía de su final. Desde la mecedora o desde la cama, Esperanza recrea ciertos aspectos de su vida, donde la nostalgia por el pasado y por su tierra, el amor por su sobrino Rubén y el estado de postración en que se halla constituyen sus obsesiones fundamentales. Nada más acertado, entonces, que el monólogo interior, la condensación poética y un medido intimismo, que nos adentra en los pormenores sentimentales de una mujer entristecida, alejada de la tierra que la vio nacer y próxima a la muerte.

También la tercera persona del escritor está presente en este conmovedor ejercicio de la memoria. La alternancia de diversos recursos literarios, los saltos en el tiempo, la inserción de cartas, la prolija utilización de motivos que propician el recuerdo: la música de Verdi, un álbum de fotografías, atenúan la lentitud de una ficción densa, donde la peripecia es únicamente interior. Del mismo modo los capítulos son breves, los períodos oracionales largos, la recreación de imágenes continua: «Los ojos le escuecen, peces amargos instalados bajo sus cejas, demonios encendidos que le hacen arder las cuencas profundas, tizones de un carbón combustible que se apaga con el paso del tiempo».

He ahí la clave de toda la novela: el implacable transcurrir de las horas y de los días; la endemoniada espera de la mujer casi inmóvil aventando un pasado feliz, que parece escapársele de sus manos sarmentosas, aposentada en ese vaivén isócrono de la mecedora, con el que el escritor ha conseguido de forma magistral parar

el tiempo, espesar el aire apagado de la estancia, disolver un futuro nefasto en el balance estremecido del ayer. Tono, por tanto, estático y extático. Ritmo de balanceo temporal. Elaboración cuidada de cada uno de esos pequeños capítulos, casi cerrados en sí mismos, en los que el autor hace un esfuerzo de penetración psicológica y crea un personaje convincente.

Nos encontramos, pues, ante una novela bien hecha, construida con un lenguaje rico y exuberante, y de extensión apropiada. El que leyere «La mujer de la mecedora» sentirá seguramente que la muerte es una intrusa inevitable. R. Castillo Gallego comparte con D. Jorge Manrique la misma angustia, porque, como él, ha sido capaz de trascender lo anecdótico de una historia personal y convertir a ésta en símbolo. Sabe, también, que la actitud de Esperanza es la única posible, la más digna. De manera que el final llega con la suavidad de un bálsamo: «Pensó la tata en su vaso de agua sobre la mesilla de noche, y no supo quién la bebería...» No desvelemos, sin embargo, la gracia de su remate. Dejemos que el lector abra este libro con la conciencia de que todo lo que hay en él le pertenece. ¡Ojalá acierte a disfrutar de él de la forma en que lo ha hecho quien esto firma!

## UN LUGAR PARECIDO AL PARAÍSO



Antonio Rodríguez Almodóvar

Barcelona, 1991

JUAN F. ÁLVAREZ MACÍAS

**L**A última obra de Rodríguez Almodóvar se inscribe en la expresión narrativa propia de la novela. La verosimilitud de los acontecimientos, alejada de la fantasía característica de los cuentos, y el modo en que aparecen labrados las bases ideológicas y los componentes estructurales del libro, determinan de manera evidente su género. Semejante precisión es necesaria en el caso de este autor, cuya firma suele asociarse a sus importantes investigaciones sobre los cuentos populares españoles. También puede distorsionar la clasificación de la obra el nombre del premio con que ha sido galardonada (Premio Internacional de

Literatura Juvenil «Infanta Elena»), aunque no quiere decir esto que no pueda gustar a los adolescentes, sus destinatarios principales. Gustará, sin duda, a toda clase de público.

El estilo seleccionado por Rodríguez Almodóvar es estrictamente épico. Ha preferido la fluidez de la acción externa al remanso constructivista de la puesta en escena. Le gusta más el trazo expeditivo de los juglares que el dibujo detallista de los dramaturgos. El carácter fundamental del estilo es despertar el interés y arrastrar al lector hasta la culminación del relato. La tersura del producto se asemeja a un río inusual, sin meandros y sin afluentes.

Para entender esta especie de epopeya no hay que llamar a declarar a su autor ni rebuscar en ninguna -cosa que, por el contrario, sí ocurre para la interlección compleja de su anterior novela, *Variaciones para un saxo* (1986), obra lírica, subjetiva y casi biográfica-. En *Variaciones...* reina la «mens auctoris» y en *Un lugar...*, la «mens operis», lo que quiere decir que esta última obra depende de sí misma, ha roto el cordón umbilical con su progenitor y exige una interpretación objetiva. El hecho es literariamente transcendental, no se logra siempre y marca la madurez de un escritor.

Rodríguez Almodóvar no escribe en esta novela sobre historias de su vida, sino sobre temas generales que interesan a los demás. Aunque parezca mentira, el gran problema de Hemingway fue que un logro de esta envergadura sólo lo consiguió tardíamente con *El Viejo y el Mar*, después de agostar su maravilloso lenguaje en asuntos privativos.

*Un lugar parecido al Paraíso* trata de la salida de estampía de un extranjero (probablemente inglés) vecindado en un pueblo andaluz; en la subsiguiente estampía del lobo que estaba domesticando y en la estampía final de Zarco, el mozo empleado por el inglés. Este marcharse, este huir de manera precipitada, esta vía de escape es la consecuencia de un duelo truculento y real entre un grupo de seres originales y el resto del pueblo. Se trata, en definitiva, de la plasmación del conflicto y el antagonismo entre individuo y masa, independencia y subordinación, singularidad y normalización, celebridad y anonimato, belleza y fealdad, personalidad y

vulgaridad, cultura e ignorancia. El pueblo, encabezado por las fuerzas vivas, tiene celos del estilo, la vitalidad y la libertad del grupo constituido por Don Víctor, Zarco y el lobo. El pueblo se convierte en Oteló, el trío en Desdémona. Un tema eterno tratado con verdadera particularidad artística porque lo importante a estas alturas es observar cómo alguien dice lo de siempre con novedad, fruto de la creación espontánea. Una de las facetas más interesantes del libro es la serie de mentiras y calumnias que multitud de Yagos vierten sobre el inocente lobo.

El narrador se sitúa fuera de la acción; la cuenta en pasado y en tercera persona; dispone el discurso nombrando a Zarco como el protagonista convencional; presenta una historia con unidad de acción; la cuenta de forma prospectiva y sucesiva, aunque inserta en el capítulo 14 un impresionante salto temporal hacia atrás, un «flash back» extraordinario, donde piquetes y comandos cazan a lobos con algo o mucho de paráfrasis de la guerra civil española. Dirige Almodóvar el libro a lectores reales y no a simples narrativos (es decir, a lectores más o menos ficticios) pues organiza la trama sin engañar, sin disimular datos y noticias, sin falacias ni casualidades, aunque tiende a crear una atmósfera de «suspense» y aplaza hasta el término del relato una revelación insospechada (que es marca de la casa).

La acción se localiza en un pueblo de la sierra, probablemente de Huelva («la tierra del castañar»), en época contemporánea («años cincuenta»), y presenta maravillosos lugares cerrados y de carácter privado, como la mansión de Don Víctor, el extranjero, ese inglés («el míster») que a menudo nos encontramos por las rutas de Huelva; su casa es un remanso de cultura, liberalismo, tolerancia y modernidad, toda una Institución Libre de Enseñanza para Zarco y el lobo quienes estudiaron «asignaturas» capaz de abrir aun más el horizonte; también se presentan sitios públicos verdaderamente inquietantes, como la taberna o las calles, donde se exhiben las contradicciones sociales, la existencia de un mundo inhumano, con personajes a quienes el celo empuja irresistiblemente a introducir una vara entre las ruedas.

Pero, en especial, Almodóvar trae a sus pági-

nas el monte, la colina, la cornisa y la cumbre. Cuando Zarco sale de batida al campo, su objetivo consciente es el hallar al lobo fugitivo («había que estar ya en el puesto con la raya del alba»), pero inconscientemente «no podía ser otro que el de alcanzar el punto más elevado de aquellas serranías». En este capítulo 14, momento culminante de la novela, el autor ejecuta un juego literario virtuoso. Las páginas 94-95 consisten en una descripción realista del territorio a grandes rasgos, pero en las páginas 96-104 el incipiente realismo se muta en una pintura idealista y la realidad se ve a través de un exaltado misticismo panteísta. Zarco, que ya no es un palurdo sino un buen discípulo de Víctor, experimenta «el tirón del monte» y se llena de «belleza rutilante», hasta alcanzar el «monentáneo éxtasis».

El propósito del autor continúa siendo épico en la superficie, es decir, sigue narrando un suceso, pero subterráneamente ya no puede contener la lírica y confiesa sentimientos de su alma; y así, sin que desaparezca esa verosimilitud prosaica de toda novela, el lector capta bajo ella una soterrada corriente filosófica, aquella en que Rodríguez Almodóvar nos muestra toda una cosmología, convocando en concentradas páginas el mundo físico total con la fe primigenia de un presocrático, para quien el ser consiste en naturaleza y se explica a través del agua, el aire, la tierra y el fuego. En la página 103 la cosmología se transmuta en cosmogonía, pues Zarco casi vive figuradamente la formación del universo («los primeros sonidos de la creación»... «la soledad del primer hombre»... «la súbita aparición de la mujer»... «refundar la humanidad»...). Después de esta enajenación pasajera, el novelista impone otra vez su ley narrativa realista e introduce, en página 105, el mencionado e impresionante «flash back» de los comandos cazadores de lobos, para terminar el transcendental capítulo con una pincelada de naturalismo brutal.

La novela se organiza en tres secuencias nucleares:

La primera es la proclamación de una profecía; comprende las páginas 11-51. La presencia del equipo constituido por Don Víctor, Zarco y el lobo, se hace insoportable al resto de la comunidad a causa de su inimitable felicidad, in-

dependencia, solidaridad y belleza. El pueblo predice entonces que el trío, es peligroso y terminará dañando a la comunidad. Dentro de esta secuencia, las funciones más importantes son, por un lado, los retratos literarios de Don Víctor, Zarco y el lobo, y la comunión existente entre ellos, y, por otro lado, la atmósfera opresiva que los envuelve.

La segunda secuencia es la del cumplimiento de la profecía; abarca las páginas 52-114. El equipo se desintegra bajo la presión psicológica del pueblo. La envidia de éste cristaliza en el lobo al que se sentencia como enemigo institucional. Hay tres funciones magníficas en el interior de la secuencia: Los efectos sobre la comunidad de la idea del lobo suelto (capítulo 9; «muchos niños se quedaron en la habitación de sus mayores. De éstos, dos o tres aseguraron por la mañana haber escuchado al lobo, pero no concordaron en la hora); las dos trampas que tienden al lobo, la del capítulo once, cruel y pintoresca, con el mágico salvamento en el último segundo, gracias al empleo de la música, y la del capítulo 13, con acciones en paralelo mediante planos literarios alternados, cada vez los turnos más breves y rápidos (como los planos cinematográficos de Griffith en *El nacimiento de una nación*) y, por último, la salida al campo de Zarco, su regreso al pueblo portando su trofeo, el restablecimiento de la paz, y la despedida de Zarco.

Aquí debiera ocurrir el final de la novela, porque, desde un punto de vista estructural, parece consumada la ley de la presentación, el nudo y el desenlace, y desde un punto de vista sociológico, el pueblo ha rematado su celo vengativo de manera más que aceptable: el inglés y Zarco, en ignorado paradero, y la cabeza del lobo muerto, en exposición pública.

Sin embargo, el autor añade a la novela una tercera secuencia: la proclamación del laberinto; comprende las últimas diez líneas de la página 119. Y es que el ser humano no quiere salir del laberinto que simboliza la vida. El desierto es puro centro, puesto que no tiene galerías ni calles y es por ello aburrimiento y muerte. En consecuencia, cuando el laberinto narrativo de Rodríguez Almodóvar va a desembocar en un centro lógico y mortífero, el propio autor, humo-

rista y compasivo se encarga de abrir la puerta de un nuevo laberinto. Si ya lo hizo en el último párrafo de *Variaciones para un saxo*, abriendo la puerta de un cuarto de baño y metiéndonos a todos de rondón en otro llo, era de esperar que lo repitiese en el último párrafo de *Un lugar parecido al Paraíso*. La función es asombrosa: nada menos que un porquero —que parece salido de una obra de Shakespeare— manifiesta solemnemente que el lobo muerto se ha llevado por delante a dos guarros. Sólo el lector sabe que Zarco ha engañado al pueblo, permitiéndole con ello seguir viviendo en el laberinto de la vida.

La organización interna de la novela se estructura hacia el exterior en Prólogo, 14 capítulos y Epílogo, aunque estas divisiones son tradiciones académicas, más que verdaderas modulaciones o cambios de tema, tono o color. La profunda identidad creadora de Rodríguez Almodóvar no se descubre en esas grandes agrupaciones convencionales, sino en los gestos literarios cortos que gradualmente se van enganchando página tras página, hasta formar la homogeneidad de un sistema indesmallable. La red temática (multiplicación de asuntos) es tan densa que raramente permite que el argumento principal emerja a la superficie suficientemente identificado. Tanto en *Variaciones para un saxo* como en *Un lugar parecido al Paraíso*, el material temático consiste en pequeños retazos y fragmentos de sucesos, imágenes y pensamientos que transitan en multitud por todas y cada una de las páginas y que gradual y progresivamente se van fundiendo para formar un todo orgánico según avanza la novela. La técnica de escribir de este novelista consiste casi exclusivamente en desarrollar obstinadamente un manojo de temas. En *Un lugar...* tenemos, por ejemplo, el tema de salir de estampía: el desarrollo del mismo es intenso e inacabable; el tema de la cadena enganchada al cuello del lobo está increíblemente explotado; el tema de la instrucción o de la alta enseñanza entre Don Víctor y Zarco, Zarco y su perro Jero y Zarco y Marta, contrasta en su maravillosa candidez (y erotismo) con el tema de la conspiración, especie de inicua peroración que cruza el libro como una letanía diabólica... En fin, una novela basada en características y pe-

queños «nudos» temáticos ante los cuales las divisiones en capítulos son casi irrelevantes.

Ante esta intrincada técnica compositiva, hay que prestar mucha atención a cada piedra del mosaico. El poeta que Almodóvar lleva dentro despierta el interés por el sonido de las palabras, cuando busca, en el seno de la prosa, casi la rima asonante: «... todo lo vuelve a inundar de amarillos y malvas, azules y blancos silvestres: jaras y campanillas, menta y retama. Hasta el brezal, de altos páramos, extrae de su terca raíz la savia con que el monte se corona de púrpura». El interés fónico también se extiende a la elección de palabras sensuales y voluptuosas («almeces de piel lisa») o crueles y veristas (muerte del lobo sarnoso -pág. 114).

En una novela localizada en una alta sierra andaluza, el escritor sevillano cuida sobremedura el «campo semántico» porque desea demostrar que sabe el significado de muchos pormenores del país: «el crascitar de un cuervo»; «gañidos de perro»; «jarabasqueo»; «gazapo orfandado»; «primera abrevada»; «arrastrando carnaza por la tierra»...

Sintácticamente, si quiere expresarse una opinión contundente sobre la prosa de Rodríguez Almodóvar, parece oportuno definir la suya como prosa arquitectónica. La fórmula sugiere una serie de valores positivos. En primer lugar, la sencillez; el secreto de este autor consiste en eliminar todo elemento que interrumpa la emoción, la sensación o el puro devenir del relato. No hay porqué decirlo todo. En segundo lugar, la plasticidad descriptiva; como las descripciones no pueden ser muy extensas, ya que lo impide por igual el sistema de la prosa arquitectónica y el limitado número de páginas impuesto por el propio autor, a cambio han de ser intensas, acumulando, dentro de la brevedad, sensaciones que produzcan en el espíritu del lector una impresión de plenitud. En fin, la urbanidad gramatical de que hace gala Rodríguez Almodóvar debe ser considerada también como la tercera y última consecuencia de su prosa arquitectónica. Gusta, ante todo, la regularidad de su sintaxis, que se ordena conforme a una disposición tan lógica que hay que pensar en un talento rigurosamente natural; es implacable con las cacofonías, términos de mal gusto y expresiones vulgares; maravi-

lla la exactitud del término empleado, procurando eludir nombres genéricos y emplear, en cambio, los específicos. Como por ejemplo apodítico de cuanto se afirma, puede leerse en prólogo, un descomunal poema en prosa. Resulta fácil imaginarse al autor completamente absorto durante su redacción.

Tal vez Antonio Rodríguez Almodóvar haya encontrado, al fin, la forma de su forma literaria, es decir, la fórmula: Nudo de temas que combaten entre sí, forma elástica que no se rompa con la tensión de fondo. Elocución proteica que pase con facilidad a la poesía, y serena y espaciosa calma clásica.

¿Para qué hablar de la relación contextual de este gran escritor? Si acaso apuntar que su tradición narrativa se apoya nada menos que en las largas y milenarias novelas poemáticas de oriente, donde se mezcla lo hindú, lo hebreo y lo árabe, y que apenas le ha afectado la tremenda influencia general que en autores de su generación ha ejercido el relato corto anglosajón. Además, se conocen las asociaciones de Rodríguez Almodóvar con otras facetas de la cultura y de la vida política, todo lo cual se transmuta en firme inspiración literaria y en prosa de acero envuelta en terciopelo.

### POESÍA (1931-1991)



Rosa Chacel

Nuevos Textos Sagrados. Tusquets Editores.

Barcelona, 1992

SAGRARIO RUIZ

«Yo no creí nunca en mis versos, no los tomé como camino de mis poderes intelectuales.»

**P**OR primera vez tiene el lector la oportunidad de encontrar reunida la obra poética completa de Rosa Chacel, hasta ahora dispersa en colecciones ya extinguidas y publicada en desigual circunstancia. Por ello este libro tiene un gran valor añadido a la excelencia de su contenido poético: permitir el fácil acceso a una poesía dispersa en el tiempo, cuyo origen se remonta a los pri-

meros años treinta y se extiende a los años cuarenta y cincuenta, siendo prohibida su publicación por la propia autora hasta 1978. El volumen consta del libro de sonetos «A la orilla de un pozo», publicado en 1936, cuyos poemas datan de los primeros años de la década, «Versos prohibidos» titulado de así por voluntad autocensura de Rosa Chacel («... por la poca estimación que tengo de mis versos (...) pertenecientes al sector de mi obra no sólo no cultivado, sino manifiestamente auto-prohibido»), inédito hasta finales de los años setenta, y la colección titulada «Homenajes», editada en Valladolid en 1989 por el Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén. Asimismo el libro reúne cinco poemas inéditos y la traducción del «Herodías» de Stephane Mallarmé. Todo ello compone un volumen que no por disperso en el tiempo y la circunstancia de sus contenidos, resulta menos unitario en su voluntad de estilo, de materia y forma poéticas. Con la excepción de los versos de Mallarmé, magníficamente traducidos por la autora de «Memorias de Leticia Valle», la cual ya había demostrado su facilidad para la traducción del verso francés en el volumen «Seis tragedias de Racine» editado por Alfabara en el año 1983, su obra poética revela un claro intento de conseguir el equilibrio ético-estético, tan apolíneo y dionisiaco al mismo tiempo, como una límpida superficie de aguas calmas que deje transparentar la agitada convulsión de profundas corrientes subterráneas. Porque el itinerante mundo poético de Rosa Chacel recorre los abismos fulgurantes del surrealismo más genuino en los sonetos de «A la orilla de un pozo» y también el pensamiento agitado por la meditación, de raigambre clásica, en las «Epístolas» de «Versos prohibidos», pero siempre desde la turbulencia de un alma inquieta e inquietante que logra encalmar su vértigo en la perfección de la forma. Rosa Chacel, nietzscheana por temperamento y devoción, es, en sus versos, dionisiaca en el fondo y apolínea en la forma. Tal dualidad complementaria otorga a su poesía una rara perfección que se nutre de una materia vital; y que procede de su inicial dedicación a las artes plásticas, singularmente a la escultura, arte en que la forma va moldeando un informe (valga la paradoja) material que ha de ser traba-