

cuadernos hispanoamericanos

cuadernos hispanoamericanos
Nº 774
Diciembre 2014



DOSSIER Ortega y Gasset
PUNTO DE VISTA Jorge Edwards sobre Octavio Paz
Poemas de Boris A. Novak y entrevista con Santiago Roncagliolo



cooperación
española

cuadernos hispanoamericanos

Avda. Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915838401

Director
JUAN MALPARTIDA

Administración
Magdalena Sánchez
magdalena.sanchez@aecid.es
T. 915823361

Subscripciones
M^a Carmen Fernández
mcarmen.fernandez@aecid.es
T. 915827945

Diseño original
Ana C. Cano

Imprime
Estilo Estugraf Impresores, S.I
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal
M.3375/1958
ISSN
0011-250 X
Nipo
502-14-002-5

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

José Manuel García-Margallo

Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Jesús Manuel Gracia

Secretario General de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Gonzalo Robles

Directora de Relaciones Culturales y Científicas

Itziar Taboada

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Guillermo Escribano

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948,
ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Lain Entralgo, Luis Rosales,
José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales
<http://publicaciones.administracion.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en el catálogo de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:
www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DOSSIER

Ortega y Gasset

- 4 José Lasaga:
Ortega y Gasset y la Guerra Civil española
- 30 Blas Matamoro:
Ortega, entre la vida y la historia
- 42 José María Herrera:
Las ideas de Ortega sobre la novela

PUNTO DE VISTA

- 54 *Octavio Paz y nosotros*
Jorge Edwards
- 62 *El Castellet italiano*
Francesco Luti
- 74 *Apuntes sobre crítica literaria*
Juan Bonilla
- 88 *Poesía contestada. Clase imaginaria sobre Darío Faramillo*
Luis Muñoz
- 102 *Poetas por Km². Un balance*
Sergio C. Fanjul
- 114 *Cinco poemas*
Boris A. Novak

ENTREVISTA

- 120 *Santiago Roncagliolo: «El humor negro es una forma de defensa contra la realidad»*
Carmen de Eusebio

BIBLIOTECA

- 130 *Los diarios de Alejo Carpentier*
Antonio José Ponte
- 134 *Venganzas míticas*
David Hernández de la Fuente
- 141 *De Walter Cepeda y su errática memoria*
Juan Ángel Juristo
- 145 *Perfiles*
Julio Serrano
- 149 *Zona de divagar, de Jordi Doce*
Julio César Galán
- 153 *Las razones del realismo. Una historia bien tramada*
Pepa Merlo
- 156 *Fragmentos en rotación*
Arturo Ramos
- 165 *El culebrón catalán*
Isabel de Armas

DOSSIER

ORTEGA Y GASSET

Por José Lasaga, Blas Matamoro y José María Herrera.



Por José Lasaga

ORTEGA Y GASSET Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

*Se dice fácil: política errónea. ¿Errónea cuándo?
¿Hoy? ¿Después de diez años? ¿Después de un siglo?
Gottfried Benn*

1.- ORTEGA FRENTE A LA GUERRA CIVIL.

Estrictamente hablando, Ortega no adoptó una actitud pública ni en público frente al hecho trágico de la Guerra Civil española que la sublevación militar de una parte del ejército contra el gobierno de la II República provocó a partir del 18 de julio de 1936. Como veremos más adelante, hay una excepción única a este principio de guardar silencio en su condición de filósofo e intelectual que había intervenido desde muy pronto en los asuntos de la nación. Por lo demás, ese silencio venía de atrás. Se origina en su retirada de la política activa, después de fracasar en su intento de dar un giro hacia el centro a las fuerzas políticas que gobernaban la República, excesivamente viradas a la izquierda en 1931-32 y excesivamente viradas a la derecha desde las elecciones de 1933. Dicho intento tiene fecha, 6 de diciembre de 1931, y forma: una conferencia dictada en el cine de la Ópera de Madrid titulada, con toda intención, *Rectificación de la República*. Analizaremos sus ideas centrales en el tercer apartado.

Los efectos que sobre su vida y su obra tuvo la Guerra Civil son bien conocidos y aquí bastará con recordarlos.

Residencia de Estudiantes de Madrid, julio de 1936.

Ortega se encontraba enfermo antes del golpe de Estado que desencadena una revolución en Madrid y otras ciudades de España

al decidir Casares Quiroga armar al pueblo para defender a la República de la sedición militar. Parece ser que Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes y muy amigo de Ortega, le invita a trasladarse allí porque las calles y las casas particulares en Madrid no son un lugar seguro en esos días. Ortega acepta. Permanecerá refugiado allí un par de meses, hasta que a principios de agosto salga con su familia camino de Alicante para embarcar hacia Marsella. Después de una breve estancia en Grenoble, alquila una casa en París en el otoño de 1936. Pocos días después de que se instale en una de las austeras habitaciones de la Residencia, tiene lugar el episodio de la visita de los miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y su órgano de expresión, la revista *El mono azul*. Desean que Ortega y otros prestigiosos intelectuales allí refugiados, como Juan Ramón Jiménez o Ramón Menéndez Pidal, firmen un manifiesto a favor de la República. Hay varias versiones de lo sucedido, dos de testigos presenciales: la de Soledad, hija del filósofo, y la de María Zambrano, miembro del comité de la citada revista y discípula de Ortega. Las versiones solo difieren en el protagonismo respecto de quien habló con el filósofo para invitarle a firmar, cómo fue la negociación que le precedió y si hubo una o dos redacciones. Andrés Trapiello, en su estudio sobre los escritores e intelectuales españoles durante la Guerra Civil, *Las armas y las letras*¹, se apoya en el relato escrito por Soledad en primera persona:

«Mi padre sigue en la cama, con fiebre (...). Llega un grupo de miembros –algunos con pistola y mono– de la Asociación de escritores antifascistas (...) Me dan el texto de un largo y detallado manifiesto de apoyo al sector republicano de la contienda. Respetan mi negativa a dejarles entrar en el cuarto del enfermo. Subo con el texto al piso donde se aloja mi padre y se lo muestro. Me dice que no lo firma, aunque lo maten porque contiene afirmaciones que están en abierta contradicción con lo que es su juicio de las cosas y la postura que, en consecuencia ha tomado tiempo atrás al retirarse de la política. Vuelvo con la negativa. El ambiente se pone tenso y grave»².

Como es sabido, la redacción de otro manifiesto, pactado con Ortega, fue la salida a la “tensa” situación». La literatura, crítica en relación con la actitud que adoptó Ortega frente a la República, concede a este episodio una importancia decisiva, habida cuenta de que a él se refiere el propio Ortega, como veremos a

continuación, en unas de las pocas alusiones que hizo en público a la Guerra Civil. Esta es la razón de que nos demoremos un poco más en él.

La otra versión que circula y que le es menos favorable es la de María Zambrano. Su más cualificado exégeta y estudioso, Jesús Moreno Sanz, la presenta en la «Cronología y genealogía filosófico-espiritual», en la entrada que corresponde a 1936, en los siguientes términos:

«En la asamblea de la Alianza [de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura] del 30 de julio se ofrece a conseguir la firma de Ortega –recluido, enfermo y temeroso en la Residencia de Estudiantes– para un manifiesto muy mesurado de apoyo a la República. Al frente de una comisión de aliancistas, convence a Ortega de que lo firme también. No logra en cambio persuadirle para que hable de la República a radio América»³.

Es imposible decidir entre ambas versiones, aunque quizá una de las dos sea más verosímil si atendemos al contexto de violencia generalizada que vivía Madrid en aquellos días y que explica el hecho, a primera vista chocante, de que Ortega y su familia no estuvieran en su casa⁴. También debemos prestar atención al contenido del manifiesto. Aunque hay coincidencia en que los redactores pusieron cuidado en que fuera mesurado, contiene una mención al Frente Popular que a Ortega debió parecerle, de entrada, inaceptable. El manifiesto, según lo cita Trapiello decía:

«Nosotros, escritores, artistas e investigadores, hombres de actividad intelectual en suma, agrupados para defender la cultura en todos sus valores nacionales y universales de tradición y creación constante declaramos nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular...»⁵.

Hasta que se publicó la correspondencia de Ortega con su traductora Helene Weyl, era desconocido el dato de que Ortega pensó en abandonar España si ganaba el Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936, por considerar que sería inevitable un enfrentamiento civil⁶. Tenemos otro dato. Uno de los reproches que dirige a los laboristas británicos es justamente que rechazaran para Inglaterra las políticas basadas en los frentes populares mientras que las jaleaban para otros países⁷.

A modo de conclusión citamos la descripción que hace Santos Juliá de la firma del manifiesto, cuya redacción atribuye a José

Bergamín:

«Sin duda, mucho hay de escritura al dictado en la nota firmada el 30 de julio por un selecto grupo de intelectuales, adscritos a la generación del 14, en el que también se evoca el heroísmo de un pueblo en lucha por sus libertades. Son días de terror en Madrid y algunos de ellos han sentido muy de cerca el peligro de muerte, del que no les libra su reconocido prestigio como intelectuales liberales»⁸.

Este es el suceso cuya evocación llevará a Ortega a romper su silencio público sobre la Guerra Civil española al escribir las famosas –famosas a fuer de citadas y reprochadas– palabras de «En cuanto al pacifismo», incorporado luego, junto con el «Epílogo para ingleses», a *La rebelión de las masas*, texto que había aparecido antes en la revista británica *The Nineteenth Century*, concretamente en julio de 1938. Ortega está hablando de la creciente incomunicación que estaría ocurriendo entre los pueblos vecinos de Europa, a pesar o quizá a causa de la rapidez y sobreabundancia de información que llega de los otros pueblos. Y en un giro que no es infrecuente en la obra de Ortega, de pasar de lo general a lo particular, añade, a modo de crónica biográfica:

«Mientras en Madrid los comunistas y sus afines obligaban a escritores y profesores, bajo las más graves amenazas, a firmar manifiestos, a hablar por la radio, etc., cómodamente sentados en sus despachos o en sus clubs, exentos de toda presión, algunos de los principales escritores ingleses firmaban otro manifiesto donde se garantizaba que esos comunistas y sus afines eran los defensores de la libertad» (*RM*, 319).

Ortega no debía pensar que los escritores ingleses fueran especialmente frívolos. Antes bien, eran los menos en un concierto de intelectuales europeos afectados de «frivolidad e irresponsabilidad frecuentes», según la expresión del propio Ortega. Y seguía un segundo reproche, éste ya focalizado en su amigo Albert Einstein, quien se había creído «con “derecho” a opinar sobre la Guerra Civil española y tomar posición ante ella. Ahora bien, Alberto Einstein usufructúa una ignorancia radical sobre lo que ha pasado en España ahora, hace siglos y siempre» (*RM*, 320).

La corriente de antipatía hacia la causa republicana es transparente en las anteriores palabras y, en las implicaciones políticas de su análisis de la posición de Inglaterra en los conflictos internacionales, último asunto de su escrito. Pero conviene preci-

sar que desde la perspectiva orteguiana, la «causa republicana» había dejado de existir y lo que había en su lugar era la «causa comunista». Es conveniente tener este hecho⁹ a la vista no solo para entender el párrafo que venimos de citar, sino para situar en su perspectiva las manifestaciones privadas de Ortega sobre la Guerra Civil y los bandos en conflicto, así como su deseo, manifestado a sus amigos por escrito y de viva voz, de que ganaran «los nacionales».

Las alusiones de Ortega a la Guerra Civil durante su exilio parisino

Se conocen públicamente varios epistolarios de Ortega con sus corresponsales antes, durante y después de la Guerra Civil. Los menos reticentes –o, si se prefiere, los más expresivos– son sin duda el epistolario con Gregorio Marañón y, en un segundo lugar, el de su amiga y traductora Helene Weyl. Las cartas conocidas que envía a Victoria Ocampo o a Bebé Sansinena son más privadas, más volcadas a la intimidad y a la cotidianidad; las de Curtius, más teóricas... Aquí nos conformaremos con resumir las emociones, análisis y preferencias que manifestó Ortega en relación con el conflicto.

Pero comenzaré por referirme a una carta que envía Ortega a su discípulo y pedagogo Lorenzo Luzuriaga, por entonces en Inglaterra, aunque después pasaría a exiliarse en Argentina, el 2 de agosto de 1937. Ha sido Eve Gustiniani en su estudio «El exilio de 1936 y la *tercera España*. Ortega y Gasset y los *blancos* de París, entre franquismo y liberalismo»¹⁰, quien ha dado a conocer la mencionada carta en el contexto de los movimientos que Salvador de Madariaga llevó a cabo para crear un grupo político independiente de los bandos en lucha, llamado «Tercera España» y para cuyo manifiesto de fundación se pedía la firma de Ortega. En la carta en que éste responde a la presentación y defensa que Luzuriaga le hace del proyecto, hallamos la más clara descripción de cómo veía Ortega la Guerra Civil y cuáles eran, por tanto, las razones profundas que le llevaban a abundar en su silencio. Primero, Ortega le manifiesta su convicción de que en su condición de exiliados y liberales “neutrales”, es decir, no identificados con ninguno de los dos bandos en conflicto, no se puede intervenir:

«Insisto en manifestarle mi extrañeza de que crea usted y crean otros que podemos tener una intervención pública, según las cosas están hoy, los que nos encontramos fuera de España. Es decir, tiene perfecto sentido una intervención de los que están

fuera de España que consista en trabajar desde fuera para uno de los bandos, pero lo que no lo tiene, es pretender, hoy por hoy, representar una Tercera España» (p. 9).

Y es que, por lo que sigue diciendo, no hay posibilidad de una *tercera* porque no había *dos* Españas en guerra. A pesar de todas las discrepancias entre el filósofo y su discípulo José Gaos, que a la sazón ocupaba altos cargos de responsabilidad en el gobierno republicano, en este punto estaban de acuerdo. Gaos escribió: «España son dos Españas desunidas en una»¹¹. Y en efecto, seguía habiendo una España que sufría en su propia carne el enfrentamiento entre *dos minorías extremas*.

«[Hay] dos minorías extremas que luchan entre sí, y el gran torso de la nación que por una determinada circunstancia se encuentra más cerca de Franco que de Valencia (...) Una parte de la clase obrera, alcoholizada por los eternos demagogos, ha querido hacer una revolución total. Frente a esa revolución como tal revolución, está, a mi juicio, el gran torso de España. Y claro está, al haberse alzado contra esa revolución ciertas minorías de espíritu reaccionario extremista, ha tenido que seguir las para combatir a la revolución sin poder pretender, ni de lejos, porque la ocasión no lo tolera, manifestar sus distingos y reservas» (Ibíd.).

Ortega podía sentirse, en ese caso, parte del gran torso del pueblo español y rehén, como él, de la reacción violenta que la minoría reaccionaria había puesto en marcha para destruir la revolución y, lo que es peor, sin poder hacer distinciones ni manifestar matices ni establecer distancias. O ganaban unos o ganaban otros. Y Ortega quiso que ganaran los «nacionales», según es sabido desde que se publicaron las cartas que cruzaron Marañón y Ortega durante los años de la Guerra Civil o desde que publicó sus únicas valoraciones políticas en el ya citado artículo «En cuanto al pacifismo».

Lo que sacamos en claro de la lectura de esas cartas es que Ortega, al igual que la mayoría de los exiliados, busca afanosamente noticias de lo que realmente está pasando en la patria lejana, especula moderadamente sobre lo que puede llegar a pasar, se interroga sobre qué pasará después de la guerra, y, sobre todo, sigue con extrema preocupación las reacciones ante los acontecimientos que las potencias internacionales van adoptando y que, no lo ignora, pueden tener una enorme repercusión en el desenlace del conflicto. También está la preocupación por

los hijos que se han alistado en el bando franquista. Para precisar estas impresiones excesivamente generales, podemos citar un desafortunado comentario a Marañón en misiva del 17 de agosto de 1937: «Aunque por mi estancia en Holanda tengo muy pocos datos mi impresión es también excelente, se entiende dentro de lo que es posible y es de esperar; las notas de Franco son cada vez más acertadas y en su punto»¹². No obstante, Ortega no había tomado partido excepto en lo que se refiere a ganar o perder la guerra, como se ha indicado más arriba. Prueba de ello es que no deje de elogiar a su antiguo amigo y colega de la universidad (30 de marzo de 1939): «¡Con qué dignidad y sentido del deber ha estado Besteiro hasta el último momento! Supongo que lo comprenderá así Franco y que no correrá ningún riesgo pero conviene asegurarse de que eso sea así...» (207). La suposición sabemos que resultó errada y que Besteiro murió en el penal de Carmona (Sevilla), después de que se le conmutara la pena de muerte por la de cadena perpetua. Era demasiado pronto para conocer el verdadero rostro de la dictadura, aunque surgían aquí y allá avisos a caminantes que Ortega no dejó de percibir, como cuando se entera de que se ha nombrado a un tal Enrique Suñer para dirigir el Tribunal de Responsabilidades, autor de un libelo publicado en Burgos¹³, en plena guerra, en el que acusa a Ortega y a muchos otros intelectuales de haber sido los causantes de la Guerra Civil con argumentos burdos y resentidos. Ortega escribe lo siguiente a su amigo el 13 de marzo de 1939:

«No le oculto que si esta noticia se confirma la consideraría como la más penosa que en este último año y medio he recibido de España. Ya sabe usted que no soy pronto a perder los estribos pero le aseguro que un hecho como ese a estas alturas me llevaría a adoptar, sin frases ni gestos, resoluciones muy enérgicas respecto del futuro de mi persona» (p. 203).

A causa de una mala interpretación de Marañón, sabemos que Ortega, al aclarar a su amigo el alcance de sus palabras, no se refiere a hacer ninguna manifestación pública, sino a mantenerse física y moralmente alejado del régimen de Franco, cosa que sabemos hizo durante los nueve años de exilio y que –ya veremos en qué medida– siguió haciendo después de sus regresos a España y de su establecimiento en Madrid, aunque con amplias ausencias, a partir de 1946. Probablemente era más fácil, a un temple como el de Ortega, abrir su intimidad a una amiga. De ahí que encontremos en una de las primeras cartas que dirige a Helene

Weyl desde el exilio, del 29 de octubre de 1936, la siguiente declaración: «En medio de mi desolación, de mi angustia, de mi enfermedad, de mi destierro me llegan súbitamente sus palabras de afecto y de profunda amistad»¹⁴. Lo que sigue es de un extremo interés por la franqueza del tono y porque Ortega le cuenta ciertas disposiciones que había tomado a raíz del triunfo del Frente Popular: «yo resolví irme de España comprendiendo lo que iba a venir» (Ibíd.). Y un poco más adelante concluye: «En rigor, como usted sabe bien, yo no tengo días buenos desde hace cuatro años porque sentía venir la catástrofe y además mi relación íntima con mi país era cada vez más dolorosa» (p. 186).

Hay muchas cosas interesantes en esta correspondencia, pero es necesario cribar la información para avanzar un poco. Mencionaré que le hace una alusión muy crítica a los profesores de universidad estadounidenses y a la postura que han adoptado frente a la guerra de España, aludiendo quizá a aquellas declaraciones de Einstein –a las que se refiere en «En torno al pacifismo»– que era por entonces compañero de Herman Weyl, el marido de Helene, en la Universidad de Princeton, donde su traductora esperaba llevarlo algún día a conferenciar. Pero quizá lo más interesante lo hallemos en una carta que Ortega nunca le envió, fechada a 15 de abril de 1937, en la que polemiza con la posición adoptada por su amiga ante el conflicto español, simpatizando, como la inmensa mayoría de los intelectuales europeos y norteamericanos, con la República Española. Pues bien, le dice Ortega, la posición exacta en la que él se encuentra se obtiene invirtiendo en un espejo conceptual la posición de Hella: «Aquí –le escribe– no se está tanto a favor del gobierno [de la República] como en contra de Franco»¹⁵. La posición de Ortega se podía describir entonces en los siguientes términos: no estar tanto a favor de Franco como en contra de la República. Y, al final de esa larga y silenciada –por no enviada– carta, da Ortega la razón política última de su posición, sostenida por un juicio de valor histórico que tuvo mucho de aventurado a la luz de lo que aún estaba por acontecer: «En cuanto al fascismo, puede decirse que ha dejado de ser problema en el mundo. Ahora es preciso que pase lo mismo con el comunismo verdadero causante de todas las desdichas del planeta»¹⁶. Se deben tener presentes la determinante perspectiva española del sujeto que pronuncia el juicio y la fecha del mismo: aunque aún no se habían producido los acuerdos de Munich, parecía que Hitler estaba dispuesto a entenderse con las democracias euro-

peas. La política de frentepopulismo que había lanzado Stalin sobre Europa parecía imponer alianzas estratégicas en orden a una lucha entre clases sociales antes que una batalla entre naciones. Creo que fue este el criterio seguido por el análisis de Ortega.

Con lo que sabemos, hoy podemos aplicar a Ortega –y a todos los que se alinearon como él *contra* el gobierno de la República– lo que Tocqueville descubrió al analizar los sucesos de la Revolución del 48 en Francia: que actores y espectadores pueden resultar confundidos por «la luz engañosa que la historia de los hechos anteriores arroja sobre el tiempo presente»¹⁷. En nuestro caso, el foco de engañosa luz provenía del golpe de Estado de Primo de Rivera, interpretado como modelo y pauta del comportamiento que cabía esperar del general Franco, lo que inducía a confiar en que, después de algunos años de dictadura, se produciría una vuelta a la legalidad, probablemente bajo la forma de una restauración de la monarquía en el heredero de Alfonso XIII. Es esa lectura histórica, junto con la ocasión creada por el triunfo de los aliados sobre las fuerzas fascistas del Eje en el verano de 1945, lo que propició el regreso a España de Ortega, después de haber arrostrado un exilio de soledad, aislamiento y silencio por tres ciudades: París, Buenos Aires y Lisboa.

2.- EXILIO Y REGRESO A ESPAÑA: ORTEGA FRENTE AL FRANQUISMO.

En resumen: Ortega no apoyó a la República a pesar de haber firmado el manifiesto de la Alianza Antifascista a principios de la contienda, el 30 de julio de 1936. En cuanto pudo organizar el viaje, partió hacia el exilio. Guardó silencio sobre los acontecimientos políticos y militares relacionados con España con una única excepción: las alusiones que contiene el texto ya citado de «En cuanto al pacifismo»¹⁸. Respecto de si apoyó Ortega al franquismo, la respuesta es que públicamente nunca lo hizo, ni siquiera cuando regresó a España y se instaló en Madrid, aunque deseó que «los nacionales» ganaran la guerra o, lo que es lo mismo, que «los rojos» la perdieran, porque creyó que representaba para él, para los suyos y para España, el mal menor.

Breve descripción de los nueve años de exilio.

No podemos detenernos en esos años en los que Ortega fue más paciente (o *padeciente*) que actor de sucesos públicos relevantes para el asunto de que aquí se trata. De noviembre de 1936

a octubre de 1939, París fue un lugar de retiro, en el que pudo trabajar a ratos, aunque la enfermedad que arrastraba desde la salida de España hizo crisis en el otoño de 1938, provocando una grave operación y una larga convalecencia que destruyó diversos planes de viajes y emigraciones. La cotidianidad ha sido relatada en las memorias que los tres hijos, Miguel, Soledad y José, han dedicado a evocar la vida de su padre, una cotidianidad hecha de sobresaltos, rumores y esperas, pero también de las noticias que llegan desde la guerra, de apariciones de familiares y amigos que vienen para quedarse o están de camino hacia algún otro sitio; cotidianidad, en fin, hecha de faenas caseras y charlas interminables.

Es especialmente valiosa, a efectos de conocer la tesitura espiritual en que podía encontrarse Ortega al comienzo de su exilio, la carta que dirige a Victoria Ocampo fechada en París el 23 de marzo de 1937:

«Aquí me tienes con cuatro meses de París encima. El balance de ellos no es difícil de hacer. Llegué a mediados de noviembre aún enfermo (...) ;He pasado cinco meses y medio en la cama! (...) Como hace más de un año que no podía trabajar he sentido un apetito gigante de ello y he leído y pensado enormemente. Por debajo de las preocupaciones que mi país me causa y de las que mi situación y mi destino me inspiran, debo decirte que he conseguido sentir una profunda calma y que en el fondo de mi ser ha vuelto a manar un hontanar dulce...»¹⁹.

Como relata su hijo José, en París nadie le hizo mucho caso. José Gaos, que se encontraba allí en calidad de Comisario del Pabellón Español en la Feria Internacional de París, quiso verle en diversas ocasiones, lo que consiguió no sin dudas y reticencias por parte del filósofo que, como refiere Gaos tiempo después al filósofo argentino y amigo común Francisco Romero, «durante el año 36-37 le vi [a Ortega] en París. No por cierto con la asiduidad, tan frecuentemente diaria, de España. Él quería mantenerse recogido, aislado, reservado en general. Yo tenía una representación oficial de la República»²⁰. Otro asunto de cierta importancia es que en 1937 se había de celebrar en París el centenario de la aparición del *Discurso del método*. Ortega se ausentó de la capital francesa por esas fechas, invitado por su amigo Joham Huizinga a dictar unas conferencias en Holanda. Allí redactó un «Prólogo para franceses» que quedará incorporado a las posteriores ediciones de *La rebelión de las masas* y donde aparece evocado Descartes.

Y en París había de alcanzarle la noticia de la muerte de su admirado (y temido) don Miguel de Unamuno en la última noche de 1936, a la que reaccionó con un texto memorable que termina: «La voz de Unamuno sonaba sin parar en los ámbitos de España desde hace un cuarto de siglo. Al cesar para siempre, temo que padezca nuestro país una era de atroz silencio» (V, 411)²¹.

Puede resumirse la experiencia que hizo Ortega de su exilio en París citando las siguientes palabras del mencionado «Prólogo para franceses»: «Estos meses pasados empujando mi soledad por las calles de París, caía en la cuenta de que yo no conocía en verdad a nadie de la gran ciudad, salvo a las estatuas» (RM, 123). Y en otro prólogo, éste a su libro *Ideas y creencias*, redactado en 1940, al poco de llegar a Buenos Aires, se queja —y la queja da el tono general del estado de ánimo que suele acompañar al emigrado forzoso— en los siguientes términos:

«He vivido esos cinco años errabundo de un pueblo en otro y de uno en otro continente, he padecido miseria, he sufrido enfermedades largas de las que tratan de tú por tú a la muerte, y debo decir que si no he sucumbido en tanta marejada ha sido porque la ilusión de acabar esos dos libros me ha sostenido cuando nada más me sostenía» (V, 657).

Los dos libros a los que se refiere y que finalmente no terminaría son *Aurora de la razón histórica* y *El hombre y la gente*²², aunque de éste los herederos publicaron el curso en el que había trabajado en varias ocasiones.

En Buenos Aires las cosas no fueron mucho mejor. El mundillo intelectual, en el que lógicamente Ortega tenía que moverse, estaba polarizado en dos bandos a causa de la Guerra Civil y su decisión de abstenerse de comentarios y juicios en público sobre lo que estaba pasando no le granjeó precisamente simpatías. Dicho en otro giro: el que se negara a condenar el franquismo, terminada la Guerra Civil, le supuso que todos sus enemigos y bastante de sus amigos, como por ejemplo los escritores y profesores de la revista *Sur*, que Victoria Ocampo había fundado algunos años atrás, le rechazaran. No merece la pena entrar en detalles, aunque hay algunos sustanciosos. Tzvi Medin en *Ortega y Gasset en la cultura americana*²³, señala que en ocasión del tercer viaje, el ambiente que encontró Ortega fue muy diferente al de los dos anteriores. La Guerra Civil española y la guerra mundial que acababa de estallar en Europa hizo que los argentinos en general, y sus minorías intelectuales sobre todo, tomaran partido

por uno de los bandos. Ortega, fiel al imperativo de silencio que se había impuesto, quedó tan aislado que no pudo sacar adelante las empresas que intentó, como fundar una editorial o negociar la publicación de sus libros en condiciones más ventajosas. Ello provocó la ruptura con un editor entonces en alza y que llegaría a ser muy importante en el mundo de la edición en lengua española: Losada. Antes, aún en París y como un anuncio de lo que le aguardaba, tuvo que dejar de publicar en *La Nación*, quizá la única fuente regular de ingresos que conservaba. Aunque las razones últimas no están claras, lo que provocó la ruptura temporal con el diario porteño fue que publicara un ataque injurioso contra su persona, cuando Ortega creía tener derecho a que la dirección protegiera su imagen²⁴.

Argentina no resultó ser el refugio donde rehacer profesionalmente su vida, lo que determinó que en febrero de 1942 viajara de vuelta al continente europeo. Se estableció en Lisboa, su residencia oficial hasta el fin de sus días, aunque a partir de 1945 pasará bastante tiempo en Madrid. Merece la pena subrayar que en Lisboa se halló Ortega cómodo y lo suficientemente tranquilo como para retomar con intensidad su trabajo filosófico. Algunos de los textos de mayor envergadura de este último tramo de su andadura vital²⁵ fueron escritos en el país de la *saudade*. Podría decirse que –toda vez que la historia le había arrebatado la patria que le correspondió amar y «salvar» como parte integral de su circunstancia, España– Ortega halló una segunda patria espiritual en el pasado filosófico.

El regreso a España.

Creo que las razones que permiten comprender la decisión de Ortega de regresar a España son, en primer lugar, de índole privada: el factor familiar, el deseo de estar cerca de sus hijos y de sus nietos. En segundo lugar, puede haber un factor de política internacional: la fecha de su entrada en España, agosto de 1945, coincide con el fin de la Segunda Guerra Mundial. Había todo tipo de expectativas: el triunfo aliado podía cambiar el panorama político español y obligar a Franco a negociar una salida de la dictadura. El propio régimen tomó sus medidas negando su pasado fascista y poniendo en primer lugar su identidad católica. En unas declaraciones a la agencia United Press, que cita Santos Juliá²⁶ en noviembre de 1944, Franco niega que haya sido fascista por la sencilla razón de que es incompatible con el catolicismo. Eduardo Ortega y Gasset, hermano del filósofo y destacado po-

lítico de la Izquierda Radical Socialista que ocupó cargos de responsabilidad en el gobierno de la nación durante la República y la Guerra Civil por los que tuvo que exiliarse, justificó el regreso de su hermano a España por motivos poco menos que patrióticos, relacionados, precisamente, con la posibilidad de coadyuvar a una salida rápida e indolora de la dictadura, aunque, como él mismo reconoce, la decisión fuera equivocada porque, como sospechaba, el dictador no iba a ceder y la coyuntura internacional, con una guerra fría contra el comunismo de Stalin en el centro de Europa, iba a favorecer la estabilidad de las dictaduras militares en el flanco sur de lo que poco tiempo después sería el dispositivo de defensa de la Alianza Atlántica. La reflexión de Eduardo Ortega es la siguiente:

«El más transparente de los motivos que le llevaron a España fue el de utilizar su autoridad como puente para normalizar la perturbada vida española. Tal alto y arduo propósito fracasó... Fui de los que discreparon de su retorno a España. Lo creí un error. Los hechos, posiblemente han probado que lo fue, mas la alteza de su intento y la magnanimidad de su secreto sacrificio son innegables»²⁷.

Más allá del fervor que pueda poner el hermano en la interpretación, un observador bastante distanciado entonces de los hechos y de quien había sido su maestro, José Gaos, le presta atención al mencionado análisis y coincide en lo esencial con él. Ortega tomó la decisión –equivocada, según parece ahora– de mantenerse al margen de unos y de otros, lo que finalmente le llevó a la exclusión de todos. En este contexto y como parte del mismo error de perspectiva –uno de los pocos que cometió en sus análisis políticos– Ortega decidió regresar públicamente a España, pues el viaje de agosto de 1945 fue rigurosamente privado, planificado como tal y se limitó a visitar Zumaya (Guipúzcoa), lugar de algunos veraneos en los años 20. Ahora, en mayo de 1946, se instala por una temporada en Madrid, aunque deja abierta su casa de Lisboa, que mantendrá hasta su muerte como residencia principal, y acepta la invitación para pronunciar una conferencia en la solemne reapertura del Ateneo.

Mayo de 1946: la conferencia del Ateneo.

El título de la conferencia, ya pronunciada en Lisboa, fue «Idea del teatro», asunto cultural difícil de relacionar con ninguna «lectura» política del presente. No obstante, las palabras de saludo

que dirigió a los asistentes al comienzo del acto tuvieron de suyo alcance «político». Era el 4 de mayo de 1946 y el salón de actos del Ateneo de Madrid estaba abarrotado. A su espalda, un busto del general Franco. Las palabras con las que Ortega reconocía el escenario en que se encontraba fueron: «[Nuestro país] ha salido de esta etapa turbia y turbulenta época con una sorprendente, casi indecente salud». Hasta aquí lo que se suele citar –así Abe-llán²⁸–. También Morán²⁹, que aún transcribiendo hasta siete líneas del texto original, corta exactamente en la citada expresión: «indecente salud». Pero el texto sigue: «Pues bien, esta inesperada salud histórica –digo histórica, no pública...» (IX, 881). No creo que haya exageración en afirmar que Ortega solía ser dueño de sus «decires». Esta conferencia es un buen ejemplo, puesto que hecha esa matización que determina exactamente el alcance de esos dos calificativos improbables –especialmente el segundo, «indecente»– añade una serie de aclaraciones llenas de buen sentido y en donde no es difícil advertir, a poco que se desee, un propósito de reconciliación en la misma línea en que ya se habían pronunciado Miguel Azaña o Indalecio Prieto, puesto que la conferencia continúa:

«Pues bien, esa inesperada salud histórica –digo histórica, no pública– esa inesperada salud con que nos encontramos la perderemos nuevamente si no la cuidamos –y para ello es menester que estemos alerta y que todos, noten ustedes la generalidad del vocablo generalísimo, todos tengamos la alegría y la voluntad y la justicia, tanto legal como social de crear una nueva figura de España apta para internarse saludable en las contingencias del más azaroso porvenir» (Ibíd.).

Estas palabras, prudentes y morigeradas, no suelen ser citadas, pero es claro su sentido. Tampoco debieron pasar a los resúmenes que la prensa diera al día siguiente. Es opinión generalizada que no fue precisamente un acierto la forma en que Ortega volvió a España. Su hermano Eduardo, en un texto que ya citara Gaos en su estudio «Ortega en política» (1956), reeditado recientemente³⁰, defiende la recta intención de José Ortega, pero su errada estrategia. Le avisó que nadie entendería el gesto, especialmente los exiliados republicanos que, si habían considerado como «alta traición» el que abandonara el continente americano en 1942, ahora verían confirmada y fundada su sospecha de que Ortega se adhería al franquismo.

El propio pensador debió arrepentirse de esa intervención

pública tutelada y administrada por el Estado franquista, ya que cambió radicalmente. En los años que aún le quedaban por vivir, menos de diez, se cuidó de no participar en ninguna actividad que tuviera la más mínima conexión con alguna institución del Estado español. Rechazó la propuesta del homenaje que quería tributarle la Universidad Central de Madrid, con motivo de su jubilación en 1953 y en la que insistió el entonces rector, de pasado falangista, Pedro Laín³¹. El Instituto de Humanidades, la única intervención ante el público madrileño que llevó a cabo Ortega y los cursos que desde éste se impartieron, se financió mediante el pago de una matrícula por parte de los asistentes y se celebraron en una academia de estudios privada en la que trabajaban dando clases Julián Marías y Soledad, la hija del filósofo³².

3.- LOS ORÍGENES: ORTEGA ANTE LA REPÚBLICA DE 1931.

Es sorprendente el entusiasmo, una vez tomada la decisión de romper con la monarquía al final del famoso artículo «El error Berenguer»³³, con que Ortega participó en la empresa colectiva de traer y consolidar la institución republicana. Y no lo es menos el hecho de que decidió retirarse de la política activa y luego pasar a un silencio elocuente cuando llegó a la conclusión de que sus propuestas, aireadas en artículos de prensa, entrevistas, mítines electorales, discursos parlamentarios, propuestas de ley desde su grupo parlamentario, la Agrupación al Servicio de la República, y finalmente en libros en los que recopiló inmediatamente sus análisis y propuestas, libros como *La redención de las provincias y la decencia nacional* (1930) y *Rectificación de la República* (1931) en ediciones asequibles para que pudieran ser leídos por todo el que lo deseara, nunca serían atendidas.

Un cronista de excepción, el novelista Wenceslao Fernández Flórez, captó en pocas palabras la suerte que había de correr todo aquel esfuerzo que Ortega dedicó a hacerse entender por sus conciudadanos. En una crónica fechada a 5 de septiembre de 1931 escribe: «Cuando la voz del filósofo suena, la Cámara observa la conducta que los hombres hemos seguido siempre las pocas veces que los dioses quisieron dejarse oír: primero, escucha; después, alaba; luego, se olvida»³⁴. Es difícil saber si fue una casualidad o la sagacidad del novelista que conocía bien a la clase política sobre la que escribía, pero esas pocas líneas resumen exactamente lo que le deparó a Ortega su carrera de hombre público. Su fuerza política, la mencionada ASR³⁵, era muy pequeña

y no supo o no pudo engranar su actividad en el juego de los partidos y líderes que estaban en condiciones de decidir orientaciones y destinos para la naciente República. La trayectoria pública durante los catorce meses, aproximadamente, que dura su actividad es bien conocida y pertenece a la labor de los historiadores. Me parece más importante reparar en las ideas de Ortega, al fin y al cabo un filósofo metido en tareas de hombre de acción.

Hay dos artículos de primera hora redactados en plena crisis de la monarquía, en 1930, que han corrido muy distinta suerte. Uno de ellos se ha hecho justamente famoso y quizá sea el más citado de entre los escritos políticos de Ortega; es el que acabamos de citar y que termina con la célebre *Delenda est monarquía*, leyenda que iba precedida de una enérgica reclamación: somos nosotros, «gente de la calle, de tres al cuarto y nada revolucionarios, quienes tenemos que decir a nuestros conciudadanos: ¡Españoles, vuestro Estado no existe! ¡Reconstruidlo!» (IV, 764). El otro es «El error Berenguer», escrito el 15 de noviembre de 1930. Ortega se dolió en alguna ocasión de la atención prestada a este artículo; en rigor le parecía menos importante que otro escrito meses antes porque contenía su programa político para lo que ya parecía un hecho inevitable: el cambio de régimen, la caída de la monarquía. Ese artículo de febrero de 1930, titulado significativamente «Organización de la decencia nacional», proponía como tarea crucial la siguiente:

«Aunque parezca increíble, la grande y urgente tarea que hoy tienen los españoles inmediatamente ante sí consiste en la *nacionalización del Estado español*. Lo demás o es inane, o supone la resolución previa de esa tarea. Por eso fuera preciso compaginar un enorme partido nacionalizador, por encima de “derechas” e “izquierdas”, que son garambainas impropias de la crítica altura en que se encuentra el sino europeo» (IV, 272).

El 6 de diciembre de 1930 publica «Un proyecto», artículo que reitera el programa que Ortega dirigía a los políticos que tenían fuerza social «para hacer cantar a los ciegos» si de eso se trataba, programa dictado por un intelectual –que así se presentaba el escritor– «que ofrece sus pensamientos sobre sus asuntos nacionales y humanos, que intenta definir cosas; nada más» (IV, 765 -766). Es una curiosidad y un azar –o no– que haya pasado un año justo entre la propuesta de ese esperanzado proyecto y la famosa conferencia «Rectificación de la República» (6 de diciembre de 1931), en donde reitera el mismo programa que había ofrecido en los

dos artículos arriba mencionados, avisando de su propia nulidad jurídica, por lo que, de no ser atendida su proposición, espera retirarse de la política³⁶. Como es sabido, la conferencia ofrecía la crítica al camino que seguían los republicanos y la propuesta de crear un gran partido de centro que neutralizara los radicalismos de los extremos, donde Ortega veía el peligro de lo que podía impedir a la institución republicana ganar su futuro, al confundirse su proyecto con una suerte de programa revolucionario que cada vez sentían más necesario y urgente algunos partidos que apoyaban y condicionaban al gobierno republicano y que bien podría conducir a una reacción de signo opuesto, como la que tuvo lugar en las elecciones legislativas del 19 de noviembre de 1933, que dio el triunfo a una coalición de derechas liderada por la CEDA de Gil Robles.

La retirada de Ortega de la vida pública obedeció a su desacuerdo con la polarización de las fuerzas políticas en ambos extremos del espectro y porque la propuesta concreta que hizo de crear un gran partido nacional de centro, no fue atendida ni por la opinión pública ni por los políticos a los que se dirigió. Gonzalo Redondo interpreta que el sentido final de la intervención de Ortega buscaba la reacción de los dos líderes del centro político, situados respectivamente a derecha e izquierda, Miguel Maura y Manuel Azaña. El propio Ortega se sabía sin temperamento ni habilidades políticas y no tenía detrás nada parecido a las dos organizaciones republicanas que lideraban los mencionados dirigentes, Derecha Liberal Republicana y Acción Republicana, respectivamente³⁷.

Puede decirse que esta fue la última intervención de Ortega en la política republicana, si exceptuamos su discusión del Estatuto catalán unos meses después³⁸. No es posible detenernos a analizar la posición de Ortega ante ese problema de la relación de Cataluña con el resto del país, que parece congelado en el tiempo, como en las maldiciones de los cuentos. Pero no renuncio a presentar la posición final de Ortega, ni a confrontarla con la de Azaña, porque dicho contraste sirve inmejorablemente al propósito de objetivar su sensibilidad en aquel complejo escenario político, una extraña sensibilidad paralizada para la acción por su propia lucidez. Así, en el momento decisivo de la discusión, venía a reconocer sin paños calientes que el problema no tenía solución: «Yo creo, pues, que debemos renunciar a la pretensión de curar radicalmente lo incurable (...) En cambio es posible conllevarlo. Llevamos muchos siglos juntos los unos con los otros, dolidamente,

no lo discuto; pero eso, conllevarnos dolidamente es nuestro destino común». Calificar de «impolítica» esta apelación al destino no me parece exagerada, apelación imposible de ser atendida –ni tan siquiera entendida– en un ambiente radicalizado como era el que se vivía ya en la política española hacia 1932. A su manera y por todo lo contrario, no deja de ser igualmente ejemplar la respuesta de Azaña: el político de raza que extracta la «esencia» de la política en el ideal de transformar a fondo la realidad insuficiente:

«Hemos cambiado un régimen político; hemos de cambiar el sistema político y la política del sistema; no podemos seguir empleando el Estado para los mismos fines y propósitos que se empleaba durante la monarquía, en relación con este problema orgánico del Estado español»³⁹.

Volviendo a Ortega, sus últimos mensajes a la opinión pública después de anunciar su retirada estuvieron motivados por el triunfo electoral de la derecha y por alguna aclaración que tuvo que hacer en público, como la carta de rectificación que envió al diario *Luz* el 1 de abril de 1933:

«En una conferencia dada en diciembre de 1931 reclamé un deslinde de responsabilidades y me hice insolentario de la manera como se entendía por los gobernantes la República. Hice un llamamiento a la opinión y a ciertos grupos políticos, apoyando la apelación en que mi carácter de semiinválido excluía por mi parte toda pretensión de mando y en consecuencia, las suspicacias hartas humanas que despierta en un país de eternos indóciles la cuestión de la jefatura. Pero ni la opinión ni los grupos políticos me hicieron el más ligero caso. Este fracaso rotundo y perfecto me da derecho a un silencio cuando menos transitorio» (V, 266).

El interés del texto reside, a mi juicio, en la contundencia con que Ortega presenta su alejamiento de la política, motivada por el absoluto fracaso de su propuesta, de la única que había hecho –repetida en otras ocasiones– desde el no tan lejano comienzo en febrero de 1930, cuando publicó el artículo programático al que nos hemos referido *supra*. Ortega dejó de publicar sobre temas políticos en 1933. Se suele citar la fecha de disolución de la ASR –hecha pública mediante un «Manifiesto disolviendo la ASR» en el diario *Luz* del 29 de octubre de 1932, firmado por su fundadores, Gregorio Marañón, Pérez de Ayala y el propio Ortega– como la que formalmente determina la retirada de éste de una actividad política en la que había ingresado hacia 1908 y a la que nunca

regresaría a pesar de la contundencia con que, precisamente la política, iba a intervenir en su vida en el futuro inmediato. También deja de escribir de temas no políticos en periódicos nacionales, quizá porque no había ninguno en el que se sintiera cómodo. Traslada su producción, mayoritariamente de contenido filosófico, al diario argentino *La Nación*, en donde seguirá publicando cuando haya comenzado la Guerra Civil, aunque en agosto de 1937 presenta su dimisión como colaborador, como se ha indicado. Dentro de España, solo publicará en su propia *Revista de Occidente*, y excepcionalmente, los dos artículos en *El Sol*, también mencionados, instados por el triunfo de la derecha y basados en la presunción de que esto provocará una peligrosa subida de la temperatura revolucionaria en la izquierda, sobre todo si la derecha caía en la tentación de gobernar «contra» la República.

Ortega retoma su actividad filosófica, que había quedado interrumpida en un momento especialmente creativo, cuando estaba revisando las tesis filosóficas sostenidas en su obra anteriormente publicada, señaladamente, el vitalismo de inspiración nietzscheana de *El tema de nuestro tiempo* (1923). Entre 1932 y 1936 redacta un puñado de cursos universitarios, algunos de los cuales quedarán como lo más destacado de su obra, como *En torno a Galileo* o *Meditación de la técnica* (ambos de 1933), una serie de artículos más o menos extensos pero muy innovadores recogidos en *Historia como sistema*, enviado a Oxford como parte del homenaje a Ernst Cassirer⁴⁰, un extenso estudio sobre Dilthey en el que establecía su relación con el filósofo de la razón histórica⁴¹ y algunos escritos de corte autobiográfico, como el importante «Prólogo a una edición de *Obras*» (1932) y el «Prólogo para alemanes» (1934), que permanecería inédito hasta su muerte.

El tema de la *razón histórica* adquiriría de pronto una importancia enorme en el trabajo de nuestro filósofo, hasta el punto de que a mediados de los treinta comienza a hablar de un libro que quiere publicar y que va a contener su filosofía bajo el título *Aurora de la razón histórica*. Si existió, el libro nunca vio la luz. Lo que interesa aquí es señalar el alcance práctico –en el sentido ético y pragmático, como «salvación»– que Ortega daba a estos nuevos pensamientos. Hay una serie de textos breves en los que reitera su tesis de que es menester reflexionar sobre el pasado para poder comprender el presente, por ejemplo, el artículo «Dos ensayos de historiografía» (1935), dedicado a dos libros de su amigo Johan Huizinga o la charla radiofónica «Lo que más falta hace hoy» (1935). En el primero escribía en un tono que parece

indicar que teme lo peor: «...sólo la historia puede salvar al hombre de hoy, porque la conciencia histórica ha llegado a ser, por vez primera, una radical necesidad de nuestra vida. (...). Como la llamada época moderna es el tiempo de la razón física, la etapa que ahora se inicia será la de la razón histórica». Y, reforzando el mensaje de que la razón histórica debía ser entendida como «razón práctica» en sentido kantiano, añadía unas líneas más abajo: «nuestra civilización corre un riesgo parecido al que volatilizó a la antigua –parecido y opuesto. Puede morir por falta de técnicas morales» (V, 377). Pocos años después, con la Guerra Civil ya comenzada y exiliado en París, profundizará en la comparación con la decadencia del Bajo Imperio romano en el «Prólogo para franceses», que añadió a la nueva edición de *La Rebelión de las masas*.

Y, sí, para Ortega la crisis política y civilizatoria recrudecida en los años 30 con la llegada de Hitler al poder y la presión del comunismo revolucionario en muchos países europeos, era una cuestión de moral. Ese fue el exclusivo mensaje que dirigió a sus conciudadanos en los dos últimos artículos que publicó en *El Sol* y que fueron motivados, a pesar de estar ya retirado de la vida activa, por el triunfo de las derechas a que nos hemos referido más arriba y cuyos títulos son tan expresivos como: «¡Viva la República» y «En nombre de la nación, claridad». En el primero de los dos lanzaba este mensaje:

«Es preciso, además, tener razón ante España, ante el decoro nacional, que reclama de todos nosotros desesperados esfuerzos para levantar el nivel moral de nuestra vida pública».

Y por si no se le entendía bien lo que quería decir, unas pocas líneas después añadía:

«En España no ofrece duda qué es lo que más falta: moral. Es un pueblo desmoralizado en los dos sentidos de la palabra –*el ético y el vital*. Solo puede renacer de una política que comience por ser una moral...» (V, 285-286).

Creo que no se ha reparado lo bastante en el uso meta-político que Ortega hace del término *decoro*, empleado ya en sus reflexiones primerizas sobre el problema de España en *Meditaciones del Quijote y Vieja y nueva política* (1914 ambos) y, como hemos visto más arriba, usado como banderín de enganche para sus propuestas de reformas políticas a las puertas de la República.

El último texto que vio la luz en la España de la República fue uno muy breve fruto del azar, un *Brindis* que tuvo que pro-

nunciar con motivo de su nombramiento como presidente honorario del P.E.N. club de Madrid. Podría decirse que así como los dos artículos de *El Sol* contienen su despedida al pueblo español, éste contenía lo que los acontecimientos decidirían que iba a ser su despedida a los compañeros de profesión, los escritores, esto es, los intelectuales españoles. El tono ligero oculta apenas la melancolía cervantina que el texto rezuma⁴², así como la gravedad del diagnóstico de lo que está pasando en casi todo el continente: «la pérdida del sentido para la ley»: «Hoy se prefiere a la ley la fuerza; más aún: se pretende convencernos de que eso que se llamaba la ley no era sino fuerza disfrazada, por tanto, hipocresía» (V, 390). ¿Y qué era lo que tenía que decir Ortega a sus compañeros de oficio? Recordarles su tarea. Evoca la lección de otro ironista por el que sentía desde su juventud una profunda veneración, Sócrates: la definición de *ala* que da a Fedro un día de verano a las afueras de Atenas: «ser apta para llevar hacia lo alto todo lo pesado». Identidad de ala y pluma: la misión del escritor es levantar al hombre de sus pesadumbres. «Y las pesadumbres del hombre, es decir, sus males peculiares son tres: la bellaquería, la estupidez y el aburrimiento» (V, 393). Y añade el cuarto mal de los españoles: la chabacanería.

4.- LOS EFECTOS DE LA GUERRA CIVIL SOBRE EL LIBERALISMO DE ORTEGA

¿Cómo afectó la crisis de la República y su hundimiento en el marasmo de una Guerra Civil que duró tres años a sus ideas políticas? ¿Hay escritos en los que reaccionó a los acontecimientos y respondió a los mismos? Ambas preguntas, muy atendidas directa e indirectamente, deben ser respondidas teniendo a la vista el complejo asunto biográfico del silencio que se propuso mantener y que resumió en una ocasión afirmando que en España no podía hablar y, fuera, no quería. No obstante esta actitud solo afectaba a su relación con los acontecimientos políticos nacionales. Por el contrario, quiso decir algunas cosas sobre la tarea que afecta al intelectual en tiempos de crisis. Proyectó un «Discurso de la responsabilidad intelectual» que no llegó a escribir, aunque, a buen seguro que algunas de sus ideas pasaron a «El intelectual y el otro»⁴³.

Hay dos textos que, por las fechas en que fueron escritos, podemos tomar como la primera reacción a los acontecimientos de la España en guerra. Conviene adelantar que para Ortega, aquella guerra *nuestra* era un suceso europeo y que solo desde el ho-

rizonte de Europa podía comprenderse lo que estaba pasando, como estaba pasando. Pero el diagnóstico sobre el destino de la vieja nación de naciones había sido establecido una década antes en su libro, muy traducido y leído, *La rebelión de las masas*. Los escritos son el ya mencionado «Prólogo para franceses», que redacta en 1937 para que sirva de presentación a la traducción francesa, y el «Epílogo para ingleses», que preparó un año después para otra edición en lengua inglesa. Ambos terminarían en la nueva edición española publicada en Austral de Argentina en 1938, seguidos de un trabajo más ambicioso que había aparecido en la revista *The Nineteenth Century* en julio de 1938 y al que ya nos hemos referido al comienzo de este escrito. En carta a su traductora Helene Weyl sobre las circunstancias en la redacción de PF y EPI afirma que es lo «único que he escrito en mi vida presionado por condiciones anormales»⁴⁴. Ortega sabía que al dirigirse a los franceses, pero sobre todo a los ingleses, era imprescindible referirse al conflicto y, acaso, «tomar partido». Lo hizo ante los ingleses, como ya hemos visto, cuando critica a los intelectuales nativos por afirmar que los comunistas defendían la libertad en España o cuando menciona a Einstein, convirtiéndolo en el representante del hombre-masa, el científico-especialista que habla de lo que no sabe: de los orígenes y causas de la Guerra Civil española. La petición de silencio y neutralidad frente a ingleses y americanos mostraba su preferencia por la victoria de los nacionales.

«Tendrá el inglés o el americano todo el derecho que quiera a opinar sobre lo que está pasando y debe pasar en España, pero ese derecho es una *iniuria* si no se acepta una obligación correspondiente: la de estar bien informado sobre la realidad de la Guerra Civil española, cuyo primero y más sustancial capítulo es su origen, las causas que la han producido» (*RM*, 317-318⁴⁵).

Ortega creía que el cuerpo doctrinal de *La rebelión de las masas* no se había resentido con los acontecimientos de los últimos años. Lo sucedido en Europa desde la aparición del libro, más bien, había supuesto una confirmación de sus reflexiones. En 1937 no renegaba aún de un liberalismo en el que seguía viendo la respuesta adecuada a la crisis que padecía la vida europea⁴⁶. En el *Prólogo para franceses* llevaba a cabo un encendido elogio de la tradición liberal e ilustrada francesa, hasta el punto de observar la ironía que había en el hecho de que cuando se propuso «favorecer en Francia la causa nacional española» –según escribe

a su amiga Helene— lo que le salió fue «la única defensa del liberalismo que he hecho en mi vida»⁴⁷. Pero a continuación matiza sus convicciones liberales, pues añadía que aquella defensa del liberalismo, en lo que decía, le parecía verdadera... pero parcial... en el sentido de «que no es mi visión —no la de ahora, sino la de siempre— completa del liberalismo»⁴⁸. El momento de responsabilidad histórica que el doctrinarismo francés de los Guizot y Tocqueville había representado, no era suficiente. La situación actual de Europa y de España era el testimonio del fracaso de un proyecto de convivencia que no había sabido defenderse de la emergencia del hombre-masa y de sus retos. A esto apuntaba el análisis de *En cuanto al pacifismo* al constatar que, al haber perdido la sociedad europea su «sistema tradicional de “vigencias colectivas”», «pudiera acaecer que en la fecha presente faltasen esas instancias en una proporción sin ejemplo a lo largo de la historia europea» (*RM*, 310).

Este asunto de las «vigencias colectivas» es un tema nuevo en la filosofía de Ortega que aparece con los primeros análisis sobre la crisis europea de comienzos de los años 30 en el curso *En torno a Galileo*. De su importancia da fe la atención que le presta en otro curso que dicta en Argentina sobre *El hombre y la gente* y en algunos escritos en los que venía trabajando, como «Ideas y creencias» (1940); reflexiona allí sobre esos estratos de la vida colectiva, los usos y vigencias sociales —«imposiciones mecánicas» que facilitan la convivencia— o las creencias, que presentan al viviente lo que llamamos «realidad» mediante un tejido de interpretaciones tan evidentes y poderosas que éste no puede sino tomarlas por la realidad misma. Así, la vida en común de los pueblos depende de ciertas configuraciones sociales e históricas que, una vez rotas, hacen muy difícil la convivencia: «las vigencias son el auténtico poder social» (*RM*, 311). Lo mejor del pasado europeo había dependido de esas vigencias compartidas por debajo de las fronteras, de las lenguas y de las culturas nacionales. Ahora, la «pura verdad» es que «desde hace años, Europa se halla en un estado de guerra sustancialmente más radical que en todo su pasado» (*RM*, 312). Por supuesto, hablamos de Guerra Civil europea, de la que la española no era sino un episodio y un adelanto.

La enfermedad, pues, era europea, no de esta o aquella nación, lo que indicaba que esa misma sociedad europea existía, era de suyo una realidad histórica. Esta era la reflexión sobre la que hacía pie para ofrecer al lector una posible «doctrina positi-

va». En realidad, Ortega recupera el análisis con que termina la segunda parte de *La rebelión de las masas*. Europa debe alcanzar su propia forma histórica de vida inspirada en un poder espiritual basado en un *ethos* liberal, en la pluralidad de sus formas sociales y culturales y en una superioridad de la razón que reivindicaba su continuidad desde los presocráticos hasta Hegel, Comte, Nietzsche, Husserl y sus maestros neokantianos, aunque la razón debía actualizarse y no ser «pura» sino histórica y viviente. Ese mismo salto que pedía la razón debía darlo la doctrina liberal. Ortega ya se había quejado de que, a lo largo del siglo XIX, el credo liberal no había tomado en serio las tendencias colectivistas que éste mostraba. Ahora profundizará en los complejos mecanismos que articulan las dimensiones individual y colectiva de la vida, problema filosófico que le ocupará en lo que le resta de vida. Será en *Del imperio romano*, ensayo publicado en el diario *La Nación* a partir de junio de 1940, donde se plantee una reflexión a fondo sobre el problema de la libertad personal en una democracia de masas. La complejidad del escrito no permite siquiera intentar aquí un resumen de los análisis que lleva a cabo sobre la libertad política y las críticas que desde ellos traslada al liberalismo como modo histórico específicamente *moderno* de entenderla.

En el *Gorgias*, Platón relata el enfrentamiento entre el filósofo que declara la verdad y el demagogo que adula los bajos instintos del populacho diciéndole lo que quiere oír. Sócrates ironiza sobre las habilidades comunicativas de Calicles: «cuando hablas a una reunión de atenienses, si sostienen que las cosas no son como dices, cambias en seguida de parecer para conformarte con sus opiniones»⁴⁹. Esto era actual en la Europa de los años 30. El lugar privilegiado que Platón otorgaba al filósofo-rey capaz de definir el bien y la virtud, Ortega se lo había adjudicado a finales de los años 20 a una minoría capaz del ascetismo intelectual y de ejercer con moderación y disciplina el poder espiritual. Y ahora no tenía ni eso. Era necesario volver al pasado para hacer balance de los errores cometidos.

- ¹ El presente escrito fue primero una conferencia dictada en el Instituto Cervantes de Berlín en junio de 2013 en el marco de unas jornadas organizadas por el proyecto de investigación del Ministerio de Investigación y Ciencia, La Escuela de Madrid y la búsqueda de una filosofía primera a la altura de los tiempos. Ref FFI 2009-11707.
- ⁴ Barcelona, Destino, 2010. El episodio de la visita de los milicianos de la revista *El mono azul* cuyos responsables últimos eran José Bergamín y Rafael Alberti es tratado por Trapiello en el capítulo tercero, pp 90-97. Aunque el tono general es objetivo y veraz, el autor se permite algunos juicios sobre el carácter de Ortega perfectamente innecesarios.
- ³ El relato de Soledad Ortega en *Imágenes de una vida*, Madrid, Ediciones del MEC, 1983.
- ⁴ María Zambrano, *La razón y la sombra. Antología crítica*. Ed. de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 2004, 683-684. En el extenso estudio introductorio que Jesús Moreno antepuso a su edición de *Horizonte del liberalismo*, el libro primerizo de Zambrano, refiere en lo esencial la misma versión pero citando como fuente de autoridad a Aquilino Duque, a quien se lo habría contado la propia María: ella no obligó a Ortega a firmar bajo ningún género de amenaza. «así me lo ha dicho y aunque no me lo dijera —concluye Duque, yo lo creería igual. María Zambrano se limitó a pedirle al doliente don José que, con entera libertad, firmara aquel manifiesto...» Citado por Moreno Sanz, Madrid, Ediciones Morata, 1996, pp 122-123. Entre la primera versión y la segunda, aparecen los «compañeros» con los se presenta Zambrano en la Residencia. Hay testigos de que algunos iban armados pero no entraron en la habitación a presionar a don José.
- ⁵ Rockell Gray en su biografía de Ortega, José Ortega. *El imperativo de la modernidad* (Madrid, Espasa, 1994), es de los pocos que dedica unas líneas a explicar la presencia de Ortega en la Residencia: «Ortega, temiendo por su vida en medio de la atmósfera desestabilizadora de la capital, se trasladó desde su domicilio en la colonia del Viso (Serrano 161) a la Residencia de Estudiantes, que ofreció asilo a una serie de intelectuales españoles, a niños y a una gran cantidad de estudiantes ingleses y americanos que asistían a los cursos de verano. Hasta que estos últimos fueron evacuados, las embajadas de los dos países izaron sus banderas sobre el edificio como medida de protección contra las incursiones de grupos de izquierda radical» (op. cit., p. 277).
- ⁶ Op. cit., p. 90.
- ⁷ Véase más adelante cita de la carta.
- ⁸ Explica Ortega: «hace poco [en el contexto de las elecciones generales de 1935] el Congreso del Partido Laborista rechazó, por 2.100.000 votos contra 300.000, la unión con los comunistas, es decir, la formación en Inglaterra de un “Frente Popular” que se ha formado en otros países. Pero ese mismo partido y la masa de opinión que pastorea se ocupan en favorecer y fomentar, del modo más concreto y eficaz, el “Frente Popular” que se ha formado en otros países. Dejo intacta la cuestión de si un “Frente Popular” es una cosa benéfica o catastrófica...» Cito por la edición de Thomas Mermall, *La rebelión de las masas*, Madrid, Castalia, 1998, p. 321. Nos serviremos de las letras RM más el número de página.
- ⁹ Historias de las dos Españas, Madrid, Taurus, 2004, pp 263-264.
- ¹⁰ El hecho es que Ortega creía eso, según espero mostrar, no que su convicción resulte acertada o suficientemente acreditada.
- ¹¹ *Circunstancia*. Año VII, nº 19, mayo 2009. <http://www.ortegaygasset.edu/> contenidos.
- ¹² Citado por Agustín Serrano de Haro en su introducción al volumen I de la Obras completas de José Gaos, de próxima publicación. Cito del mecanoscrito, p. 28.
- ¹³ *Epistolario inédito: Marañón, Ortega, Unamuno*, ed. de Antonio López Vega, Madrid, Espasa, 2008, p. 193. El resto de las referencias se darán a continuación de la cita.
- ¹⁴ *Los intelectuales y la tragedia española* (San Sebastián, 1938). Puede verse un amplio resumen del libro en <http://www.filosofia.org/ave/001/a282.htm>.
- ¹⁵ *Correspondencia: José Ortega y Gasset*, Helene Weyl, ed. de Gesine Märtens, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 185.
- ¹⁶ Op. cit., p. 214.
- ¹⁷ Op. cit., p. 219.
- ¹⁸ *Recuerdos de la revolución de 1848*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 116.
- ¹⁹ En relación con el «silencio de Ortega», asunto de notable calado en la biografía personal y política del filósofo, véase mi escrito «Sobre el silencio de Ortega», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, agosto 2012, pp 33-56.
- ²⁰ El propio Ortega se da cuenta de que caracterizar las impresiones de su paisaje interior de «dulces» puede resultar absurdo. Y lo explica comentando que las desventuras han llegado en un momento «de gran cosecha de pensamiento, cuando me sentía lleno hasta los bordes de ideas nuevas y que me parecen claras». José Ortega y Gasset, *Epistolario*, Madrid, El Arquero, 1974, pp 156-158. He añadido esta observación porque creo que tiene una considerable importancia biográfica. Contienen el momento en que Ortega está literalmente abandonando la vocación que había articulado su existencia, la circunstancia española y su *salvación*, y entregándose a esa otra que había estado ahí desde el principio, pero dificultada, estorbada por la primera: la filosofía.
- ²¹ *Epistolario y papeles privados Obras Completas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, vol. XIX, p. 175. La primera carta de Gaos a Francisco Romero está fechada en Morelia, 15 de febrero de 1939. Citado en mi edición José Gaos, *Los pasos perdidos. Escritos sobre Ortega y Gasset*, Madrid, Biblioteca Nueva – Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 2013.
- ²² Las citas de Ortega se darán, con las excepciones que se indiquen, por las edición de Obras completas, Madrid, Taurus-Fundación José Ortega y Gasset, 2004-2010. El número romano indica el volumen y el árabe la página.
- ²³ Hay un artículo titulado «Aurora de la razón histórica» que publica en un diario alemán, *Frankfurter Zeitung*, (9 de junio de 1935) y que ha sido recogido en la nueva edición de OC (V, 372 y ss). En cuanto al curso de sociología *El hombre y la gente*, concebido en un principio como la segunda parte de la RM, aunque ahora sabemos que Ortega disponía de más de una versión, no lo publicó en vida. Fue uno de los primeros póstumos que vieron la luz en 1957, publicado por Revista de Occidente. En la última edición de OC, hay dos versiones, la del curso dictado en Buenos Aires, en 1939-40 (IX, 281 y ss) y la del curso 1949-50 dada en Madrid en el fugaz Instituto de Humanidades (X, 139 y ss).
- ²⁴ Passim el capítulo III. «Con la guerra civil española: exiliados y transterrados», México, F.C.E., 1994, pp 123 y ss.
- ²⁵ Marta Campomar en *Ortega y Gasset en La Nación* dedica un amplio comentario a analizar el suceso basándose en la correspondencia de Ortega con Eduardo Mallea, a la ocasión, director del suplemento cultural. Volverá a enviar sus textos una vez instalado en suelo argentino, en 1939, siendo lo primero que se publica *Del Imperio romano*. Buenos Aires, Ed. El elefante blanco, 2003, pp 340-351.

- ²⁶ Citemos a título de ejemplo, *La idea de principio en Leibniz*.
- ²⁷ *Historia de las dos Españas*, Madrid, 2004, p. 310.
- ²⁸ Estas palabras son de "Recuerdos de infancia y mocedad", *Cuadernos Americanos*, México, vol. 87, nº 3, mayo-junio, 1956, p. 206.
- ²⁹ *Ortega y Gasset y los orígenes de la transición democrática*, Madrid, Espasa, 2000, p. 149.
- ³⁰ *El maestro en el erial*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp 150-151.
- ³¹ Véase mi edición de la mayoría de los ensayos de Gaos sobre Ortega en *Los pasos perdidos*, Madrid, Biblioteca Nueva-Fundación Ortega-Marañón, 2013.
- ³² Laín refiere en sus memorias *Descargo de conciencia (1930-1960)* que solicitó una entrevista del filósofo para proponerle un homenaje al llegar a los setenta, la edad de jubilación. Ortega se negó en redondo. Después de varias negativas corteses, Laín recuerda: «declaró de nuevo, ya con inequívoca gravedad, su propósito de no interrumpir el retirado silencio en que vivía» (Barcelona, Barral ed., 1976, p. 412).
- ³³ Para un desarrollo un poco más amplio, véase mi artículo citado *supra* «El silencio de Ortega».
- ³⁴ Apareció en *El Sol* el 15 de noviembre de 1930 y debió su fulminante fama, entre otras cosas, a la forma en que terminaba: «¡España, vuestro estado no existe! Reconstruido. *Delenda est monarchia*» (IV, 764). Más adelante volvemos sobre él.
- ³⁵ *Acotaciones de un oyente*, Madrid, Aguilar, 1950, p. 845.
- ³⁶ El mejor estudio hasta la fecha, es el de Margarita Márquez Padorno, *La Agrupación al Servicio de la República*, Madrid, Biblioteca Nueva - Fundación José Ortega y Gasset, 2003.
- ³⁷ La actividad propiamente política consistió en la creación de la Agrupación al Servicio de la República (ASR), con la que ganó un acta de diputado para las cortes constituyentes. Dicha actividad se mantuvo hasta la discusión en Cortes del Estatuto catalán. La ASR se disolvió mediante un escrito dirigido a la opinión pública en agosto de 1932.
- ³⁸ *Las empresas políticas de Ortega y Gasset*, Madrid, Rialp, vol 2, 1970, p. 391.
- ³⁹ Hay una carta privada que dirige Ortega al grupo «Nueva política» que se ha publicado recientemente en la última edición de OC (IX, 32) en la que reitera las mismas ideas ya expuestas: la necesidad de crear un gran partido de nación, evitando identidades particularistas, y trabajar a favor de un clima moral que vuelve a describir como decoroso.
- ⁴⁰ Cito por la edición de *Dos visiones de España. Discursos en las Cortes Constituyentes sobre el Estatuto de Cataluña (1932)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp 39 y 81.
- ⁴¹ «History as a system», en *Philosophy and history. Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford, Oxford at the Clarendon Press, 1936, pp. 283-322.
- ⁴² *Revista de Occidente*, CXXV, noviembre, 1933, pp. 197-214 XCVI, diciembre, 1933, pp. 241-272 y CXXVII, enero, 1934, pp. 87-116.
- ⁴³ «Me va muy bien esto de ser presidente porque me da un aire de inexistencia que cada vez aprecio más. Me hace sentirme espectro y como sombra...» (V, 390)
- ⁴⁴ *La Nación*, 29 de diciembre de 1940. En OC, V, 623-630.
- ⁴⁵ Carta de Ortega a H. Weyl fechada en Buenos Aires, 2 de diciembre de 1940; op. cit., p. 239.
- ⁴⁶ Cito, como se indicó, por la Ed. Thomas Mermall, Madrid, 1998.
- ⁴⁷ Para precisar lo que entiende Ortega por liberalismo, véase en RM, por ejemplo: «El libera-lismo (...) es la suprema generosidad: es el derecho que la mayoría otorga a las minorías y es, por tanto, el más noble grito que ha sonado en el planeta». (RM, 188); también «Primitivismo e historia» (RM, 198-205). Véase asimismo «Ideas de los castillos: liberalismo y democracia», II, 541 y ss.; y la definición del papel del Estado en una sociedad bien ordenada al final del *Mirabeau*, IV, 217 y ss.
- ⁴⁸ Loc. cit., p. 239.
- ⁴⁹ *Ibid.*
- ⁵⁰ *Gorgias o de la retórica*, Madrid, Espasa, Tr, Luis Roig, 1988, p. 85.

ORTEGA, ENTRE LA VIDA Y LA HISTORIA

Todo hecho es ya teoría.

Goethe

1

En cuanto se asoma a la historia, Ortega se encuentra con un magma incomprensible y, por tanto, inabordable al filósofo: «(...) esa selva indómita de hechos inconexos y dispares» («En el centenario de Hegel», 1932), un caos eventual, un proceso confuso en su superficie que exige «sumirse en ella y perderse en la infinita pululación de sus hechos singulares». En este estrecho marco, correspondería aplicar un raso empirismo, limitarse a contar historias puntuales y fácticas, sin pretender líneas de sentido. Sin embargo, el empirismo no es orteguiano. En efecto, la interpretación histórica ordena el caos y la materia de la historia acaba resultando dócil al pensamiento. Por debajo de aquella epidermis hay un proceso real y oculto. Más aún: la tarea de interpretación es alimenticia. Hay «una digestión del pasado por la historia» («La visión de la historia» en *Artículos 1902-1913*). Y más: «La misión de la historia es hacernos verosímiles a los otros hombres. Porque, aunque parezca mentira, no lo son. El prójimo es siempre una ultranza, algo que está más allá de lo patente» («Prólogo» a *Historia de la filosofía* de Émile Bréhier, 1942). Claro está: siempre que hagamos la historia de las creencias humanas y no de las simples ideas, porque la historia lo es de los hombres en tanto viven en lo que creen, están en ello, ya que las ideas pertenecen a un orbe de objetividad sin carne ni hueso, y ya sabemos, por su vocabulario frecuentemente biológico, hasta qué punto es Ortega partidario de razonar esas encarnaciones. Y, desde el punto de vista antropológico, podría acotarse: somos humanos porque somos históricos.

Ciertamente, la historia es más que la vida individual y social. Es algo que la engloba y que los hombres vivimos sin enterarnos de que somos la materia a la cual el historiador da forma (H, 94). Con esto se elude el callejón sin salida, acaso abismal, de explorar «una vida de confines ilimitados (...) la auténtica vida histórica» (H, 94). El joven Ortega opta por una fórmula hegeliana: la historia como biografía del Espíritu, «personaje a quien le pasan las cosas que pasan» (H, 141). Las cosas que pasan son el pasado, comida del presente. Si cabe, un añadido nietzscheano: porque lo más parecido al funcionamiento del Espíritu es el estómago.

Entonces: somos históricos sin saberlo (¿inconscientemente?) y el historiador nos muestra objetivamente nuestra historicidad. Dicho de otra forma: tenemos la historia que somos capaces de narrar, de organizar como cuento. En efecto –de nuevo, Hegel– el hecho histórico no se observa sino que se construye (H, 94). Este es un punto crítico en Ortega, porque nunca habrá de resolver completamente la disidencia entre cosa dada a conocer (Aristóteles) y razón que conoce críticamente la cosa (Kant). De haber pensado el tema dialécticamente, habría admitido que son lo mismo y que no hay precedencia ni origen, sino un vaivén que mantiene vivo el devenir entre quien conoce y lo conocido.

En esta perspectiva se impone buscar lo radical, y nuestra radical realidad es la vida de cada cual. Añado: la que corre entre dos eventos intransferibles: nacimiento y muerte. El pensamiento no precede a dicha vida que, por ser única, es incomparable y ajena a la historia (cf. *¿Qué es filosofía?* 1929-1947). Si hay una razón es personal, pues cada uno de nosotros –no el pueblo al cual pertenezcamos– «vive en todo instante de la idea que tenga de su vida» («En el centenario de Hegel», 1932). Más que una razón, es algo sensible: «(...) la sensación radical ante la vida, cómo se siente la existencia en su unidad indiferenciada» (*El tema de nuestro tiempo*, 1923). Si hay algo inteligible, es el sentido que nuestra vida tiene por sí misma y sólo él («Prólogo» a Bréhier, cit.).

Ya que no al individuo ¿a quién le ocurre la historia, entonces? La salida hegeliana, citada, convoca al Espíritu. Pero no siempre Ortega la suscribe. En aquel centenario propone sustituir Espíritu por vida y considerar como sujetos de la historia a los pueblos, con lo que deriva hacia el historicismo romántico. Cada pueblo tiene una interpretación de la vida. Si no es tal cosa, no es nada y sirve de materia comestible a otros pueblos. Sustituyendo al Espíritu por la vida se observa que coinciden en

tanto se buscan a sí mismos (*H*, 30). La diferencia, con todo, es notable. La vida es una consigo misma y se desvitaliza si se sale de ella para tratar de entenderla, en tanto el Espíritu vive de su escisión, las contradicciones que genera y las provisionales conciliaciones que las resuelven sin disolverlas. La vida nos es dada naturalmente, mientras que el Espíritu es un haz de facultades que nos corresponde desarrollar, de las cuales disponemos: es lo que hacemos con ellas.

La propuesta de imputar la historia a los pueblos –con lo que no habría una historia universal, sino historias nacionales con su propio espacio-tiempo spengleriano– conduce hacia otro espacio orteguiano que es el de un radical vitalismo. Es cuando sostiene que la perspectiva histórica o historizada del quehacer humano –por ejemplo, la de Dilthey– es contraria a la vida (*H*, 77). Ésta podría pensarse, pero más allá de la palabra, en contra de la tradición griega recogida por Hegel: pensar es generalizar, el pensamiento es *logos*, pensamos lo que nuestras palabras dicen (*H*, 82).

Admitida radicalmente, la vida es lo contrario al Espíritu: no se sabe nunca a sí misma, es mera ejecución, novedad siempre inesperada y por ello, impensable (*H*, 111). Entonces: «La historia es contingencia, accidentalidad (yo diría: pura aventura, el lugar o área de la aventura), como tal, es naturaleza, es historia natural de lo espiritual» (*H*, 149). Llegamos así al punto crítico orteguiano. Si la historia es puro acontecer, no puede pensarse. Si ese acontecer es natural, le cabe una ciencia biológica (de nuevo: esto se acredita con el insistente vocabulario hecho de metáforas biologizantes que puebla la prosa de Ortega). Con ello, la epistemología de la historia se parte en tres: una mística de la vida ajena a la palabra, una forma de vida uniforme para todos los individuos de un pueblo y la posibilidad ecléctica de construir una ciencia de la historia, objeto donde la vida se formaliza en relato y puede, al menos en este encuadre, pensarse.

Dicha ciencia es denominada por Ortega *historiología* (cf. «La filosofía de la historia de Hegel y la historiología», 1928). Es una ciencia empírica cuyo objeto es lo histórico y actúa por hipótesis e inducciones que las dirigen, rodeada por una periferia empírica de puros hechos y datos (lo de *hecho puro* es un préstamo del positivismo que se le cuela a Ortega, que enseguida corrige: los datos no son una mera enumeración sino una construcción). El sujeto pone orden en el caos eventual y produce la realidad histórica por medio de un juego formal de variables *a*

posteriori e invariantes *a priori*. Se trata de encontrar un tercer mundo entre el positivista Ranke, buscador de leyes históricas, y el libertario Meyer, para el cual no hay tales leyes, sino mero y puro azar, albedrío. El fundamento es que «todo ser tiene su forma original antes de que el pensar lo piense; hay que adoptar la forma de los objetos, hacer de éstos su principio y norma». Más concretamente: la realidad histórica es el hoy social donde conviven tres generaciones. Cabe una fórmula: la historiología ingresa en el campo del realismo formalista. Es la única escapatoria para no recaer en el empirismo ni en la filosofía de la historia, admitiendo, de paso, la pluralidad equivalente, nada jerárquica, de las culturas («El sentido de la historia», 1924).

Cientificar la historia implica alejarse de Hegel, para quien la historia no es una ciencia, sino una representación, una *Darstellung* (*H*, 39), por lo cual Ortega no tiene más remedio que situarse del lado de la historia como sistema, conforme a su cuestionada idea de una filosofía de la historia. A su vez, da un respingo ante ella y propone que la historiología, para evitar finalidades extra-históricas y metafísicas, se ocupe de la unamuniana *intrahistoria*, la intimidad de cada quien, reduciendo la historia a la biografía individual (*H*, 78). Según se ve, la dificultad epistemológica de la historiología es ardua y remite a otro punto crítico e irresoluble del pensamiento orteguiano, ajeno a estas páginas: la razón vital, el lugar de encuentro posible/imposible de la razón y la vida en la historia.

El punto fuerte, no obstante, del intento historiológico, es una crítica a las filosofías de la historia, cuyo emblema es Hegel. En todo caso, un Hegel clasificado como el sistemático del idealismo. En efecto, una de las filosofías prototípicas es la suya, una metafísica de la historia. La otra (Rickert) es una reflexión sobre la forma intelectual practicada por la historiografía: una lógica de la historia. Después desfilan las interpretaciones concretas, cada una con su código: el sideral, el hidrológico, el económico, el heroico, etcétera.

Otro buen lector crítico de Hegel, Benedetto Croce, hizo una versión comparable de aquél, definiendo su filosofía de la historia como una enmascarada teología providencialista (cf. *Lo vivo y lo muerto de la filosofía de Hegel, Teoría e historia de la historiografía, La historia como pensamiento y acción*). En rigor, Hegel hizo una secularización de la ciencia de Dios, la teología, por medio de un entendimiento de Dios como categoría racional, una teodicea. Este es un tema aparte del nuestro, pero cabe seña-

lar que tanto Ortega como Croce, para quienes Hegel es imprescindible, lo leen desde el sistema y no desde la dialéctica. Al revés que en un estricto idealismo, en Hegel la idea, la razón, la forma, la cosa, no han sido dadas al sujeto antes que el pensamiento, sino que le son coetáneas y el pensamiento humano las va forjando por su acción en el mundo, no tan sólo sobre sí mismo. Pensar la historia es algo histórico, lo que dará en Croce con el *historicismo absoluto*: la historia es la materia, el sujeto y la crítica de sí misma, y es absoluta en tanto que autofundada. Ortega anduvo cerca de esta construcción crociana, sin acabar de forjarla, no obstante la similitud y la cercanía.

Hay varios incisos hegelianos que pasan a Ortega. El hecho histórico no es de la vida individual, ni siquiera de la vida social y colectiva, sino de un «alguien» al cual le pasa la historia y no meramente le ocurre. Los alemanes distinguen: *Geschichte*, *Historie*. La razón histórica no es la razón lógica, pues cada época tiene la suya, en tanto la morfología general de la historia las ordena («El sentido histórico», cit.). El historiador, entonces, no justifica lo ocurrido, sino que lo explica a la luz de razones históricas comparadas y epocales. «La historia universal no es una retahíla de inepticias, sino que en su gigantesca secuencia ha pasado algo serio, algo que tiene realidad, estructura, razón. Y para esto intenta mostrar que todas las épocas han tenido razón, precisamente, porque fueron diferentes y aun contradictorias» («Hegel y América», 1930).

La historia como presente, contemporánea del historiador, a quien mueven intereses y pasiones igualmente coetáneas, uno de los tópicos crocianos, también arrastra ecos de Hegel. Los textos históricos son literatura y como tales han de ser leídos, como género y forma pura, de modo filológico. Pero la materia viva del pasado, que ha pasado y está muerta, sólo es reavivada por el historiador, de modo imaginario («La forma como método histórico», 1927). Al revés que los positivistas, que intentan reconstruir un pasado para siempre pretérito, Ortega está sugiriendo al historiador que actúe en función de un imaginario actual, que traiga el pasado a la actualidad y observe su persistencia y su obsolescencia. La vida como realidad es absoluta presencia. Hay algo si ese algo está presente. Igualmente, hay pasado hoy porque el hombre es siempre alguien distinto de sí mismo, es lo que ha pasado, lo que ha hecho (*Historia como sistema*, 1940). Verdadero aunque arbitrario, suyo es el punto de vista. En consecuencia, la llamada vida histórica no existe para quien la vive –el presente

es siempre desconocido, dice Hegel– sino para el historiador, el encuentro del sujeto cognoscente y la cosa cognoscible (*H*, 64). «Un periodo definitivo que realiza el fin y por lo mismo es el de máxima e incomparable verdad: es el presente» (*H*, 79). Parecen palabras de cierre para las lecciones hegelianas sobre la filosofía de la historia.

Estas convergencias/divergencias pueden explicar algunos juicios orteguianos sobre Hegel que me parecen erróneos. La Verdad Absoluta y Entera que Ortega sitúa en la historia hegeliana como su culminación, está fuera de la historia, en ésta nunca se alcanza. Igualmente, Ortega entiende que la filosofía fundamental de Hegel es su lógica, que atañe al ser, cuando prefiero situarla en la dialéctica, que atañe al devenir. Ortega cree que Hegel parte de un punto de vista total y único, cuando nos dice, claramente, que nadie puede pensar más allá de su época. Ortega utiliza absoluto y total como sinónimos, en tanto en Hegel lo absoluto es lo desprendido, lo desagregado, etimológicamente lo absuelto, aquello que se funda a sí mismo. Para el caso histórico, la postulación ilustrada de la autonomía de la razón, desprendida de la necesidad natural y la obediencia a los dioses. Igual y errada sinonimia es asimilar el Espíritu al pensamiento y a la mente. El Espíritu hegeliano se determina por su acción y el hombre kantiano, como fin en sí mismo, se encuentra hegelianamente en la industria, por ejemplo. El Espíritu es lo que hace, y en el principio era el hecho, el acto, la acción o, si se prefiere, la producción. Sólo alcanza la autoconsciencia cuando antes ha sido consciencia de lo hecho. Tampoco se puede decir que sólo sea lo racional como lo único real. Luego veremos la diferencia. Ni que el Espíritu sea libre porque es único y está solo ante la progresión de su consciencia. De los cuatro estadios del ser, el último es el ser para otro (*Andersonsein*), cuando el ser que ha sido la nada, lo sido y lo no sido, es para otro porque reconoce en la alteridad su mismidad y viceversa. La libertad hegeliana no es la abstracta libertad interior del solitario, la libertad de Robinson en su isla antes de encontrar a Viernes, sino la concreta libertad socializada por medio del derecho, la libertad de todos. Lo admitía el joven Ortega cuando anotaba (*H*, 37): «El pensamiento sólo llega a ser realidad cuando previamente se enajena y es *Dasein*, mundo». Alteridad: modo de ser fuera de sí, alienación. También: desconcierto de traductores que ofrecen *Dasein* por existencia, ser-ahí y estar-ahí.

Quizás haya un punto de conciliación entre lo absoluto y lo relativo, entre lo relativamente absoluto y lo absolutamente relati-

vo. Un absoluto en cuyo contacto la realidad adquiere una forma y completa «nuestro paisaje vital (...) un último y definitivo término en relación con el cual todas nuestras demás determinaciones sean justamente relativas» (*H*, 57). Algo absoluto que tenga en cuenta las relatividades, que no las anule y sí las incorpore redefiniéndolas. Acaso, idealmente, la historia humana.

2

Una de las mayores objeciones que Ortega formula a la filosofía hegeliana de la historia es que Hegel se dirige a los hechos históricos con un esquema previamente aprobado –el ser que se reconoce, que sale de sí y vuelve en sí volviéndose a reconocer–, de modo que la historia ha de obedecer a su déspota y cumplir con el esquema para funcionar como prueba predispuesta de su eficacia, como pseudojuicio y, en rigor, prejuicio.

Ahora bien, cuando Ortega interpreta un hecho histórico, hace lo mismo. Con ello, o se contradice, o se autocritica, criticando a su íntimo Hegel. En efecto, lo que Hegel viene a prevenir es que el historiador no hallará en la historia más razón de la que ponga en forma de un proceso típico, en cierto modo cíclico pero que, al cumplirse en la línea sucesoria del tiempo, donde cada momento es único, siempre genera episodios concretamente similares y distintos. La rueda sobre el carril dibuja una espiral donde se concilian la línea y la circunferencia.

Ortega hace bien, dicho sea con simpleza. Dice que la vida sólo es comprensible en la historia, donde adquiere forma, se formaliza y se conforma. Y las formas distinguibles, inteligibles, de la historia, perfilan una morfología reiterativa que hace razonable el curso del tiempo histórico. Lo que Ortega propone es una morfología histórica a la que denomina, según ya se ha visto, *historiología*. Gracias a ella es posible que los eventos, siendo cada uno singular, se puedan entender por comparación con otros eventos igualmente singulares, pero que tienen rasgos estructurales parecidos y conforman un prototipo. Son «esquemas de las crisis», por decirlo con fórmula orteguiana.

Los ejemplos abundan. En *España invertebrada* (1921) toma dos palabras de los *purana* de la mitología hindú para caracterizar una oscilación histórica. Las épocas *Kali* ven a Vishnú convertirse en Siva y destruirlo todo. Las castas inferiores de los sudras se rebelan contra un régimen degenerado y acaban con las castas superiores. En las épocas *Kitra*, Brahma despierta, recrea el mundo y restaura el orden. Ortega hace extensivo el mito a las

épocas en que una aristocracia declina y las masas se rebelan en nombre de la igualdad. Una minoría avanzada es sustituida por el vulgo retardatario. En el capítulo «La idea de las generaciones» de *El tema de nuestro tiempo* (1923) compara las épocas de filosofía pacífica con la aceptada herencia de la tradición y las épocas de filosofía beligerante, que destruyen el pasado y lo superan radicalmente. En la historia, las estructuras decisivas son las variaciones de la sensibilidad vital que se presentan bajo la forma de generaciones. Se diferencia cada una de la anterior por su «espíritu propio», su propia minoría egregia y su masa. «Eternamente, sea en una forma, sea en otra, siempre de manera imprevisible, se producirán en la humanidad condensaciones de poder y de fuerzas sociales. Siempre habrá fuertes y débiles. Y los fuertes serán violentos mientras los débiles no reconozcan el derecho a la fuerza» (*El genio de la guerra y la guerra alemana*, 1917).

En el caso de la historia romana, el esquema parte de las instituciones. Una institución perdura cuando surge enraizada a una realidad social, en tanto que si funciona aislada, atasca el despliegue de la autoridad y provoca el golpe de Estado o la revolución (*Historia como sistema*, 1940). En el capítulo «El ocaso de las revoluciones» de *El tema de nuestro tiempo* (1923), describe un sociedad tradicional donde las normas hereditarias caen en anomia y destacan las individualidades renovadoras, que hacen una revolución y tratan de geometrizar la vida social provocando un desorden violento. El resultado es el «alma desencantada», el pesimismo abúlico que sigue al fracaso revolucionario y cierto clamor por la autoridad y la obediencia a cualquier precio.

En todos estos ejemplos, la morfología orteguiana diseña una visión repetitiva de la historia que permite construir una suerte de ciencia natural del acontecimiento. Según ocurre en las ciencias naturales, cabe prever lo que ocurrirá porque siempre ocurre más o menos lo mismo. No hay progreso en la historia porque todo lo que ocurre ya ha ocurrido, de una forma u otra y, de una forma u otra, volverá a ocurrir. La sociedad es imposible sin la fuerza de los fuertes y funciona aceptablemente cuando la minoría egregia es enérgica y eficaz y la masa es entusiasta y disciplinada. Cualquier exceso en las medidas –la *tropicalización* de la cultura que lleva a extenderla bajando el nivel a lo mínimo– descalabra el orden y trae el caos, condición de las restauraciones.

3

Ortega se insurge contra Hegel admitiendo muchas de sus leccio-

nes. Es consciente de que Hegel es un parteaguas imprescindible pero superable, hegelianamente, en la historia del pensamiento. Cerca del español han pasado antihegelianos radicales como Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche, neohegelianos marxistas como Lukács y Marcuse, neohegelianos católicos como Teilhard de Chardin, neokantianos antihegelistas como Cohen, Natorp y Husserl, vitalistas como Bergson que admiten la evolución creadora pero no el progreso; suma y sigue, todos referenciados por Hegel.

Según dije, el cuestionamiento más importante es el de la filosofía de la historia. Es cierto que así titula Hegel sus lecciones respectivas pero, en rigor, lo que hace es una historia filosófica donde la filosofía es la interioridad de la eventualidad exterior de la historia, es decir, que se anticipa al planteamiento crociano ya explicado de un historicismo absoluto.

La historia hegeliana es una producción evolutiva de objetos a cargo del Espíritu, la concreta estructura del Espíritu, lo que llamamos mundo. En los eventos históricos se sintetizan provisoriamente el instante y la eternidad. Por tanto, evento histórico es aquel en que el Espíritu se explicita en la existencia (*Dasein*) del mundo. Construyen una narración donde se expulsa la evolución del concepto de libertad, desde la caprichosa voluntad del déspota hasta la libertad general regulada en los códigos de la moderna democracia.

La razón, el pensamiento que se determina libremente, rige el mundo, lo vuelve razonable en la medida en que se introduce en el acontecer mundano. Ha de atravesar la apariencia de la historia, que es extravió y locura. Esto significa que no todo lo que le ocurre al hombre es racional. Para ello conviene distinguir, en el léxico hegeliano, las dos significaciones de la palabra española *realidad*. Hay una realidad dada por la naturaleza, la *Realität*, y otra obrada por el hombre, la *Wirklichkeit*. Cuando Hegel dice que todo lo racional es real y viceversa, se está refiriendo a esta última. Dicho de otro modo: que es razonable cuanto el hombre hace y hacedero cuanto razona. Por eso Hegel, más o menos traducido, sostiene que la posibilidad cabe en un libro pero la realidad obrada siempre está por escribirse. Diríamos hoy que la obra humana es una obra abierta, inconclusa y por eso mismo sigue siendo histórica, más allá de Gehlen y Fukuyama.

Origen, fin, idea, razón, pensamiento, el ser que es obra de éste, y demás miembros de la familia histórica, no son datos, son productos. No tenemos razón, la vamos adquiriendo. No conta-

mos con la Verdad, una y perenne, sino que vamos teniendo verdades según cada época. Por eso el fin está al comienzo y define al comienzo desde una imagen de fin. Y así evitamos las molestias del origen, que vaya si las ha conocido y conocerá una historia sembrada de nacionalismos.

El Espíritu, ese Alguien al que se refiere Ortega, el sujeto que hace la historia y al cual le pasa la historia, el que convierte lo que pasa en pasado y lo entrega a los historiadores, no es una entidad sobrenatural que guía a los pueblos hacia altos destinos, monumentos y días fastos o nefastos. El Espíritu es un fantasma –lo dice la palabra, no hace falta que yo lo replique– que encarna en la comunidad de los hombres que habita el mundo. Es el Espíritu del Mundo. Y, a diferencia de los fantasmas, que se ven pero resultan intangibles, tiene cuerpo humano. Por eso es evidente e invisible, está en todas partes y en ninguna, y es imposible descarnarlo, deshuesarlo.

El hombre, por las suyas, ha inventado la categoría divina para aceptar su propia parcialidad de pequeño/gran dios: el ser pensante y poder hacer del pensamiento un objeto del propio pensamiento, de la consciencia una autoconsciencia. Con el auxilio del filósofo, todo hay que decirlo y para eso hay profesiones. Por medio de los hombres el Espíritu se manifiesta en la historia del mundo: manejos, obras, hechos, hazañas, (*Taten und Werken*) y es esencialmente el resultado de su actividad.

Con frecuencia se ve en Hegel a un absolutista de la razón, alguien que le da enseguida la razón a todo el mundo y que, racional y razonablemente, justifica todo lo que existe. Es otro tópico que conviene disipar. Lo ha estudiado Kostas Papaioannu, no precisamente un hegelista, en «Hegel y la filosofía de la historia», introducción a su traducción de *La razón en la historia*, manuscritos para los cursos de Hegel sobre el tema (edición alemana de 1955 y francesa de 1965). Pocos filósofos han destacado tanto el papel de lo irracional en la historia como Hegel y, a la vez, pocos se han adelantado a proponer cómo lo irracional genera efectos razonables. La consciencia infeliz de Kierkegaard, las criaturas del querer proyectadas sobre el velo mundano de la ilusión en Schopenhauer, los actos fallidos del inconsciente freudiano, pueden ser algunas de sus más destacables pruebas.

La razón hegeliana hunde sus raíces en capas oscuras y subterráneas. Si hay un plan de la Providencia, es inaccesible al hombre y es como si no existiera. La finalidad de la historia, la Verdad Única, Definitiva y Sempiterna, está fuera de la historia y fun-

ciona como estímulo utópico. Es inalcanzable al hombre porque anida en la eternidad y no en el tiempo. Por otra parte, dado que en ella se funden forma y contenido, sería filosóficamente inútil conseguirla, por ininteligible. Alcanzarla sería acabar con la historia y, en consecuencia, con la humanidad.

Dicho con rapidez: la historia humana se apoya en un misterio y corre hacia una utopía. Lo que hace lo cumple en una estrecha calle que se va abriendo con las herramientas de su praxis. A cada paso, la filosofía lo ayuda conciliando en la realidad del mundo obrado por el hombre, el pensamiento del ser y el concepto de la negatividad, la afirmación y la negación. No es el majestuoso desfile de la Libertad hacia el mármol y el bronce. «La historia no es el suelo de la dicha». Si quiere ser feliz, el hombre debe refugiarse en la privacidad, cuyos episodios no pasarán a la *memorabilia* de los historiadores. En la historia, en la memoriosa historia, hallará desazones, verdades que se tornan meras conjeturas y opiniones, enfrentamientos de opuestos que guerrearán en vez de conciliar. Si se queda atrapado en la elemental muralla de los hechos, sólo obtendrá ese shakespeariano cuento narrado por un loco, huero de sentido, lleno de ruido y furor.

Inalcanzables, el fundamento y la meta se tornan abstractos. Puntualmente, lo que hay en la historia es un sujeto igualmente abstracto, la humanidad, y un montón de nosotros, sujetos concretos con nuestras pasiones –nada grande sin ellas, frías tensiones que duran toda la vida–, miedos, impulsos, emociones que duran un instante, intereses, suma y sigue. La razón se mueve y se encamina hacia su objetivación merced a su entusiasmo. El Espíritu tiene consciencia y voluntad, pero también deseo y codicia. Entonces: en los impulsos, voluntades y sentimientos humanos hay pensamiento, pues el hombre es necesariamente pensante. Más aún, y por paradoja: es necesariamente libre, y tal es lo único que puede denominarse naturaleza humana, la irrenunciable libertad cuya progresiva adquisición ocurre en la historia. Todo entre dos extremos: los héroes, que encarnan en un solo individuo la voluntad general e impersonal del mundo, y la costumbre, un quehacer sin opuestos, sin contradicciones, sin fines ni honduras, mera exterioridad verbal, sensible pero carente de profundidad.

En su historia filosófica del mundo y en su historia de la filosofía, Hegel hace desfilar a una cuantiosa colección de nombres propios. En todos advierte que siempre, cualquiera que filosofe, es la filosofía, sea peculiar o abarcante, acertada o errada.

No los reúne para tomarles examen, aprobarlos o suspenderlos. Son todos los que están, aunque no estén todos los que son. Representan la ingente tarea humana de filosofar, entre lo Uno que es Verdad y el Mundo que es lo Múltiple, como la Tierra misma. Variadas son las pasiones humanas, pero la astucia de la razón las vuelve universales como la contradicción y la lucha. A su vez, ninguna filosofía puede ir más allá de su tiempo. Tampoco, naturalmente, la de Hegel. Hay que examinar cuánto de ella cabe arrastrar hasta nuestros días. Es lo vivo. Cabe –imito aquí el lenguaje orteguiano– despellejar las piltrafas, no cargar con tejidos muertos que huelen a momia y a corrupción. La historia sigue.

Las N.B. Las citas de textos orteguianos están tomadas de sus *Obras completas*, edición de la *Revista de Occidente*, Madrid, 1962-1973. También como *H* y un número, de *Hegel. Notas de trabajo*, edición de Domingo Fernández Sánchez, Abada, Madrid, 2007. El número es el de la ficha según el orden del editor. Las lecciones de Hegel sobre filosofía de la historia e historia de la filosofía las he consultado en las ediciones de Eva Moldenhauer y Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt, 1986. Lo traducido es personal. De extrema utilidad intelectual y documental con fuentes secundarias: *La dialéctica de la historia en Hegel*, de Ramiro Flórez, Gredos, Madrid, 1983.

ORTEGA Y LA NOVELA

Tres años antes de su muerte, Husserl habló en Viena y Praga de la crisis de Europa. La conferencia abordó esta inquietante cuestión: ¿superará nuestra civilización el hecho de que la ciencia, volcada en el dominio de la naturaleza, haya excluido de su horizonte el mundo de la vida? Medio siglo más tarde, cuando nadie podía dudar ya de que progreso y degradación no son fenómenos excluyentes, Kundera recordaba en otra célebre conferencia, «La desprestigiada herencia de Cervantes», que el mundo olvidado de la vida había sido precisamente el asunto de la novela. Lamentablemente, la filosofía nunca prestó demasiada atención a esta otra corriente de la modernidad, más atenta a la complejidad de la existencia que a las certezas del saber. Durante siglos se creyó que para comprender una época bastaba con tomar en consideración sus ideas. Hoy, sin embargo, en pleno «torbellino de la reducción» –por utilizar la expresión con que Husserl caracterizó el espíritu de una época que identifica realidad y objetividad científica– ocuparse de la novela no constituye un asunto tangencial, sino una necesidad imperiosa.

Kundera¹ contrapone la actitud de quienes han creído en la posibilidad de alcanzar la certeza y la unanimidad a la de quienes recelan de una verdad clara e idéntica para todos. De un lado los herederos de Descartes, filósofos y científicos; de otro, los de Cervantes, el padre de la novela moderna, «un territorio donde nadie es poseedor de la verdad, pero en el que todos tienen derecho a ser comprendidos». Aunque el desdén de los primeros hacia los segundos es incuestionable, ha habido excepciones. Una fue Ortega, quien, consciente de que el principal problema de la época es la desconexión entre logos y vida y de que la novela es una de las pocas actividades espirituales interesada por ésta, comprendió muy pronto –*Meditaciones del Quijote* (1914)–, la importancia de acercarse a ella. En el modo en que lo veía entonces, había que evitar por todos los medios el error de la cultura

decimonónica: preocuparse más por los ideales o los valores superiores que por aquello que los sostiene.

Ortega constataba en la primera de esas meditaciones, titulada *Breve tratado sobre la novela*, la predilección de sus coetáneos por el género. ¿A qué se debe tal predilección? Sin duda, a los temas que trata y al modo en que lo hace. Es así desde el *Quijote*, obra con la que nació el género novelesco moderno. Cervantes descubrió en ella la estructura orgánica idónea al tema de la vida. Su aportación consistió en estas tres cosas: primera, trasladar los personajes del pasado ideal donde los situaba la épica caballerescas al presente antipoético donde acaece la existencia de los individuos de carne y hueso; segunda, servirse tanto de lo cómico como de lo trágico para conferir interés a las figuras reales de acuerdo con el consejo socrático de que el poeta de la tragedia y el poeta de la comedia fueran uno y el mismo y, por último y a fin de preservar el nervio especulativo de la tragedia y el humorismo aristofánico de la comedia, hizo de la ironía, el más socrático de los recursos, el método de la novela, un método que no exigía arrastrar los ideales por el suelo, a la manera de la comedia, ni divinizar al héroe que lucha por alcanzarlos, al estilo de la tragedia, sino encontrar la justa distancia que permite contemplar los hechos y los personajes, de suerte que puedan mostrarse en toda su complejidad las ricas posibilidades de la existencia.

Esta interpretación corregía levemente lo dicho en 1910 en «Una primera vista sobre Baroja». Ortega defendió allí la idea de que en la novela cervantina confluyeron dos corrientes previas: una tendente al idealismo –las novelas de amor, nacidas en el mundo nobiliario de los trovadores– y otra propensa al realismo –la novela picaresca, ligada a los romances populares–. Cervantes, mezclando ambas cosas, realidad e idealidad, creó algo nuevo, la novela moderna, género que no se limita a mostrar lo que hay, sino que va más allá de lo que hay ayudándonos a comprender mejor nuestra existencia en el mundo. Aunque no es lo mismo que leemos en *Meditaciones*, la idea de fondo perdura. Podríamos decir, parafraseando a Broch, que Ortega tuvo siempre claro que «descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela».

Ello no es óbice para que en 1914 creyera que el género estaba atravesando una fase de decadencia, atribuible, a su juicio, al influjo del positivismo. El positivismo representa una suerte de idealización de la realidad y, por tanto, indirectamente, la renuncia a escapar de ella. Semejante credo resulta incompatible

con un género sustentado en la ironía, pues una visión de la vida en la que no cabe lo heroico –la resistencia a la realidad– ha de acabar por fuerza agostándolo. En nombre de la verosimilitud y el determinismo, el naturalismo de la novelística de fines del XIX ha convertido el medio en protagonista, no al hombre, y esto ha alejado a los lectores. ¿Para qué leer novelas si ofrecen lo mismo que cualquier ensayo científico? La única excepción que Ortega encuentra es Dostoievski. Al escritor ruso, el mundo exterior, la realidad, entendida al estilo positivista, le importa poco. Lo que le interesa es «el mundo exclusivamente poético que va a suscitarse dentro de la novela» y este es, según el filósofo madrileño, el único camino viable para el género.

Ortega concede en su primer libro una gran importancia a la novela, pero hay algo que le importa todavía más: la filosofía. También ella se encuentra en situación crítica. Nietzsche ha socavado sus fundamentos y el edificio de la tradición se tambalea. Los cursos que Ortega fue dedicando al asunto durante aquellos años conformarán *El tema de nuestro tiempo*. En este segundo libro presenta su programa filosófico: someter la razón a la vida. A fin de conseguirlo, propone una nueva ironía; no la de Sócrates, sino la de Don Juan, el héroe barroco. Pero: ¿y la ironía cervantina?, ¿ha olvidado el filósofo la novela? No exactamente. De hecho, entre 1914 y 1923 escribe varios artículos relacionados con ella. En este último año, por ejemplo, firma para la *Nouvelle Revue Française* un artículo sobre Proust, recién fallecido, ensalzándolo por haber hallado «una nueva distancia entre nosotros y las cosas». Cuatro años antes, en 1919, el objeto de su interés había sido Anatole France. Azorín, Valle y Baroja no dejaron en ningún momento de interesarle. Ortega no olvida en ningún momento el género novelístico. No es casual que el nuevo libro gire sobre la cuestión de la ironía. Sin embargo, apenas tiene nada que añadir a lo dicho. Son las conversaciones con Baroja las que le incitan de nuevo a profundizar en el tema. Fruto de ello fue la publicación en 1925 de *Ideas sobre la novela*.

Entre esta obra y *Meditaciones del Quijote* hay diez años de diferencia, una década en la que se han producido cambios vertiginosos en el mundo. La Primera Guerra Mundial fue algo más que una guerra. Muchas cosas cayeron arrastradas por el conflicto, otras se tambaleaban y estaban a punto de hacerlo. No eran daños superficiales, sino algo profundo que afectaba a la sustancia de la civilización europea. Mudanzas nunca vistas se vislumbraban en el horizonte. Unos cuantos hombres –Einstein,

Heidegger, Stravinski, Picasso—, insatisfechos con la tradición, empezaban a remover los cimientos de sus respectivas disciplinas. Consciente de la relevancia del momento, Ortega procura estar al tanto de todo lo nuevo. Arte y literatura, terrenos muy sensibles al vuelco de los tiempos, atraen su atención y dan lugar a *Ideas sobre la novela* y *La deshumanización del arte*, dos ensayos urgidos por la necesidad de anticipar el derrotero que estaban tomando las cosas.

Esta manía anticipatoria ha sido censurada a menudo. Muchos no terminan de ver por qué es tan decisivo para el filósofo estar a la altura de los tiempos y, menos aún, adelantarse a ellos. El apresuramiento de multitud de escritos orteguianos parece reposar en una visión de la vida como algo vertiginoso, trepidante. Por muy rica que sea la realidad y corto el plazo de que disponemos para conocerla y reconocernos en ella, las cosas no parecen ir tan aprisa como para sentir que si nos descuidamos un poco ya no nos enteramos de nada. Esa obsesión de centinela ansioso por anunciar primicias es, para los críticos de Ortega, una extravagancia que le llevó a precipitarse y a cometer errores innecesarios.

Ortega vivió momentos cruciales y sabía que debía arriesgarse. Si los antiguos pintaban la ocasión calva (en verdad, con cuatro pelos en la nuca) era porque corre mucho y hay que andar despabilados para atraparla. En cuanto uno se descuida, las cosas ya pasaron, son cosa muerta, o el que ha muerto es uno, que no sabe cómo abordarlas. Que el mundo parezca estar hundiéndose tampoco exime de comprenderlo: sin razón, la vida humana carece de sentido. Por eso el filósofo lamenta frecuentemente no encontrar a su lado personas mejor preparadas que él que se ocupen de las cuestiones que le interesan. Pero no puede aguardar de brazos cruzados a que aparezcan. Su presunto atropellamiento es más bien afán de no ser atropellado por las circunstancias. Así se explica que decida afrontar con sus propios medios los problemas que le acucian, entre ellos el del arte nuevo y la novela, género que iba a transformarse radical y profundamente en aquellos años de incertidumbre en modos cercanos a los de su filosofía.

Ortega habla en las primeras páginas de su ensayo de la decadencia de la novela. Basa su impresión en hechos circunstanciales: descenso de ventas, preferencia de los lectores cultos por otros géneros, agotamiento de temas. Todo esto se pone en relación con un fenómeno de más calado: el agudizamiento de la sensibilidad, derivado de la evolución del género. Incluso los clásicos se ven afectados por la existencia de un nuevo lector exi-

gente, cultivado, que no se conforma con cualquier cosa. Esta idea de que el público afina la percepción y el gusto rezuma optimismo por todos los poros. Choca un poco que Ortega se base en ella para aclarar lo que está pasando en literatura mientras en *La deshumanización del arte* defiende la idea opuesta. ¿No resulta paradójico que músicos y pintores se vean obligados a ser anti-populares a causa del adocenamiento sentimental de los espectadores, mientras que el novelista tiene tantos problemas para hacerse popular a causa justamente de la existencia de un público sofisticado? Ortega, crítico del progresismo, maneja una visión del arte y la novela (también de la filosofía y la ciencia) que presupone de alguna manera la marcha ascendente de la Historia. Sólo así se entiende que pueda decir que el triunfo de una obra deválúa las anteriores y que las exigencias estéticas de los autores y el gusto del público, a pesar de sus eventuales divergencias, acaban tarde o temprano coincidiendo. El lector actual, por ejemplo, ha tardado en reconocer a los grandes autores del siglo XX, pero no hay duda también de que Joyce, Kafka o Faulkner le ha enseñado a leer de otro modo. Nada garantiza sin embargo que esto vaya a ocurrir. Pensemos en la música culta contemporánea. ¿Por qué los aficionados suelen preferir la de cualquier otra época? ¿Acaso la música no puede existir fuera de la subjetividad humana, en ese nouménico más allá que busca la vanguardia experimentando con sonidos situados fuera del lenguaje de la tradición? Y ¿cómo justificaría Ortega este fenómeno?

Pero dejemos esto para otro momento. ¿Qué dice de nuevo Ortega sobre la novela en 1925? Lo primero, que ha evolucionado de modo que la narración de los hechos no constituye ya algo esencial. Más que saber lo que les pasa a los personajes, queremos verlos por dentro, comprender sus motivos, penetrar en su mundo. Mientras que antes bastaba la peripecia, el lector actual, de sensibilidad superior, exige una profundización. De ahí el éxito de Dostoievski, al que Ortega tiene por gran reformador del género. El autor ruso abandona la posición del narrador omnisciente y presenta la realidad tal como la vivimos; no un conjunto de cosas bien definidas, sino fragmentos contradictorios y personajes equívocos acerca de los cuales no siempre sabemos qué pensar. Gracias a ello, el lector se ve involucrado en el juego narrativo y obligado a completar lo que falta con sus propias interpretaciones. La maestría de Dostoievski consiste en lograr esta íntima implicación sin que el lector lo advierta, algo que, según Ortega, depende sobre todo de la morosidad con que presenta

los hechos. Claro que no todo estriba en la morosidad. Un exceso de ella puede resultar nocivo. Es lo que le sucede, por ejemplo, a Proust en *En busca del tiempo perdido*, texto que se estaba publicando por aquellas fechas y que Ortega, sin dejar de encomiar sus cualidades, crítica por su falta de dramatismo.

Tenemos, pues, que la trama no es la sustancia de la novela, sino su armazón. Hechos maravillosos y aventuras insólitas están bien, pero reducida a esto sólo interesaría a lectores inexpertos. El escritor no puede limitarse a tejer peripecias, por interesantes que sean; debe atraernos a la realidad imaginada por él hasta ha-



cernos olvidar la nuestra propia y, para ello, tiene que fascinarnos con los detalles de la narración. Es lo que enseñó Cervantes y lo que en última instancia diferencia siempre a una novela excelente, capaz de producir la impresión de una riqueza intuitiva superior a la que poseemos de la realidad, de otra mediocre, encallada en los lugares mostrencos de la comunidad. Ortega cree, por eso, que si en el orden argumental el género ha sido sobreexplotado y no son previsibles grandes descubrimientos, en lo referido a la creación de mundos y almas interesantes podemos esperar en

el futuro frutos excelsos. La novela no ha alcanzado todavía su perfección y eso significa que es un género destinado a perfeccionarse.

Pío Baroja rechazó estas ideas en tres textos. Además del *Prólogo* de 1925 a *La nave de los locos*, una conferencia en 1946 y un artículo de 1955 titulado *La decadencia actual de las artes*. Su tesis es que música, literatura y arte decaen en el mundo entero. Comparado con el siglo XIX, el siglo XX le parece no ofrecer nada nuevo y consistente, salvo la ciencia. Stendhal, Merimée, Hugo, Balzac, Dumas, Austen, Wilde, Dickens, Stevenson, Tolstoi, Dostoievski son, a su juicio, muy superiores a los escritores del momento. Pero: ¿en quién está pensando Baroja? Los nombres que cita en 1955 (France, Bourget, D'Annunzio) son importantes, pero hoy nadie los incluiría entre los más representativos de la novelística del siglo pasado. ¿No conocía a Faulkner, Joyce, Döblin, Dos Passos, Eliot, Celine, Kafka, Musil o Broch? Puede que no. Quizá tampoco Ortega. La mayoría de estos autores tardaron a abrirse paso. Es normal que ambos compartieran la sospecha de que el género atravesaba una fase decadente. Sus motivos eran, sin embargo, muy distintos. Baroja estaba convencido de que si los lectores se interesan cada vez menos por la novela no es debido a su condición de individuos cultivados, sumamente exigentes, sino a la falta de obras nuevas, con tramas y personajes originales y sugestivos. Ya que la misión de la novela es divertir, procurando cierta evasión de la vida (todo lo inteligente que se quiera, pero al fin y al cabo evasión), la tesis orteguiana de que la novela de hoy aspira a satisfacer las más profundas necesidades del hombre le parece a Baroja falsa e irreal, la típica monserga de filósofo que pretende prescribir a los otros lo que deben hacer. En su opinión, el interés de la novela –también su máxima dificultad– es crear argumentos nuevos, algo cada vez más complicado.

Baroja no cree en el lector cultivado y exigente del que habla Ortega porque tampoco toma en serio la ficción ni concibe la novela como una forma de saber, de aprehensión de la realidad. Y, sin embargo, hay que admitir que ese lector existe. Últimamente abundan incluso quienes aseguran leer novelas, no para hacer más llevadera la vida o entenderla mejor, sino porque la consideran una de las pocas cosas capaces de conferirle sentido. La vida leída es más vida que la vida real, dicen. Desorbitada o no, esta afirmación, a la que Borges sacó inmenso partido, es algo nuevo en la historia. Cervantes inventó dos personajes a los que la lectura hizo perder el seso, Don Quijote y el Licenciado Vidrie-

ra, pero aquí no hablamos de dementes. El enajenamiento que nos ocupa es de otra naturaleza. Hablar de la superioridad de la vida leída es una manera indirecta de referirse a la vaciedad de la vida real, experiencia que hoy forma parte de la *koiné* globalizada del hombre común. Ya no se trata del reconocimiento de que hay una desconexión entre logos y vida, sino de aceptación de que esa desconexión constituye el rasgo característico de nuestra época. Disolución de la subjetividad, tecnocracia, sociedad del espectáculo, nihilismo –como quiera que se caracterice un contexto en el que la experiencia personal se ha devaluado frente a la experiencia científica y en la que la acción del individuo, disipado en la masa, ha quedado tan limitada que no se reconoce ya en ella–, lo cierto es que la novela parece haberse convertido en una alternativa, quizá la única, al asfixiante mundo real. «La novela –explicaba Saul Bellow en su discurso de recepción del premio Nobel en 1976– nos dice que para cada ser humano hay una diversidad de existencias, que la misma existencia individual es en cierta medida una ilusión, que esas numerosas existencias significan algo, tienden a algo, logran algo; nos promete sentido, armonía, e incluso justicia».

Ortega creyó a mediados de los años veinte que la novela evolucionaría en la dirección del análisis de situaciones. No podía prever que la situación preponderante en el futuro sería la del conflicto de los hombres con su propia situación, la dificultad de reconocerse en un mundo que se vuelve cada vez más inhumano. Esto es lo que, en cambio, preocupaba ya a algunos novelistas entonces desconocidos. Sus obras cambiaron el destino de la novela adelantándose al derrotero que iban a tomar las cosas. Joyce con el *Ulises* (1922), Kafka con *El proceso* (1922) y *El Castillo* (1925), Dos Passos con *Manhattan Transfer* (1925), Faulkner con *El ruido y la furia* (1929), Döblin con *Berlin Alexanderplatz* (1929), Broch con *Los sonámbulos* (1931-1932) o Musil con *El hombre sin atributos* (1930-43), mostraron un mundo muy distinto al imaginado por la fe positivista en el progreso y la ilustración, un mundo que no simplemente plantea problemas y dificultades al hombre que busca reconocerse en su acción, sino que se contrapone a él, tan opaco y hostil que parece una trampa o una pesadilla de la que no cabe escapar. Aunque la mayoría de estos escritores tardarán mucho en ser reconocidos, el giro estético que producen desencadena una auténtica revolución. No me refiero a innovaciones formales más o menos atrevidas, como si la forma y el fondo fueran separables, sino de decir ciertas cosas nunca

dichas, motivadas precisamente por esa situación nueva del hombre contemporáneo. Milan Kundera, que ha estudiado a fondo el fenómeno, cree que uno de los rasgos comunes a todos ellos es que no dialogan sólo con la generación anterior, sino con toda la tradición, y no para rebatirla, sino para reinterpretarla. La apertura de las fronteras de lo inverosímil, la reflexión ensayística, la recuperación del derecho a la digresión constituyen su respuesta al torbellino de la reducción, ese proceso de racionalización creciente que, según Max Weber, lleva fatalmente al desencantamiento del mundo.

Lejos de lo que pensaba Aldous Huxley en 1963, cuando publicó *Literatura y Ciencia*, el enfrentamiento que se da entre las llamadas «dos culturas» no es un problema de fronteras entre la actividad poética, volcada en las apariencias, y la actividad científica, interesada por la realidad objetiva que se esconde tras ellas, sino algo bastante más profundo. La ciencia puede ser de suyo tan inocente como el movimiento de las esferas, pero su despliegue dista mucho de serlo. Quizá la lucha contra los regímenes totalitarios suscitó en el mundo anglosajón la idea de que el totalitarismo es un fenómeno político que divide a los hombres en dos bandos, unos partidarios de la libertad y otros de la organización social, pero las cosas no son tan simples y el totalitarismo se manifiesta también en la forma en que la tecno-ciencia, rectora en última instancia de todos los procesos económicos y sociales contemporáneos, despliega su poder en el mundo, incluido el excluido mundo de la vida. La identificación de realidad con objetividad amenaza de hecho con reducir también la existencia humana a la insignificancia. Ortega, en 1925, difícilmente podía verlo con la claridad que nos ha dado a nosotros el tiempo. Ello no le impidió augurar un perfeccionamiento de la novela, que vinculó sensatamente a la exploración de los problemas del porvenir. Aunque los hombres dejaran de preguntarse en el futuro por el sentido de sus existencias, continuarían necesitando respuestas. La hegemonía de la visión científica, el desplome del orden filosófico y el abandono por parte de las artes del mundo de las apariencias, fenómenos que mostraron toda su auténtica dimensión tras la Segunda Guerra Mundial, han contribuido luego a que la novela, haciendo lo que es propio de ella, es decir, resistiéndose irónicamente al dominio total que parece inherente a la sociedad de masas, viva durante la segunda mitad del siglo veinte una nueva época de esplendor.

Rodríguez Huéscar, uno de los discípulos de Ortega, ya vio

esto con claridad a finales de los años cincuenta. Continuando las reflexiones de su maestro, constató en el ensayo que dedicó a la novela² que la producción novelística del momento no tenía parangón en la historia de la literatura y que el género atravesaba una fase de esplendor causada por la necesidad extrema que tiene el hombre contemporáneo de entender su situación: necesidad de cobrar conciencia de la opacidad de una vida que ha visto hundirse los valores de la tradición y la necesidad de encontrar un nuevo sentido, una nueva jerarquía que permita salir de la crisis. Los novelistas, a su juicio, han hecho sin embargo más por lo primero que por lo segundo y, por eso, consideraba previsible que en el futuro transitaran esa segunda vía. Ni que decir tiene que esto significa que la novela no ha recorrido todavía su camino y que debe desarrollar sus posibilidades de conocimiento. Aunque esta hipótesis –la de que la novela, además de un medio de aprehensión de la realidad, encierre una posibilidad de salvación– no aparece así expuesta en Ortega, se deduce en cierto modo de su filosofía. Pero ¿tiene realmente la novela algún poder para salvar las circunstancias?

Cotejemos lo que dice Huéscar en 1959 con lo que defiende en 1984 Claudio Magris en *El anillo de Clarisse*³. Según este la novela ha pasado por tres fases⁴. Una inicial, fruto de la disgregación de la totalidad cristiana, en la que se trataba de narrar las aventuras de hombres que viven en las ruinas de un mundo que se ha desmoronado y que buscan un sentido que ya no hay (el *Quijote* sería el modelo). La armonía que hay en esta fase entre la exigencia de sentido y su presencia se pierde en la segunda, cuando la novela se vuelve incapaz de ocultar ya las disonancias que se producen entre la búsqueda de sentido y su ausencia. Concebida como el relato de las peripecias de un sujeto que pugna con la vida desde el centro de su conciencia, la novela se convierte en representación del conflicto que escinde al hombre por dentro y por fuera. Es el problema de la hegemonía del yo, de su carácter central, tal como fue abordado por Marx, Freud o Nietzsche: la conciencia no manda, está alienada en las creencias sociales, sometida a pulsiones secretas que la descentran o a una oscura voluntad de poder (el ejemplo más cumplido de la novelística de este período sería Dostoievski). La tercera fase nace cuando empieza a producirse una nueva armonía entre la falta de sentido –el politeísmo de los valores, el caos espiritual– y el hombre que no siente ya la necesidad de buscar ese sentido, sino que asume su condición de ser atrapado en el mundo, sujeto a fuerzas que

escapan a su voluntad. Mientras que los personajes decimonónicos poseían una conciencia fuerte desde la que se oponían a la inmediatez de un mundo caótico, en la novela contemporánea esa conciencia se diluye. El narrador mismo deja de ser la conciencia que ordena y la realidad, concebida como objetividad que transcurre en el tiempo, desaparece. Claudio Magris sostiene que el universo del nihilismo produce el mismo efecto que los viejos sistemas cerrados de antaño. El individuo se identifica con un mundo en el que todo es inconsistente y efímero, comenzando por él mismo, y en el que ya no hay jerarquías. Este mundo es menos conflictivo y contradictorio que el del pasado, pero a la vez más insustancial y promiscuo. Una «estetización» superficial, el *kitsch* de Broch, oculta los problemas reales como una máscara de carnaval. El «olvido del ser», consecuencia del «torbellino de la reducción», convierte la vida en un espectáculo banal, pero es precisamente ese espectáculo el que representan los novelistas desde su irónica distancia. Aquello que la filosofía y la religión ya no pueden hacer porque han quedado atrapadas en las redes de la historia, lo hace la novela al liberar a sus personajes del vacío e integrarlos en un relato, en una narración con sentido. ¿No es esto una forma de salvación?

Aristóteles decía que el fin del hombre es conocer la realidad y reconocerse en ella. Se trata aproximadamente de la misma idea que Ortega expuso cuando escribió «yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo». La novela contemporánea nos muestra una circunstancia en la que es imposible reconocerse. La única manera de integrarse en ella es no ser uno mismo. Sólo el hombre masa puede sentirse a gusto en un mundo deshumanizado. El torbellino de la reducción obra en todas direcciones y la identificación de realidad con realidad objetiva, condena la experiencia singular a la insignificancia. Hemos llegado al extremo de que los estudios de un primatólogo sobre los chimpancés parecen más ciertos e ilustrativos a la hora de conocer al hombre que los libros de Tolstoi y Dostoievski. Dado que el hombre no es el hombre, sino lo que dicen acerca de él la genética, la biología evolucionista o la antropología, la novela es considerada una ficción infundada, algo del tipo de la experiencia personal. ¿Qué sabe nadie de sí mismo? Las cosas, vistas objetivamente, no coinciden con las cosas vistas desde el punto de vista del placer y del dolor, pero esta, con ser la nuestra, es una perspectiva de la que hay que huir en nombre de la razón. La novela, sin embargo, se resiste a considerar que el hombre sea lo que

ahora se dice que es. Rechaza la ortodoxia de la época y lo hace, como siempre, sirviéndose de la ironía, mostrando la imposibilidad de reducir la vida a los lugares comunes de la objetividad, la razón instrumental, la planificación tecnocrática. Esto es todo lo que puede salvar la novela. Pero no es poco. Flaubert comparó una vez la vida con una sopa llena de pelos que no queda otro remedio que engullir. Ello no impide amarla, amar la vida. También se ama a veces a una mujer que nos atormenta.

- ¹ Los textos de Kundera sobre la novela se hayan contenidos en cuatro ensayos: *El arte de la novela*, *Los testamentos traicionados*, *El telón* y *Un encuentro*, todos editados en español por Tusquets.
- ² Rodríguez Huescar. *Con Ortega y otros escritos*. Madrid 1964. Taurus
- ³ Claudio Magris. *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Einaudi, 1984.

- ⁴ Sorprendentemente, estas tres fases en que Magris divide la historia de la novela coinciden con las tres situaciones que describe Broch en cada uno de los libros que componen *Los sonámbulos*: Parsenow, el hombre que se mantiene fiel a los valores que están desapareciendo; Esch, el hombre que necesita los valores, pero no sabe cómo reconocerlos y Huguenau, el hombre que se acomoda a un mundo sin valores. La posibilidad de que estas tres novelas relaten la historia de la propia novela resulta, desde luego, más que interesante.

Octavio Paz y nosotros

Por Jorge Edwards

Para mi generación, más joven que la de Octavio Paz (1914-1998), formada en medio de una batalla sin cuartel de sectarismos, de divisiones y subdivisiones ideológicas, en la guerrilla literaria permanente, en la delación y la exclusión como sistemas, Octavio Paz representó la independencia intelectual, la imaginación crítica, libre, la poesía como visión y como revisión, como pregunta por el mundo y su belleza, como descubrimiento. Paz fue una conciencia en constante movimiento, siempre abierta, curiosa de todo: del instante, de la circunstancia, del pasado, del flujo del tiempo:

La forma que se ajusta al movimiento

No es prisión sino piel del pensamiento

Así escribía en «Condición de nube», obra de 1944, de sus treinta años de edad, pero eran versos que habrían podido valer como arte poética de toda su poesía. Esa conciencia nunca anquilosada, enfocada en la historia y en la memoria, llevó a Octavio Paz a explorar los temas de la identidad suya y nuestra: la de México, la de América española e indígena, la del otro y el nosotros. El otro Occidente, quizá el último, marcado por las raíces arcaicas, por el misterio precolombino. Paz examinó en *El laberinto de la soledad* (1950) –y lo hizo antes que nada como poeta, como creador de lenguaje– nuestro mestizaje cultural, religioso, político: el sincretismo áspero, atropellado, la síntesis frágil, trágica. Le tocó nacer y vivir en un mundo que pensaba en su ser, en su carácter, en su pasado personal o colectivo, con suma inseguridad, con temores y autocensuras de toda especie. Él entró en esos terre-



nos resbaladizos con personalidad, con fuerza y con indispensable irreverencia, pero también –habría que añadir ahora– con sensibilidad, con delicadeza, con mirada de poeta y de esteta. Su cultura filosófica era una extensión de su pensamiento poético. Ahí, en esa conjunción, nacía el lenguaje de sus ensayos. Su escritura derivaba de un centro vivo, a veces gozoso, intensamente sensorial, a menudo dramático y doloroso. Era una corriente verbal cristalina, musical, fusión de ritmo y sentido, donde el ritmo formaba parte del sentido.

A pesar y en contra de la tendencia general, académica, reductora, es un error reiterado, un lugar común de la crítica, dividir al poeta del ensayista. Algunos llegan con la novedad de que es mejor ensayista que poeta y otros con la novedad contraria. Pero su poesía es ensayo y lo mejor de sus ensayos es poesía, es pregunta, es conjetura: «el que perdió su cuerpo, el que su sombra, / el que huye de sí y el que se busca» («Máscaras del alba», 1949). Poesía, o prosa poética, si se quiere, de inquisición, de introspección, de búsqueda, de análisis conducido por el verbo, por su color, su diversidad, su ritmo. Es lo más cercano a la poesía metafísica que podemos encontrar en nuestros parajes hispanoamericanos. Por eso cita con frecuencia a T. S. Eliot y a Paul Valéry; por eso se interesa en Vicente Huidobro, quien, a su juicio, abrió las puertas de la poesía contemporánea en lengua española (*El arco y la lira*); por eso conoce y se interna, intrigado, regocijado, en los laberintos, verbales y mentales, de Stéphane Mallarmé. El verso de Octavio Paz acompaña al pensamiento, lo provoca, lo prolonga y a la vez lo resume. Y sus ensayos desembocan en intuiciones poéticas: son expresiones de un pensamiento que se origina en la filosofía y que deriva en algo que podríamos definir como sensibilidad de lo mágico, del misterio, incluso de la intuición religiosa.

A Michel de Montaigne, inventor del ensayo en el Occidente renacentista, o reinventor, puesto que era el género, la forma predilecta, de sus maestros clásicos, griegos y latinos, le gustaba insistir en que escribía, precisamente, *ensayos*, no *resultados*. Había que comprenderlo en esa forma, con ese criterio inicial. Pues bien, Octavio Paz ha sido el Montaigne de estos lados, de nuestra lengua y nuestro tiempo. Fue alguien que concibió el ensayo a la manera de Montaigne y de sus maestros, aunque no sé si en forma deliberada, con plena conciencia y conocimiento, como propuesta, como sistema de preguntas, como indagación y revisión. Nunca pretendió entregarnos resultados; sabía, entre otras cosas, que

los resultados, las conclusiones cerradas, tendían a convertirse en dogmas. Con pleno conocimiento del ensayo clásico, pero también del ensayismo mexicano y en lengua española, Octavio Paz nos enseñó a pensar con autonomía, por nuestra propia cuenta, y a criticar lo ya pensado. Comprendía el marxismo como crítica del liberalismo ilustrado, pero sabía que ninguna filosofía dura cien años y pensaba que a su generación le había tocado hacer la crítica de esa crítica: revisar y desmontar la crítica marxista de las ideas ilustradas. Tuvo una relación intelectual permanente con dos de las grandes corrientes críticas –críticas y a la vez fundacionales– de la época: el psicoanálisis y el surrealismo, las formas profundas, enigmáticas, revolucionarias, de aquello que había explorado Sigmund Freud y que André Breton entendía como memoria profunda, involuntaria, que al sumergirse en el pasado personal y colectivo se levantaba y tocaba los grandes arquetipos humanos. Su manera de pensar, de imaginar, de escribir en prosa y en verso, implicaba asumir riesgos y abrir caminos. Hay momentos en que su prosa vuela, en que parece alcanzar la unidad de los contrarios, en que ejerce la fascinación de las mejores páginas de la novela del siglo XX. En su poesía y en su prosa, Octavio Paz nunca se anquilosó; nunca se refugió en la facilidad de las ideologías asumidas. Para citar de nuevo a Vicente Huidobro, nunca fue esclavo de las consignas que flotaban en el aire, de sus limitaciones y sumisiones.

Conocí a Octavio en la casa de Carlos Barral, en la Barcelona de enero de 1974. Él acababa de leer *Persona non grata* y le había preguntado a Carlos por mí. Desde el primer minuto, me dio una impresión notoria de serenidad, de capacidad de diálogo, de atención a todas las cosas, de algo que se podría definir, quizá, como la cortesía de la inteligencia. Tenía un humor amable y sabía introducir en la conversación, sin apremio, con una sonrisa, con indudable seguridad, pero también con gracia, las grandes cuestiones de la época. Se notaba de inmediato que era un lector activo, incesante, en proceso de revisión permanente de lo leído: lector y relector. En los encuentros que siguieron, esa impresión se confirmó en forma rotunda: Octavio Paz, poeta de ideas, ensayista, hombre de libros, de cultura.

En uno de esos encuentros del final, Octavio Paz me contó que había releído la obra completa de Neruda sin interrupción, desde la primera línea hasta la última. Todos conocemos su discrepancia con Neruda, que venía de los años cuarenta en México; su distancia política, que parecía infranqueable. En *El arco y la*

lira escribió, sin embargo, que Neruda es «casi siempre el más rico y denso de nuestros poetas». A mí me tocó ser testigo de una curiosidad literaria y hasta humana que no había disminuido, a pesar de las diferencias y de las apariencias. «Como tú lo conociste bien», me dijo Octavio, a propósito de esa relectura suya, «conviene que sepas esto». Me confesó, entonces, que había llegado a la conclusión de que Neruda era el mejor poeta de todos, y citó varios nombres de los que prefiero no acordarme: mejor que tal, mejor que cual, mejor que tal otro. «Su error, agregó, conciso, rotundo, fue la política».

Me pareció una confesión extraordinaria, casi un intento de reconciliación más allá de la muerte. Paz encontraba en el mejor Neruda un intento de absorción física del mundo, una aproximación de índole casi religiosa a la materia, y entendía que la experiencia del chileno en su juventud en el Extremo Oriente, simétrica de la suya en su madurez, tenía algo que ver con todo esto. Por lo demás, hace pocos años, un testigo privilegiado, de la mejor calidad testimonial imaginable, me contó que los dos poetas habían coincidido en un hotel de Londres; sus mujeres, Marie-Jo y Matilde, se habían encontrado en la escalera y habían decidido por su cuenta, sin hacerse mayores preguntas, que todos cenaran juntos esa noche. El poder femenino se había impuesto, y con sabiduría, esto es, con razones que eran superiores a la razón misma.

Por mi parte, pienso ahora que el error de Neruda no fue exactamente la política, como dijo Octavio Paz. La pasión política diversa, cambiante, contradictoria, era el signo de la época. Pero el error del poeta chileno, el verdadero error, fue el conformismo de su edad madura, después de una juventud apasionadamente rebelde, de claros ribetes anarquistas. El hombre se instaló en su ideología, a partir del drama de la guerra de España, y no quiso darle más vueltas al tema. Sus motivos de los comienzos, generosos, solidarios, altamente emocionales, se desvirtuaron, se disolvieron en los pantanos de la necesidad política, de la rutina, de la militancia, sin que el poeta los sometiera al menor examen. Lo característico de Octavio Paz, en cambio, lo propio de su personaje como escritor, era practicar sin tregua la renovación, la revisión permanente del pensamiento. Neruda se acomodó en sus refugios, en sus torres y sus túneles atiborrados de cachivaches, y llegó pronto al doble lenguaje: decía una cosa en privado, porque era más lúcido y más astuto de lo que la gente pensaba, y declaraba otra en público. El lenguaje de Octavio Paz, en cambio,

brotaba de su visión interna, incluso de sus contradicciones. Fue uno de los mayores maestros del oxímoron en la lengua española contemporánea, como lo fue Neruda en los momentos más altos de su poesía de juventud. Por eso Paz amaba esa «música callada» de San Juan de la Cruz, ese «deseando nada», donde la poesía de Occidente llegaba a tocarse con la del Oriente, con el Nirvana, y seguramente amó el «galope muerto» de los comienzos de *Residencia en la tierra*. Neruda se alejó de su gran poesía de juventud y hasta renegó de ella, pero se podría sostener que mantuvo hasta el fin, aparte y a un costado de sus poemas militantes, una visión inmóvil, casi religiosa, de la naturaleza, del mar, de los pájaros, de la mujer vista como paisaje: en último término, del tiempo y sus efectos de erosión, «de ese río que durando se destruye», como escribió en un poema memorable. Había llegado a ser, en su fuero interno, cuando se hallaba lejos de la tribuna o del púlpito, un cardenal ateo, un contemplativo, un gozador del espectáculo del mundo.

En último término, en forma paradójica, el verdadero poeta de la sociedad, el que ponía toda su atención en los problemas de la historia, de la época, de los hombres y las sociedades humanas, era Octavio Paz. Lo hacía sin rehuir la contradicción, alejándose del principio de identidad de los pensadores clásicos. Y quizá el amor era el vaso comunicante, la poderosa conexión subterránea de su poesía con la de Neruda, marcadas ambas, además, aunque de muy diferente manera, por la experiencia del Oriente.

En las muchas conversaciones que tuve con Octavio Paz, sobre todo en las décadas de los ochenta y los noventa, las referencias suyas a Neruda fueron ocasionales, discretas y a la vez constantes, como preguntas que dejaba caer en medio de otros temas, sondas que lanzaba al azar y después recogía. A veces adquirían un matiz algo cómico. Parecía que tuviera nostalgia de los tiempos anteriores a la crítica, al recelo, a la distancia política. Como sabía que yo había pasado bastantes años en contacto cercano con el chileno, trataba de confrontar su memoria lejana, la de su viaje al congreso de Valencia de 1937, con la mía, más reciente y más fresca. Un día me preguntó con la mayor candidez: «Dime, Jorge, ¿cómo tomaba su whisky Pablo Neruda?». Respondí con el mayor detalle, a sabiendas de que había que saciar una poderosa curiosidad: vasos gruesos, bajos, de pesado cristal, no más de un cubo de hielo, Johnny Walker etiqueta negra o Buchanan de lujo, de la familia prestigiosa de los Black & White, un poco de agua mineral con gas, de preferencia Perrier. Después de dar estos

datos, pensé en el whisky de otros poetas whiskeros que había conocido, el de Jaime Gil de Biedma, el de Vinicius de Moraes, el de Rubem Braga, poeta bisiesto, según su autodefinción, y escribí una crónica sobre la materia, un texto que habría podido calificarse, a la inglesa, de ensayo familiar. El whisky formaba parte de la biografía de Neruda, quizá de su espíritu poco libresco, de su aparente pereza intelectual, y era ajeno a la de Octavio. Sentado en su cómoda poltrona, Neruda miraba el licor ambarino contra la luz de la tarde, mientras Octavio Paz, intensamente curioso de casi todo, observaba y hacía preguntas directas y concretas.

El último encuentro mío con Octavio tuvo un aspecto trágico y desembocó en una conversación más íntima, en cierto modo más completa. No sé si más seria, puesto que saber cómo bebe su whisky un poeta también es una cuestión delicada. Me hacían una entrevista en los jardines del Hotel Camino Real de Ciudad de México, a propósito de la aparición de mi novela *El origen del mundo*, y escuché de repente gritos indignados. Uno de los fotógrafos presentes en mi entrevista había divisado a Octavio Paz en uno de los senderos y le había sacado fotografías de hombre enfermo, cansado, que caminaba apoyado en el brazo de un enfermero. Fue un momento difícil, un episodio de ira descontrolada. El incidente se superó y el fotógrafo juró destruir sus fotografías, juramento que, al abrir los periódicos de la mañana siguiente, comprobamos que no había cumplido. El poeta y yo nos sentamos, por nuestra parte, junto a una mesa del jardín, debajo de un toldo. Aunque tenía fama de no leer novelas, Octavio me dijo que había leído la mía y me contó que había sido gran lector del género en su juventud. Hablamos de Stendhal, de Gustave Flaubert, de uno que otro autor en lengua inglesa, de los rusos, no sé si de Marcel Proust. Paz me había impresionado siempre por su inteligencia, desde luego, pero tengo que añadir ahora que me impresionaba un aspecto preciso de esa inteligencia: su elegancia, su amplitud, su sorprendente universalidad. Era un degustador, un gozador de las ideas. En ese encuentro final me dio una impresión algo diferente, más completa, menos gozosa: de resignación, de mirada lúcida y que iba lejos, de sabiduría algo triste. Me dijo que debía esos meses de tranquilidad a la «generosidad de la presidencia de la República», detalle que en Chile habría sido mal visto, pero que reflejaba muy bien la relación entre el Estado y los hombres de cultura en México. Me preguntó mucho por Chile, por amigos comunes, por Francia y España. Sea como sea, hablar con Octavio Paz de Stendhal, de Flaubert, de novelas rusas, en un cruce

fortuito de caminos, en un descanso, en un jardín mexicano, fue una experiencia inolvidable. Trato ahora de leerlo desde la primera línea hasta la última, en su poesía y en su prosa, como me contó una vez en Madrid que había leído a Neruda. Creo que no tengo una constancia y una capacidad de concentración comparables a las suyas. Pero mi conclusión es clara: Octavio Paz es uno de los pocos escritores de la lengua que tiene un espíritu abierto, libre, siempre curioso, en quien la poesía y el ensayo confluyen y se refuerzan mutuamente. Lo mejor de la poesía de Octavio Paz es pensamiento poético; lo mejor de su pensamiento es síntesis más alta, poesía. Comunión, como dice él a veces. Lo releo con placer superior. Busco en España y en América a los escritores de su misma familia intelectual. Compruebo que por suerte, a pesar de prejuicios y lugares comunes, todavía existen, aunque a menudo de manera más bien secreta.

El Castellet italiano

La Escuela de Barcelona, puente latinoamericano para Italia

Por Francesco Luti

Al Mestre Castellet, in memoriam

Fue en Francia, en Lourmarin, en el año 1959, con motivo de un encuentro entre intelectuales europeos para debatir sobre la situación de sus respectivas culturas, donde Josep Maria Castellet, invitado por el poeta Pierre Emmanuel, conoce a los fundadores de la COMES (Comunità Europea degli Scrittori), Giovan Battista Angioletti y Giancarlo Vigorelli, que entonces se proponían crear una asociación de escritores e intelectuales europeos. Ambos se convertirían en referentes para el crítico de Barcelona. Vigorelli, director de *L'Europa Letteraria*, publicará en su prestigiosa revista –en la que siempre tendría cabida la temática española– poemas de Carlos Barral y de José Agustín Goytisolo. A partir de su inclusión en el consejo directivo de la COMES en junio de 1960, Castellet comienza a viajar por Europa con frecuencia, sobre todo a Italia, para estrechar contactos con escritores y editores italianos. En una de sus primeras visitas a Roma, Castellet conoce a Pratolini. El narrador florentino vivía y escribía desde hacía algunos años en la *città eterna*, donde colaboraba con la industria cinematográfica: guiones de películas y adaptaciones de algunas de sus novelas para la gran pantalla. Durante unas vacaciones en Barcelona con su esposa, Pratolini conoce a Barral y a José Agustín Goytisolo, quien en aquellos días catalanes lo acompañará personalmente en sus paseos por la ciudad de Bar-



(Pág. anterior)

◀ Casa de Goytisolo, Barcelona, 1961. Passolini, José Agustín Goytisolo y Castellet.
Fondo José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona.

celona. Castellet le recomienda a Seix Barral y, posteriormente, decide su publicación en Edicions 62. La editorial de Barral, por su parte, publicaría la primera edición española de Pratolini, *La constancia de la razón*, traducida por otro admirador del escritor, Manuel Vázquez Montalbán.

Fue la colección «El Balancí» de Edicions 62, ideada por Castellet, la que en sus sesenta títulos finalmente incluye a varios autores italianos: Pavese, Pratolini, Pasolini y Calvino, entre otros. Es de destacar que fuera Castellet el primero en publicar en territorio español libros de autores comprometidos: *La lluna i les fogueres* de Pavese, el Vittorini de *Conversa a Sicília*, ambos en 1966; los de Pratolini *Crónica dels pobres amants* (1965) y *Mettel·lo* (1966) y el primer libro de Calvino que se edita en España, *El baró rampant*, en 1965.

En aquella década, en un momento de tímida apertura para España, Castellet viaja constantemente a Italia, un país donde se sentía cómodo. Entre sus muchas «huellas», la que se desprende de una carta de Barral a Luciano Foà (asesor de Einaudi y futuro fundador de la editorial Adelphi), en la que informa de que Castellet acaba de volver de Italia (Roma, Nápoles) de una reunión de la COMES, y de que éste se siente muy impaciente por la publicación en Italia de su antología. El 8 de junio de 1961 llega a Turín para participar en una reunión con los colaboradores de Einaudi y el 15 de marzo de 1962 visita Florencia por otro encuentro de la COMES. Gracias a sus frecuentes idas y venidas, Castellet contacta con nuevos escritores al mismo tiempo que consolida la amistad con quienes había conocido previamente en España, especialmente con Dario Puccini, hispanista vinculado a la cultura democrática de la posguerra española y traductor, entre otros, del libro de Barral, *Diecinueve figuras de mi historia civil*. Puccini resultaría ser un hombre clave para la construcción del *punte* entre ambos países y colaboraría en particular con los de la llamada Escuela de Barcelona. Sus puntuales vacaciones en Calafell (nido veraniego de Barral) hasta mediados de los ochenta, acompañado por su mujer y por su hijo, contribuirían a lo largo de más de treinta años a reforzar esos lazos. Puccini fue pionero en hablar de Castellet y en promover la publicación de sus libros en

Italia. En un artículo de enero de 1956, le define como un «giovane critico catalano di valore» y menciona entre elogios uno de sus textos más brillantes de aquel tiempo, el titulado «Un aspecto inédito y ejemplar de los premios literarios». En otra entrega de *Il Contemporaneo*, en 1957, la figura de Castellet llenaría por entero un nuevo artículo de Puccini consagrado a *La hora del lector*.

Llegados a este punto, hemos de referirnos, aunque brevemente, al notable papel de dos escritores e intelectuales –Italo Calvino y Elio Vittorini– que estuvieron muy relacionados con algunos de los autores españoles de la llamada «Generación del cincuenta», especialmente con los del núcleo barcelonés, y cuyo encuentro se demostrará determinante para una futura apertura de Castellet a las nuevas propuestas literarias provenientes de los países europeos democráticos. En los días del Primer Coloquio Internacional sobre Novela en Formentor, en 1959, Calvino, ya hondamente sumergido en las problemáticas de la sociedad contemporánea que se mezclarían con los temas de estos coloquios, acude con su experiencia para protagonizar los debates mallorquines, encuentros decisivos para el entramado de relaciones personales y editoriales que la Escuela de Barcelona llegaría a establecer, reforzando su empeño en la construcción de un canal literario y cultural con los principales países europeos. Dos años más tarde, en 1961, en los amistosos días mallorquines, se consolida el lazo con Italia, esta vez contando también con la presencia de Vittorini, intelectual y hombre de primer plano en la cultura italiana de la posguerra. Castellet, años más tarde, justo antes del fallecimiento de Vittorini, pasaría unos días en compañía de su amigo en Milán. En un simpático y conmovedor escrito, Castellet revive los días italianos y recuerda: «De Vittorini vaig aprendre viva voce moltes coses sobre literatura, bastants anys després d’haver llegit les seves novel·les. Potser, però, el que em va impressionar més d’ell va ser la passió per la literatura, l’afany per descobrir valors joves, al recerca obsessiva del “nou”».

Es a partir de este momento cuando urge, por parte de Castellet, un cambio de rumbo, justo cuando los postulados teóricos del realismo empiezan a «tambalearse» y la «generación del realismo» entra en crisis, produciéndose abandonos y deserciones. Así como Calvino, Vittorini y el *magistero* de Einaudi, también hubo otros autores que contribuyeron de igual manera, aunque en diferente medida, a que el crítico de la Escuela de Barcelona pasara a considerar Italia como país y cultura de referencia. En Roma había conocido a Pratolini y consolidado la amistad con

Puccini; Rafael Alberti y su esposa lo invitaban a tomar café en compañía de Alberto Moravia y Elsa Morante. Allí se cruzó con Pier Paolo Pasolini, con quien se había encontrado en 1964 en la entrega del premio Etna-Taormina, cuando presentaba su *Vangelo Secondo Matteo*. Vigorelli y Castellet no tuvieron dificultad en convencerlo para que se comprometiera con las acciones de solidaridad que la COMES estaba llevando a cabo a favor de los escritores españoles. Como promotor del reconocimiento de lenguas de ámbito minoritario y de dialectos, Pasolini podría aportar mucho a favor de los idiomas oprimidos por el franquismo. Otros encuentros de ambos tendrían lugar en Barcelona cuando, acompañado de José Agustín Goytisolo, Pasolini pudo recorrer las barriadas antes de presentar su *Vangelo* en la sala de disección del Hospital Clínico de la ciudad condal; el mismo Castellet publicaría su novela más conocida, *Una vita violenta*. En cuanto a los poetas con los que tuvo intercambios, podemos citar a Giuseppe Ungaretti y Salvatore Quasimodo: con el primero coincide en un viaje a Grecia, y volverían a encontrarse cuando el *maestro* Ungaretti se convierte en presidente de la COMES; con el segundo se vio el 21 de noviembre de 1961, cuando Quasimodo fue presentado por Castellet en la Casa del Libro de Barcelona durante el primer viaje del Nobel siciliano a España.

Volviendo al año 1959, el interés por la situación española y por su literatura parece ir despertando poco a poco. Por parte del mundo editorial italiano existía curiosidad por los autores que, de alguna manera, intentaban ofrecer una España diferente a la oficial del régimen y resultaba urgente ponerse al día con esa literatura. Un libro que, a su manera, presentaba una clara imagen de la situación literaria en ese mismo año era *La hora del lector*, de Castellet. Supuestamente a finales de 1959, las editoriales Seix Barral y Einaudi empiezan a barajar los derechos del mismo. En una carta del 24 de octubre, Joan Petit informaba al einaudiano Foà de que tenía el propósito de llegar a una pronta traducción italiana del libro de Castellet, publicado dos años antes por la editorial de Barcelona. Se trataba de un trabajo que marcaba un paso importante para la formación de un intelectual de los primeros cincuenta, como por entonces lo era el joven Castellet, trabajo que debía mucho a las discusiones con sus «compañeros de viaje». El primero en Italia que habla de *La hora del lector* –y con antelación respecto a la publicación que aparecerá bajo el título *L'ora del lettore* por Einaudi en 1962– es Puccini, que en la revista *Il Contemporaneo* de julio de 1957 hace referencia a la

obra puesta a la venta poco antes (el 23 de abril del mismo año), firmando un artículo con el persuasivo título: «La scomparsa dell'autore».

En el libro emerge el binomio autor-lector, clave del pensamiento de Castellet de aquellos años, que intuye bien que la lectura de un texto ya es por sí misma un acto interpretativo ligado estrictamente a la situación histórica (y existencial), en la cual vive y obra un sujeto, un sujeto-lector que, dependiendo de las formas de conocimiento y de la imaginación de su época, busca en ciertas obras la respuesta a sus preguntas.

La casa Einaudi no tarda en definir los detalles de la publicación: el contrato se envía para la firma en una carta del 10 de octubre de 1959, y se restituye firmado con otra fechada el 4 de enero de 1960. A partir de la edición italiana, se atisba un cierto interés por este texto que Umberto Eco, unos años después, definiría como «profético» en las prestigiosas páginas del *The Times Literary Supplement*. Finalmente, a comienzos de 1962 se publica en Italia *L'ora del lettore* de Castellet, con un explícito subtítulo: *Il manifesto letterario della giovane generazione spagnola*. La presentación en la librería Einaudi de Roma, a fecha 13 de abril de 1962, correría a cargo de Cesare Cases, Rosa Rossi, Dario Puccini y Gianfranco Corsini, incorporando la edición italiana –a diferencia de la española– un texto de Cesare Pavese y las matizaciones que Puccini sugirió para algunas afirmaciones que contribuyeron a reducir el tono dogmático de la introducción.

En Italia aparecieron algunas reseñas que, una vez más, alimentaban la atención por la literatura española. El escritor Guido Piovene (ya conocido en España por su novela de 1942, *Cartas de una novicia*), en *L'Espresso* de mayo de 1962, define a Castellet como el «caposcuola di una letteratura non ufficiale» y admite que el libro «Mi è servito a chiarire cose a cui avevo già pensato senza mai riuscire a metterle così bene a fuoco», refiriéndose al hecho de que es necesaria una costumbre por parte del lector verdadero para la tensión intelectual. Llama la atención que incluso Calvino prefiera *L'ora del lettore* a *Veinte años de poesía española*, interés suscitado por la defensa que Castellet hacía en él de la libertad, además de por su tesis de que cada lector reinterpreta el mundo que está latente en la novela, en claro conflicto con el realismo social de la época.

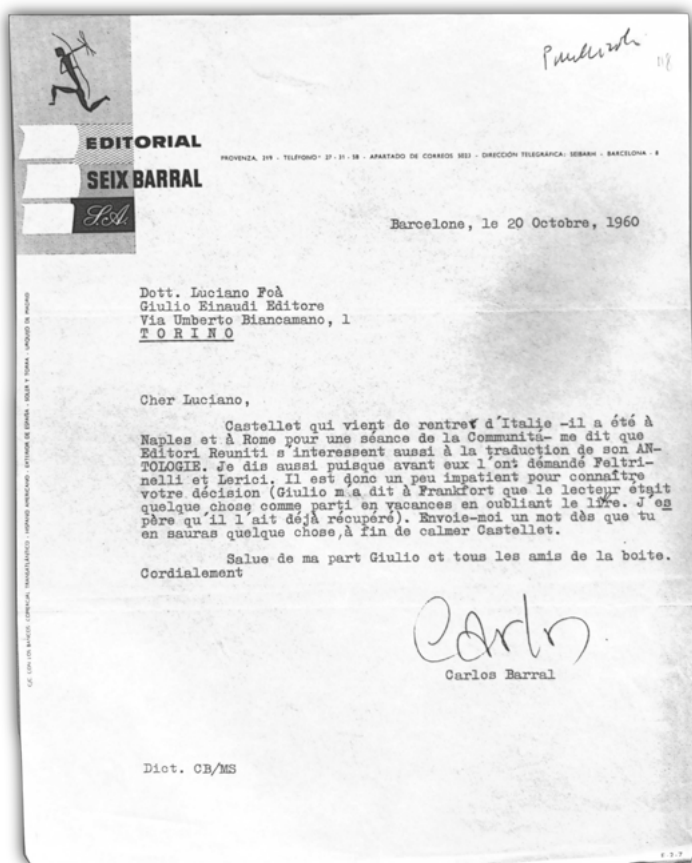
Por su parte, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, que Barral incluye en la colección «Biblioteca Breve» en 1960 y cuya cuarta edición vio la luz en 1965 con el título *Un cuarto de*

siglo de poesía española (1939-1964), también logrará su traducción y publicación italiana a pesar de ciertos obstáculos. Entre Feltrinelli, Lerici y Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli se adjudica los derechos del libro de Castellet, editándolo en diciembre de 1962 bajo el título *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*. El mismo joven editor de Milán que en 1960 no había dejado escapar la publicación del polémico *Romancero della resistenza spagnola*, que recopilaba textos de poetas exiliados y otros testimonios de la Guerra Civil y una larga introducción de Puccini, se presentó en un par de ocasiones (Milán y Roma) contando con el mismo Barral, con todos los riesgos que comportaba su participación.

La antología recopila un gran número de poetas, incluyendo a Barral, Jaime Gil de Biedma y Goytisolo. Los poemas se agrupan por año de publicación –de 1939 a 1961– y a cada año se adjunta una breve nota bajo la firma de Puccini, que además escribe la *Premessa all'edizione italiana*, mientras Castellet se ocupa de la introducción. Tres son los traductores: el mismo Puccini, el hispanista Mario Socrate y Rosa Rossi. El libro aparece en la colección de «Le Comete» donde, entre otros, Feltrinelli había incluido a Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) y a Antonio Ferrer (*Los vencidos*). En la cubierta se especifica que no se trata de «un'antologia di 'belle' poesie: ma la cronistoria in action [...] un itinerario dal simbolismo al realismo alle esperienze nuove [...] e anche il 'lungo viaggio attraverso il fascismo' tanto lungo, in Spagna, che dura ancora». En la contracubierta (probablemente de Puccini) se leen unas cuantas líneas político-literarias que sirven para encuadrar mejor el trabajo del crítico catalán. A diferencia de la edición española, en la italiana se suprimen ciertos poemas, mientras que se añaden otros publicados entre 1960 y 1961.

Gracias a la extensa correspondencia entre las editoriales Einaudi y Barral, hemos podido constatar que hubo una seria tentativa de publicar el libro bajo la firma einaudiana desde que, en 1959, Giulio Einaudi, huésped de Barral en Calafell, conociera personalmente a los «ragazzi della Scuola di Barcellona». En una carta del 25 de noviembre a Barral, se lee que el mismo Einaudi «aspettava con ansia i Vent'anni di poesia spagnola del Castelletti» (italianizando el apellido), para poder someter el libro a la lectura de sus mejores colaboradores, Calvino *in primis*. Posteriormente, en el verano de 1960, Barral escribía a Foà revelando que Valerio Riva, redactor de Feltrinelli, «in vacanza qui in questi giorni», había pedido los derechos directamente a

Castellet. Como de costumbre, Barral ofrece un margen de ocho semanas para estudiar el texto y decidir, además de afirmar que existe cierta urgencia porque es un periodo donde se están reordenando «valores y esperanzas». Existen dos cartas más sobre el asunto: la del 20 de octubre de 1960 de Barral a Foà, en francés, donde Barral aprovecha el viaje de Castellet a Italia (Roma y Nápoles, por reuniones de la COMES) para presionar a Einaudi, habiéndose interesado otro editor italiano (Editori Riuniti), con quien Puccini colaboraba y en la que se solicitaba información sobre el asunto «à fin de calmer Castellet» y la que acaba con las esperanzas de publicar el libro con Einaudi, fechada el 31 de octubre de 1960, redactada por Foà en italiano y dirigida a Barral. En ella explica las razones por las que esa antología, cuyo ensayo introductorio es muy *bello*, es «valida soprattutto come atto di accusa per “uso interno”» pero no se ajusta al catálogo einaudiano.



Fondazione Giulio Einaudi. Torino.
Archivio Einaudi, (20 ottobre 1960, fasc. Barral, 118).

no. Según los que estudiaron la eventual publicación del libro, la elección de los poetas, hecha para «orientare il lettore verso una presa di posizione politica», no puede «esaurire il problema della poesia spagnola dalla guerra a oggi come ci sembra sarebbe necessario per un pubblico di lettori stranieri che non conosce a fondo la vostra situazione e i vostri problemi» lo que, unido a la dificultad de encontrar unos traductores de nivel para todos los autores incluidos, hacen que el volumen lleve finalmente el sello Feltrinelli.

La antología de Castellet fue criticada negativamente por Oreste Macrí en *L'Approdo*. Puccini, quien considera a Macrí su «único maestro», considera el juicio «troppo severo», sosteniendo que él quiso presentar la antología justo para precisar sus límites y enfrentarla directamente con «una coscienza critica più matura». Finalmente, justifica el trabajo de Castellet diciendo que hay que entenderlo dentro del contexto político español y que le parece «storicamente giusto che, nella Spagna oppressa, ci sia qualcuno che dica che la letteratura debba stare al servizio della lotta, ecc.», y que tocará a la historia corregir estas aproximaciones «come è avvenuto da noi dopo il '45». Macrí –entre los grandes hispanistas de siempre– no tarda en percatarse de la presencia de nuevos nombres de la Escuela de Barcelona, conocedor a fondo de la edición española de *Veinte años de poesía* (pues Puccini se la remite en 1960). En un número de *L'Approdo*, había esbozado ya algunas opiniones sobre ella. En la reseña de 1963, según Macrí, Castellet peca de superficialidad tratando el *ingenuo marxismo* de Machado y se muestra implacable al hablar de la omisión de Lorca en el libro, puesto que en su opinión hay una infinidad de ejemplos del influjo subterráneo de la «soffocata voce di Federico». Puccini, apercibiéndose de esta ausencia, trata de justificarla en la premisa por las fechas de la antología y, quizás de manera aproximada, escribe que «quasi nulla è l'influenza del poeta di Granada presso le nuove generazioni». Puccini –que con una carta del 8 de marzo de 1963 vuelve a confirmar la «troppa severità» de Macrí– subraya, sin embargo, otros méritos de Castellet, como haber vuelto a despertar cierto interés hacia un valiente grupo de jóvenes y sus obras *anticonformiste*, autores que se sienten «investiti d'una missione civile», con el logro de haber abierto un cierto debate sobre la poesía tanto dentro como fuera de su país. A pesar del severo juicio de Macrí, en 1963 resulta necesario presentar en Italia unas voces literarias disconformes con el poder político existente en España.

A principios de los sesenta Castellet ya figura en periódicos y revistas italianas especializadas con cierta frecuencia, no solamente por sus libros, sino por sus intervenciones en periódicos como *Il Corriere della Sera*. Sin duda, entre los componentes de la Escuela de Barcelona, fue el *Mestre* que antes y más difusamente logró ser traducido en Italia. A parte de sus dos libros de 1962, aquel mismo año el editor Bompiani publica, al cuidado de Arrigo Repetto, *La nuova ola*, una antología que presenta nueve relatos de otros tantos jóvenes autores, entre los cuales se encuentran Fernández Santos, Juan Goytisolo, Martín Gaité, Matute o García Hortelano. Castellet será el encargado de la introducción del trabajo de Repetto, quien lo define como «il maggior critico spagnolo della generazione e autentico capo-scuela del realismo storico spagnolo». El texto de Castellet nace para un lector italiano, resumiendo los orígenes y las primeras etapas del *realismo storico spagnolo*. Además de prologar una antología de José Agustín Goytisolo que la editorial Guanda edita en 1962, *Prediche al vento e altre poesie*, Castellet firma «La giovane poesia realista spagnola», introducción a *Hablando en castellano. Poesía e critica spagnola d'oggi*, otra recopilación de poesía española contemporánea que se edita en Italia en aquellos años. Finalmente, en 1976, otra importante antología de Castellet, *Nuove novissimi poetes spagnoles*, lograría su prestigiosa traducción italiana: *Giovani poeti spagnoli*, confirmando una vez más la eficacia de las relaciones entre el grupo de Barcelona y el mundo editorial italiano.

Los lazos entre la Escuela de Barcelona y los principales editores italianos, entre finales de los cincuenta y hasta comienzos de los setenta, permitieron que el contexto editorial y literario italiano se abriera a la literatura latinoamericana. Gracias a la mediación, al impulso y a la promoción de Barral, José Agustín Goytisolo y Castellet, los principales autores del llamado *boom* empezaron a ser publicados en Italia. Con la ciudad de Barcelona como intermediaria, se llegaron a establecer lazos que marcaron de manera definitiva los catálogos de Seix Barral y, en el caso italiano, de Einaudi y Feltrinelli. En la década de los años cincuenta, el universo literario latinoamericano era prácticamente desconocido para el mundo editorial italiano. En un principio, autores como Borges, editado por primera vez por Giulio Einaudi gracias a su amistad con Claude Gallimard, llegaron a través de Francia. Antes de al argentino, Einaudi había publicado a Pablo Neruda, nada menos que en la traducción del futuro premio Nobel Salvatore Quasimodo. La idea vino de manos de Gallimard,

que en 1951 incluye *Ficciones* en «La Croix du Sud», colección dirigida por Roger Caillois. Visto el éxito en Francia, en 1955 Einaudi publica *Finzioni. La biblioteca di Babele* en la colección experimental dirigida por Vittorini «I gettoni», que presentaba a jóvenes autores, la mayoría de los cuales se revelarían elecciones acertadas. Resulta curioso descubrir que la traducción partiera de la edición francesa y que solo en años recientes este libro de Borges haya vuelto a ser traducido, esta vez del texto original.

Será Feltrinelli (coetáneo de Castellet), quien ofrecerá espacio a los nuevos autores latinoamericanos en la Italia de los sesenta. Hijo de una de las familias más ricas del país, entorno a 1955 había empezado ya con un gran proyecto editorial ayudado por redactores como Valerio Riva y Giorgio Bassani. En pocos años, Feltrinelli obtuvo grandes éxitos de mercado dando a conocer, entre otros, *Il dottor Zivago* (su primera publicación mundial) y una obra maestra, *Il Gattopardo*, de un autor hasta entonces desconocido: Tomasi di Lampedusa. La aportación de Feltrinelli, al lado de editores como Bompiani, Mondadori, Guanda y Giulio Einaudi —«el gran senyor de l'edició europea»—, marca definitivamente la década de los sesenta. Feltrinelli dará también voz en su catálogo a muchos jóvenes autores españoles de la época, caso de los hermanos Goytisolo y Luis Martín Santos. Centrándonos en los latinoamericanos, el escritor mejicano Juan Rulfo fue autor feltrinelliano antes de pasar a Einaudi, y el primero de los del *boom* que se publica en Italia, cuando el editor milanés edita *Pedro Páramo* en 1960. Cuatro años más tarde, Feltrinelli apuesta por otro mejicano y da a conocer a Carlos Fuentes, abriendo así el camino a América del Sur, que terminará de allanar con la inclusión en su catálogo de Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato (1967) y los *Cent'anni di solitudine* de Gabriel García Márquez (1968).

Desde 1960, Barral, Goytisolo y Castellet mantuvieron frecuentes contactos con los hombres de Feltrinelli —especialmente con Riva, redactor y memoria histórica de la casa—, impulsando el ámbito editorial italiano hacia la literatura latinoamericana por contener esta elementos inéditos y exóticos que, unidos al afortunado realismo mágico, resultarían de su interés a pesar del concepto equivocado de las editoriales italianas, que consideraban a España y América Latina un mismo mercado por el hecho de hablar el mismo idioma. Este error de perspectiva lo explica bien Calvino en una carta de 1966 a Barral, refiriéndose al hecho de que su agente literario, Erich Linder (de International Editors), habiendo sido él ya traducido al castellano por ediciones argenti-

nas, se negaba a que se publicaran sus libros en España con nuevas traducciones. Calvino contaba a Barral dicha circunstancia, calificando el asunto de «cosa absurda» y reconociendo una honda diferencia. Por esas fechas, el escritor italiano ya era un autor muy difundido en Latinoamérica gracias a las ediciones argentinas, aunque no dejaba de considerar que algunas obras suyas no estuvieran bien traducidas al castellano, como él mismo confiesa a Barral. Fueron escritores como Calvino los que empujaron hacia esta dimensión latinoamericana, mediando directamente en el caso de los «jóvenes» Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa. Sobre el escritor peruano, en el mes de enero de 1964, Calvino da su visto bueno a que se firme el contrato de la edición italiana de *La ciudad y los perros*, publicado por Feltrinelli al cabo de tres años.

En cuanto a Julio Cortázar y también siguiendo los consejos de su amigo Barral, Calvino convence a Einaudi para que consiga los derechos italianos del argentino, a quien tanto admiraba. Años más tarde, la esposa de Cortázar, Aurora Bernárdez, se ocupará de traducir a Calvino, una vez que finalmente –y tan solo a partir de los años ochenta– volverá a ser traducido al castellano y publicado en ediciones españolas. En 1971, Calvino escribe y publica una nota al margen de la primera edición de *Storie di cronopios e di fama*, que él mismo define como «la creazione più felice e assoluta di Cortázar», autor que nunca dejará de interesarle.

Otro que no tardó en convertirse en autor einaudiano fue Rulfo. Existe un pequeño homenaje de Calvino a Rulfo en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cuando hacia el final del libro, en un capítulo que se titula «Intorno a una fossa vuota» (*Alrededor de una fosa vacía*) se encuentra un incipit muy parecido al de *Pedro Páramo*, libro que atraía a Calvino debido a su compleja composición narrativa. Por las ambientaciones, se podría decir que tienen una relación hipertextual, ya que en ambos descubrimos el fallecimiento de un padre y un viaje a caballo a través de tierras baldías.

Por todo lo dicho hasta aquí, al menos en un determinado periodo que situamos entre 1955 y 1970, el entramado de relaciones literarias entrambos países se revela fundamental para el desarrollo de la literatura de aquellos años y sirve de base orientativa para los posteriores, siendo determinante la aportación de los componentes de la Escuela de Barcelona aquí nombrados con respecto a la recepción italiana de la literatura latinoamericana, que tan felizmente empezaba a surgir por entonces.

Apuntes sobre crítica literaria

Por Juan Bonilla

Tenía yo, de chaval, un entrenador de fútbol que era un cabrón insoportable: daba igual lo bien que lo hicieras, para él nunca era lo suficientemente bueno, y para operar por comparación se sacaba de la chistera de una memoria inventada las veces que había visto jugar a Di Stefano, o las veces que había visto jugar a Cruyff. Con aquellas comparaciones era difícil no admitir que por bien que hubieras jugado, tampoco habías producido nada memorable. Para aquel entrenador, daba igual que se jugara en Maracaná, el Santiago Bernabéu o un campo de tierra con hoyos que parecían recién abiertos por ratas que querían enterrar a otras ratas. Había una entidad superior a cualquier circunstancia: el fútbol. Juego, por cierto, para el que él mismo era un negado intachable.

Hacer crítica negativa es la cosa más fácil y barata del mundo: lo sé porque me dediqué a ello a los veintipocos. A finales de los años ochenta, en el suplemento cultural del Diario de Jerez, José Mateos y yo nos divertíamos poniendo a parir libros de poetas consagrados y jóvenes que publicaban su primer libro. Seguramente, muchas veces llevábamos razón en nuestras pedradas, pero lo que quedó claro de aquella experiencia fue que lo difícil de verdad es compartir entusiasmos de forma convincente, sin que suene a peloteo o a amistad o a favor que espera ser recompensado o recompensa con que se devuelve un favor. Ahora, cuando leo por un acaso algún blog que se ha hecho fama por sus violencias, sonrío acordándome de aquellos finales de los ochenta.

ta. Esos blogs de crítica negativa, complacientes en el fondo con lo que les exige la afición son, curiosamente, uno de los hechos más destacables de nuestra literatura en estos últimos años, y brujuleando un poco por la red resulta curioso que la pauta se repite en muchas otras literaturas: Francia, Italia, Estados Unidos. Se diría que el arte de hablar mal de novelas y libros de poemas de autores de ahora o de siempre vive una época dorada: pero es sólo fachada. Las críticas siguen una plantilla, un modelo. Comienzan casi siempre esos nuevos críticos olímpicos cediendo a la manía de reducir cualquier libro contando primero su asunto con mucha suficiencia y falta de respeto, lo que está al alcance de cualquiera con un poco de gracia. Según ese modelo, es fácil atacar cualquier cosa, desde el Quijote:

Esto va de uno que se harta de leer libros de caballeros andantes y le pasa lo que a mí cuando veo a Curro Romero: que salgo de la plaza creyéndome Curro Romero y echándole la chaqueta a cualquier coche que pasa y componiendo la figura. Pues igual: el hombre se cree caballero andante alighieri, y hace recuento de lo que tiene en su casa para ver si le llega, y cuando le llega, bien, pero cuando no, se inventa el hombre lo que necesite, así que a una moza de buenas carnes que podría ser figura de Mujeres Hombre y Vicioversa, le declara su amor eterno, y a un vecino que no va al gimnasio -porque los gimnasios no se han inventado, pero aunque se hubieran inventado, el Gim y el Jam, ya sabéis...

al mismísimo Génesis:

Total, que estando la cosa como estaba, y por no haber no había ni cola del paro, dijo Dios: hágase. Y vaya que si se hizo. A base de monopolios, como está mandado. Primero la luz, que ya con eso tenía también la sombra, luego el agua, que inmediatamente creó la sed y la posibilidad de Brigitte Bardot saliendo a secarse, luego el campo -porque en algún lugar tendría que poner a correr a Cristiano Ronaldo...

Luego vienen encadenados unos cuantos chistes a propósito de alguna escena particular, para rematar la faena con una conclusión que no siempre recurre al insulto, pero que difícilmente esquivaba el menosprecio. Y a otra cosa. Como digo, un ejercicio al alcance de cualquiera.

Ahora bien, compartir un entusiasmo... ese ya es otro cantar. Ya sé que reina la idea contraria: la de que escribir reseñas favorables está al alcance de cualquiera que sepa repetir con otras palabras lo que dice la contratapa de un libro, pero es que una

reseña favorable no tiene por qué ser –de hecho casi nunca lo es– un ejemplo de crítica. Cuando sí alcanza a serlo, se ha producido un hecho que no está al alcance del mero cantor de excelencias. Tratar de seducir a un lector y convencerle de que merece la pena que encierre unas cuantas tardes de su vida en un libro que te ha emocionado, te ha ganado, te ha embaucado con el espejismo de que has salido de él mucho más sabio o mucho menos tú... eso ya sólo está al alcance de unos pocos privilegiados. Porque entre un reseñista y un crítico hay más o menos la misma diferencia que la que separa a un cura de un teólogo o a un manifestante que ha confeccionado una pancarta con un grito de un politólogo: de acuerdo en que los dos están haciendo «política», pero sería insultante considerar que se dedican a lo mismo.

Por otra parte está la cuestión personal, que según dos escritoras encuestadas por el New York Times es el gran problema de la crítica literaria en Estados Unidos, la necesidad de los críticos de no hacer daño a los escritores: a mí, en particular, me bastó encontrarme con un par de damnificados por mis reseñas –saber que tenían hijos o novias o padres que me detestaban– para que me ganara una sensación de miseria que me hacía sentir pringoso, como si necesitara inmediatamente una ducha y enjabonarme fuerte la piel para que se me fuera. De fondo estaba la cuestión: ¿por qué hacerlo? ¿qué ganas con hablar mal y hacer muchos chistes de libros que de todas maneras no le importan a casi nadie? Otra cosa, por supuesto, eran los libros de autores consagrados o incluso ya admitidos en el templo del canon, o los libros con premio o grandes campañas de márketing tratando de convencernos de la necesidad de asomarnos a ellos, pero ¿novedades editoriales publicadas por un ayuntamiento periférico, por una colección sufragada por el propio poeta que además se había gastado unas monedas en hacerlo llegar al periódico con una carta en la que amablemente pedía que se le hiciese un poco de caso? José Luis García Martín ha demostrado que Fernando Savater no es que no haya escrito su último o penúltimo libro: es que ni siquiera lo ha leído. No ha habido ningún escándalo por ello. Ni siquiera en la Red se han hecho mucho eco. Ahora, un muchacho o una muchacha sacan un librito en una editorial casi confidencial, en un par de blogs los apalizan vehementemente y se monta una escandalera de cientos de comentarios y fuego cruzado entre facciones que ni siquiera están muy claras. Todo tan divertido como deprimente, porque el arte de la denuncia se ve que sólo afecta a quienes no pueden acogerse al arma más potente para

descativarla: la de silenciar al denunciante. ¿Por qué gastar tiempo y energía en guerrear contra autores nuevos y no renunciar a la más baja de las posibilidades de la crítica –la crítica *ad hominem*?

Ya digo que durante algún tiempo me dediqué a eso. Podía decirme a mí mismo que había una entidad superior –la Poesía o la Literatura– a la que había que rendirle culto y que de todas formas mis reseñas nunca contenían ataques personales y, por lo tanto, no debía preocuparme en absoluto «lo personal» a la hora de valorar el alcance que tuvieran, el daño que pudieran hacer. Hay una anécdota muy ilustrativa sobre el asunto en las memorias de Marcel Reich Rainicki, el famoso crítico que mantuvo encendidas polémicas con Gunter Grass, Martin Walser y otros gigantes de las letras germanas. Cuenta que cuando estaba en el *ghetto* de Varsovia se publicaba una revistilla en la que él se estrenó como crítico musical. Con mucho esfuerzo, se organizaban algunos conciertos de música clásica para hacer la vida más amable a quienes vivían allí. El cubría esos conciertos y redactaba una reseña para la revista. No le temblaba la mano a la hora de cargarse algunas actuaciones, de poner como un trapo a algunos de los músicos que ofrecían conciertos. Y para justificarse, el crítico alemán dice que lo hacía porque había una entidad superior a las propias circunstancias en las que se desarrollaban aquellos eventos, y esa entidad superior a la que él debía rendir lealtad era la Música, y si un músico se cargaba una pieza de Bach él tenía la obligación de afeárselo por mucho que supiera las penalidades que el músico estuviera pasando y las penalidades que, en efecto, pasaban los espectadores. Para curarse en salud, supongo, también decía Reich-Rainicki que el crítico no era un juez, que en todo caso su papel era el del fiscal o el del abogado defensor, dependiendo de a qué lado de la balanza decidiera colocarse, y que no le pesaba en la conciencia haber hecho su trabajo saltando la tapia –nunca mejor dicho– de las circunstancias que pudieran resultar atenuantes para quienes no estaban a la altura de sus exigencias. Durante mucho tiempo llevé esas consideraciones de Reich Rainicki en las meninges, convencido de que llevaba razón y de que, precisamente para saltar sobre las circunstancias en que se produce una obra, lo mejor era no hacer distinciones y poner a parir a unos músicos por muy entendibles que fueran sus deficiencias: si eran conscientes de esas deficiencias, que no tocaran a Schubert o a Bach, que se limitaran a hacer sonar musiquillas agradables. Schubert y Bach, la Música, era una entidad superior que no podía ser trastornada por el mero hecho de que unos na-

zis tuvieran encerrada a una población que, para entretenerse y escapar un poco de su realidad, organizaba pobres conciertos, se las arreglaba para editar un pobre periódico. Ahora, la actitud del crítico austriaco me parece de una soberbia y una estupidez que difícilmente pueden procurarse perdón. Porque, en su platónica defensa de un ideal de Música o Literatura o lo que sea, pasa por alto que las circunstancias no son elementos ancilares de cualquier experiencia, sino un escenario inseparable de ellas. Reich Rainicki y mi entrenador de fútbol estaban de acuerdo en mantener inalterable, sin dejarse corregir por ninguna circunstancia, un ideal que sirviese de listón a cualquier obra literaria o futbolística. Ahora los compadezco: se han perdido tantas cosas. Para mí, son los perfectos embajadores de la amargura que suele subrayar a aquellos que se dicen encantados de conocerse, lectores o espectadores muy exigentes, amurallados tras el cristal impenetrable de los ideales.

Hace unos meses hubo un conato de polémica en el mundo de las letras –donde ya es difícil que haya polémicas– porque un crítico del *New Yorker* decidió, desde el mismo título de su artículo, enterrar el hacha y reconocer que la crítica negativa había dejado de tener sentido, porque cuando abordaba libros amparados por una potente campaña comercial, no era capaz de hacerle la menor muesca, y cuando no, le dedicaba espacio y atención a libros que no la merecían más que otros de los que pudiera decirse algo bueno. En las respuestas al artículo del *New Yorker*, escrito por alguien como Lee Siegel, que confesaba ser lo que era gracias a su facilidad para dar palos o hachazos, se adoptaba un perfil bajo en el que eran recurrentes los tópicos: que la crítica negativa era necesaria ante un panorama desbordado de novedades, que era imprescindible para imponer un poco de orden en el caos que vomita cada dos semanas la industria editorial, que la crítica negativa, en su aspecto policial, podía actuar de aduana para no dejar pasar a los libros que no tienen los papeles en regla, por decirlo así. Es mucho decir, desde luego: es concederle a la crítica unas facultades que no le son legítimas, porque no está demostrado que los policías no estén comprados ni que tengan lucidez suficiente como para no cometer según qué injusticias con tal de demostrar su poder. No se sabe qué les faculta para hacer de jueces o de fiscales, así que lo único que puede facultarles es el propio peso del texto que escriban, la propia lucidez de sus razonamientos, la fuerza de su estilo.

De ahí que antes de juzgar a la crítica por sus potencias po-

liciales cabría hacerla pasar el propio examen que hacemos pasar a cualquier obra literaria: es decir, preguntarse si funciona como literatura, si se justifica como texto más allá de que sea un «texto yedra» que necesita de una pared –el libro de otro– para escalar hacia la luz. Y no cabe duda alguna de que la mejor crítica literaria es aquella que, una vez confeccionada, casi puede prescindir de la pared gracias a la cual se ha alzado. Eso, al menos, es lo que pasa a veces con la gran crítica. Eso es lo que sucede con algunos libros de Octavio Paz, eso es lo que sucede con Cyril Connolly.



No hace falta haber leído a Tolstoi ni a Dostoievski para apreciar la magnificencia de un libro como *Tolstoy o Dostoievski* de George Steiner. No hace falta saberse de memoria los poemas de Homero para disfrutar de la lectura que hace de ellos Gil Bera en *La Sentencia de las Armas*, ni hace falta haber surcado los anchos mares de *Moby Dick* para apreciar la luminosidad, inteligencia y poesía de la crítica de *Call me Ismael*, de Charles Olson. No hace falta, en fin, ser un especialista en Flaubert para admirar *La orgía*

perpetua de Vargas Llosa. En todos estos casos, la crítica no actúa como policía que registra unos equipajes, sino como embajador que presenta de la mejor manera unos países que merecen ser conocidos. Tienen la rara virtud de ser a la vez perfecta introducción de los textos sobre los que hablan –es decir, un tipo de documento que puede leerse antes de adentrarse en esos textos– y razonamiento e indagación en las características que los hacen magistrales –es decir, un tipo de documento del que pueden aprender aquellos que ya conocen esos textos. Decía Ezra Pound en su *ABC de la Lectura* que el mejor libro de crítica musical que había leído nunca era el Stravinsky de Boris Schloeser, pero puntualizaba que le gustaban mucho más los capítulos dedicados a obras que él conocía (y en los que veía escrita su propia opinión) que los dedicados a piezas del músico que no había escuchado nunca: ahí tenía la impresión de que quizá el crítico exageraba o no alcanzaba a definir con exactitud la majestad de las obras. Burlar ese peligro es misión esencial de la crítica y para conseguirlo hacen falta, obviamente, escritores, grandes escritores.

De las diversas disciplinas en que se derrama la crítica, sólo la crítica literaria se ve abocada de manera irremisible a pertenecer al propio campo sobre el que gravita y en el que pretende influir. Obviamente, la crítica de arquitectura no es arquitectura, como la crítica de cine no es cine ni la crítica deportiva es ningún deporte: pero la crítica literaria sí debe ser literatura. No es raro por ello que los mejores críticos literarios sean casi siempre escritores que han demostrado lo que valen en otros géneros y que utilizan la crítica, no sólo como herramienta para indagar en las obras de otros puntualmente, sino también para ahondar en su propia concepción de la literatura y, a través de esta, en el significado y alcance de la literatura en una época determinada. No es raro que uno de los mejores críticos de la literatura en inglés sea T.S. Eliot, que con sus ensayos hizo renacer una tradición enterrada que sólo interesaba a arqueólogos, como tampoco lo es que uno de los mejores críticos de la literatura en español sea Luis Cernuda, que supo ver, por ejemplo, cuánto de poético y esencial había en el prosaísmo de alguien tan ridiculizado como Campoamor o darle su sitio como poeta a Gómez de la Serna. Y ello, seguramente, porque en los críticos/creadores se anulan las fronteras que, según Ramón Gaya, separan irremisiblemente al arte de la crítica: la naturalidad del primero frente a la artificialidad de la segunda. Para Gaya, el crítico no puede sino recurrir a una escala de artificios –que él llamará valores– para tratar

de trepar y desentrañar algo que al ser esencialmente naturaleza siente repugnancia por todo lo que no se le iguale: de ahí que nada sea más repulsivo que la obra de arte artificiosa; de ahí que no haya crítica más honda a una obra de creación que otra obra de creación. Y si te paras a pensarlo así es, así fue siempre: la gran crítica es antes que nada creación, el gran crítico de Lope no fue ninguno de los que se dejaron los ojos tratando de desentrañarlo, sino Moratín, proponiendo un arte nuevo de hacer comedias, y el gran crítico de Rubén Darío –que a su vez fue el gran crítico de la poesía ya obsoleta del XIX– fue Huidobro, como el gran crítico de Pérez Galdós fueron los vanguardistas de la *Revista de Occidente*, que a su vez recibieron su merecida crítica en Torrente y en el primer Cela. Esos son los críticos que hacen girar la rueda de la literatura, apoyados casi siempre en circunstancias sociales que sirven de trampolín para dar el salto, como es bien visible hoy mismo con este renacimiento de la novela social que ya a finales de los veinte y comienzos de los treinta reaccionaron contra «la estetización de la novela» (Benjamín Jarnés, Juan Chabás, Antonio de Obregón) y cuyos resultados, lamentablemente, no alcanzaron logros magistrales a pesar de alguna pieza interesante firmada por Joaquín Arderius, José Díaz Fernández o Ramón J. Sender.

Por lo demás –y por decirlo con adjetivo que gustaba a Gaya–, no deja de ser lo natural: si consideramos que cada tiempo presente es de algún modo inevitable crítica y corrección del tiempo pasado, y cada época produce unas maneras distintas de afrontar el arte de narrarse a sí misma, será también natural que esas maneras respondan de forma crítica a las que se utilizaron antes para acompañar a circunstancias distintas. Lo cual presta, sin duda, mecha a quienes perseveran en una crítica de tipo ideológico, nacida de la falta de adecuación entre una obra literaria determinada y las exigencias de la época en la que se produce. También a este tipo de crítica ideológica le exigimos antes que nada que se pueda valer por sí sola, de donde a veces se produce el efecto ciertamente paradójico de encontrarse con un texto que es manifiestamente injusto, pero cuya decisión y valor compensan las injusticias que comete. Pienso en los textos de Trotski sobre los futuristas, donde no alcanza a comprender la magnitud de la empresa futurista por razones ideológicas (es decir, Trotski parte de una concepción bolchevique de la literatura y toda literatura que no se atenga a ella debe ser atacada y minusvalorada) pero que contienen, al hacer la descripción de esas obras y de

sus principales autores, las mejores notas que se escribieron hasta entonces sobre el futurismo ruso: al medir su fuerza, para afearle el gasto de potencia poética en imágenes que se rompían contra la sordera de una clase –la burguesa– a la que apenas asustaba y que acababa hasta sonriendo premeditadamente para ocultar su estupefacción, estaba también reconociendo un empuje que, si baldío, atesoraba una personalidad nueva y decisiva, por equivocada que la juzgase; de igual modo, al restarle todo valor a esa meta pueril del futurismo de destruir las obras de arte del pasado para inventar de la vieja nada el nuevo futuro, colocaba la ambición del futurismo en la propia pequeña burguesía de la que el bolchevismo había de proclamarse enemiga y, con evidente tino, apreciaba que «al proletariado las obras de arte del pasado, Pushkin y Tolstoi, le dan exactamente igual porque no tiene idea de quiénes fueron ni qué significaban, y destruirlos no va a servirle para nada», de donde hacía pender su juicio estético de una falla ideológica que hacía irreconciliables los apreciables resultados de los futuristas con las ambiciones del nuevo arte proletario que Trotski creía necesario y que nada tenía que ver con martillos reduciendo a escombros las esculturas del pasado. Pero al pasar por encima de las intenciones políticas de aquella poesía enérgica y electrizada, dejaba intacta su capacidad para conmover, sorprender o agitar. La juzgaba equivocada, sí, como una estatua hermosa que sin embargo se ha instalado en un lugar inadecuado, molestando una atención que debía quedar fijada en otra parte.

Otro ejemplo máximo de crítica ideológica es la de Menéndez Pelayo, autor quizá de la más monumental de las obras de crítica negativa que, militando en esa rama de la crítica, no hace sino homenajear con su rotundidad de juicios valorativos a aquellas obras que trata de aplanar a martillazos, como si sólo por verse el esfuerzo que se toma en hacerlo ya demostrase lo mucho que esas obras enemigas le importaban. Me refiero, por supuesto, a la *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Se diría que nadie leyó con más atención y cuidado esas obras atacadas eficazmente desde los cimientos a las cumbres –desde los panfletos de Servet, a quien dedica páginas impresionantes, a las Cartas de Blanco White, sobre las que escribe un ensayo delicioso–, no por lo que tuvieran de nefastos artefactos literarios, sino porque representaban una concepción de la religión y la fe que asqueaba a los dogmas de la Iglesia Católica que Menéndez Pelayo se proponía defender y exaltar como el manifiesto más acabado y excepcional del alma española. Las heterodoxias que a la vez historia y combate son

declaradas enemigas de antemano, lo que no obsta para que el crítico –armado de una impresionante batería de datos y de una prosa resuelta y franca– sepa valorarlas con independencia de la bandera que defiende, de ahí que no tenga empacho alguno en deslizar algún que otro «una prosa radiante» o «una capacidad de razonamiento que, por equivocada que esté, no deja de impresionar». Tanto Trotski como Menéndez Pelayo están convencidos de que no hay otro modo de erigir un monumento a sus convicciones que talar uno por uno los árboles del bosque donde se esconden los enemigos, sin que en la tarea de talar, entre hachazo y hachazo, esté prohibido mirar arriba y reconocer la belleza indudable de la pieza que está a punto de caer. Tanto Trotski como Menéndez Pelayo son jueces implacables que han oído a las dos partes que estaban en pugna: la obra examinada, de un lado, y los dogmas erigidos por un Ministerio Fiscal que representa al propio Estado, por otro. En un caso, ese Estado es el hombre nuevo de los bolcheviques y, en el otro, el cristiano viejo del catolicismo español.

Se me dirá, con razón, que toda crítica literaria no tiene más remedio que ser también, en mayor o menor medida, ideológica, pues el crítico no puede hacer caso omiso de su propia ideología cuando ejerce como lector y que, por lo tanto, hablar de crítica literaria ideológica es incurrir en redundancia –toda vez que difícilmente puede el juicio estético escapar a la sombra de la ideología– y que también lo que se expone como «crítica estética» está contaminado de una visión ideológica por mucho que prescinda de hacerlo evidente o, al contrario, por mucho que se sacuda para dejar claro que no se rinde a una ideología determinada. Bien, de lo que aquí estamos hablando es de la crítica que antepone la ideología de la que parte el crítico a cualquier otro elemento, supeditando el valor de una obra a los dogmas o mandamientos o caracteres que significan a la ideología a la que el crítico se acoge y a la que pretende defender. Por supuesto que toda crítica literaria está afectada por la ideología de quien la escribe y que incluso los críticos que más olímpicamente se vanagloriaban de no ver un solo punto fronterizo entre literatura e ideología –pongamos el caso de Nabokov– dejaban asomar su ideología constantemente a la hora de hacer crítica, pues lo que acababa afeando a aquellos autores a los que atacaba –por ejemplo, en sus sanguinarios destrozos a Dostoievski– era un posición ante la vida, una incapacidad para consolarse con la belleza del mundo, una insistencia en psicologismos que consideraba alardes de la ineptia; en

definitiva, una ideología contra la que combatió constantemente durante toda su vida: el nihilismo ruso, el pesimismo culpable. Si una ideología es, antes que nada, una toma de posición frente al mundo, frente a la realidad, la toma de posición de Nabokov es clara y, aunque se escude esencialmente en argumentos estéticos para dinamitar las obras que desprecia, no puede esconder en ningún momento que por debajo de su disfraz de maestro de la prosa hay un juez que se sabe el código penal de memoria y sabe que el primer artículo de ese código dice: ¡ama este milagro de existir! Todo aquel que no cumpla con ese artículo, es inmediatamente condenado sin que importen mucho sus cualidades estéticas. De hecho, no deja de resultar casi pueril que Nabokov atacara tan enconadamente a Dostoievski –que, en efecto, no podía pasar en ningún caso por estilista– y salvara con el mismo encono a Wells –que tampoco tenía nada de estilista y tantas veces supeditaba el aliento de sus relatos, no a la magia de la prosa, sino a la propia fuerza de sus tramas–. Por mucho que esgrimiera razones estéticas, al fondo de su jugada se le veía a Nabokov una antipatía moral: no sólo le asqueaba cómo se contaba el mundo de Dostoievski, lo que esencialmente le asqueaba era el mundo de Dostoievski, esa culpa –para él incomprensible– ondeando encima de todos los personajes.

Pero en la crítica ideológica –sobre todo en la ejercida por botarates que atienden a un catecismo y lo aplican a cualquier obra que se enfrenten, pero también en auténticos maestros de la escritura como los mencionados– hay algo que siempre abarata las conclusiones de los críticos: la sensación de que juegan en casa, es decir, la sensación de que no sólo juzgan lo que han leído anteponiendo unos criterios ideológicos mediante los que fiscalizan las obras examinadas, sino que escriben para un público que va a estar de antemano de acuerdo con todo lo que ellos digan, coreando sus hachazos, por la sencilla razón de que también es un público ideologizado. Así, los textos de Trotski sobre las relaciones entre Literatura y Revolución no podían sino ser muy aplaudidos cuando se publicaron (luego llegaron los abucheos), no por la inteligencia y la brillantez que los dictó, sino por la necesidad del público de que aquello que Trotski decía fuera dicho para potenciar su conciencia bolchevique, para tener bibliografía prestigiosa en la que sustentarse: ya sabían ellos que los futuristas no eran más que unos pequeñoburgueses revoltosos, y eso era lo más importante, que se dijera y se dijera con justicia suficiente como para verles el lado bueno; que Trotski salvara y admirara a

Maiakovski –o más bien las posibilidades de Maiakovski en cuanto se le reeducara– importaba bastante menos, quedaba como un peaje para salvaguardar la aparente objetividad de la crítica. Igualmente, las generaciones que bebieron en los Heterodoxos de Menéndez Pelayo no podían sino utilizarlo de salvaguarda para no ensuciarse los ojos con prosa herética o pecaminosa; que mucha de esa prosa fuera alabada por el propio crítico era lo de menos. Había momentos en los que el propio crítico, cediendo a una sensibilidad que no podía agrietarse demasiado para no dejar pasar a cualquiera, llegaba a emocionarse con lo que contaba: véase el capítulo que le dedica a Servet y su triste final. En ambos casos, el crítico hacía el papel del sacrificado: era él, ya que sus convicciones tenían más fuerza y fundamentos, el que podía permitirse el lujo de ensuciarse las meninges con literatura que atentara contra la ideología que esos lectores defendían o necesitaban que se defendiese, y buena parte del mérito del crítico radicaba precisamente en ese sacrificio, gracias al cual el uno había tenido que leerse decenas de obras futuristas para aplastarlas y evitar así que los lectores de sus ensayos cayeran en la trampa que los vanguardistas les podían tender y, el otro, cientos de libros deplorables a los que había desactivado robándoles todos los lectores despistados gracias a que se había dedicado a contarles lo que había, de bueno y de malo, pero sobre todo de malo, en esos libros deplorados. El crítico como mártir.

Es éste, precisamente, el modelo más imitado en las bitácoras de supuesta crítica literaria que han empezado a abundar en la Red y que propiciaban las reflexiones del crítico del *New Yorker*, pues han conseguido elevar un tono que, por desgracia, no es el tono crítico de Karl Krauss, violento pero meditado, sino más bien el de las tertulias de casino provinciano donde las opiniones vienen refrendadas sólo por el derecho a tener opinión. Es el modelo de crítico que se sacrifica para tratar de que sus lectores no tengan que perder el tiempo o contaminarse las entendederas con determinadas obras. No debería generalizar, desde luego, porque hay excelentes bitácoras, pero si hubiera que destacar un tono, parece claro que el que más destaca –al menos por su ruido– es el del chico malo que va a cantar las verdades del barquero a propósito igual de la última novela de un premio Nobel que de la primera novela de una muchacha de provincias, con un solo faro por toda línea de argumentación: el gusto propio. Por supuesto que el gusto propio puede ser muy fiable para cualquier

lector, pero de ahí a que sea la única herramienta que utilice un crítico hay un gran paso. Un paso que abarata, y mucho, la disciplina de la crítica literaria. Cualquier ciudadano –yo mismo– está en su derecho de aburrirse con el patinaje artístico: sería del género idiota que me pusiera a escribir un ensayo comentando una velada de patinaje artístico. Y sin embargo no es raro encontrarse en esos blogs con comienzos como éste que copio de uno cualquiera: «Empezaré por decir que detesto la ciencia-ficción, así que la última novela de X ni la pensaba mirar en cuanto supe que acontecía en el siglo XXII, pero la carne es débil y estaba en la biblioteca y en fin. Menuda mierda. La cosa va de un mundo en el que –cómo no– ha habido un apocalipsis o algo así. A ver cuándo escribe alguien una novela situada en el siglo XXII en el que no haya habido un apocalipsis, hombre, sino que todo sea como ahora pero con coches que vuelen...».

No es que haya más bitácoras de crítica negativa que de reseñas de lectura impresionistas, pero evidentemente hacen muchísimo más ruido, se riegan con mayor facilidad aprovechando las múltiples bifurcaciones de la Red. Y con ese pretexto –y por raro que parezca que alguien que además no cobra por ello dedique muchas horas de su vida a leer libros que sabe desde antes de empezar a leerlos que no va a disfrutar y sobre los que tratará de hacer sonar su látigo– muchos lectores se han engalanado de críticos para dar noticia de sus capacidades como castigadores, casi siempre con pobreza de argumentos pero infalible capacidad para hacer brillar un insulto. No cometeré la imprudencia de decir que nada de lo que hicieron antes los acredita como para ejercer ese oficio, porque el de crítico es un oficio, si es que lo es, que se defiende sólo y exclusivamente en el acto de criticar, es decir, en los textos donde se formula una crítica, y tanto da que quien hable lo haga por primera vez como que tenga una bibliografía que no cabe en cinco páginas: volvemos a la necesidad de autonomía de su texto, tanto con respecto a la obra de la que habla –si bien, periodísticamente se agradece que cumpla con unos cuantos requisitos informativos– como con respecto a las propias críticas que anteriormente haya escrito el abajo firmante. Y lo cierto es que en ese berenjenal o campo de minas que se ha formado en el mundo de los blogs literarios, muy pocas veces se encuentra uno con textos que valgan por sí solos: lo que más abunda es el chiste fácil, el desprecio olímpico, el resumen maleducado de una obra. En resumen el *yoísmo* de lectores malcriados que

creen que las obras se han escrito todas sólo y exclusivamente para adorarle como lector. Cualquier cosa dirigida no a compartir un entusiasmo, desde luego –cuando se comparten entusiasmos en esas bitácoras destrozadas el tono es exageradamente meloso e inservible–, ni a evitar que alguien caiga en la trampa de leer determinado libro –porque también ellos se deben a su público y saben que su público no se compraría el libro con el que van a meterse– sino más bien sólo a hacer un poco de ruido, suscitar treinta o cuarenta comentarios, una larga discusión invertebrada donde impera una radiante y sonriente banalidad. Ya digo, la cosa más fácil y barata del mundo. Lo sé porque me dediqué a eso a los veintipocos años sólo por el placer de jugar a hacerme el duro sin importarme que mi víctima fuera una vaca sagrada como Lezama Lima o un poeta que se había pagado con sus ahorros su libro de versos.

En el texto referido del crítico de *The New Yorker* se utilizaba un argumento muy poco convincente, pero que puede dar idea de la precariedad a la que ha llegado la literatura en nuestro tiempo: el número de lectores ha caído tan estrepitosamente que se siente uno culpable al atacar a un libro y pensar que quizá así está ayudando a que siga disminuyendo el número de personas que leen. Aparte de que no creo que la potencia de un crítico le permita alejar de la literatura a nadie, ni siquiera si fuera así tendría mucho sentido callarse unos argumentos contra una obra por semejante razón. Los extremos son peligrosos porque el abismo queda cerca de ellos, y si no es bueno colocarse en el extremo en el que se colocaba Reich-Ranicki –la Poesía o la Música no pueden perdonar circunstancias–, tampoco lo es colocarse en el extremo en el que, por salvaguardar la institución literaria, agonizante por lo que se ve, un crítico tenga que morderse la lengua para decir lo que tenga que decir sobre una obra que, previsiblemente, tendrá muchos lectores. Creo que para situarse justo en el centro de ambos extremos un crítico sólo debe hacer el pequeño esfuerzo de ser humilde: ni considerar que es el embajador de la Poesía en el reino de los vivos, ni creer que sus razones contra determinada obra pueden ser catastróficas para la institución literaria porque implican hacer bajar el número de personas que vayan a ir a una librería.

Poesía contestada

Por Luis Muñoz

26 de febrero. Esta mañana hemos bajado al rectángulo de césped que hay frente al edificio de la universidad para dar la clase. Aunque todavía es invierno, el sol brilla y calienta algo. Llegaba un poco de ruido de los autobuses del campus, que son constantes, y también de algunos coches y motos, pero me ha parecido que podríamos oírnos. Faltaba solamente Daniel, que ha aparecido de pronto, con la operación maquinal en los ojos –un garabato gris metálico– de haber subido al aula, haberse preguntado y haber deducido, por fin, que estaríamos afuera.

El ejercicio que les he puesto ha sido rellenar los huecos practicados en un poema de Darío Jaramillo Agudelo. Les he pasado una copia de «Platón borracho» sin los adjetivos, sustituidos por líneas, y el ejercicio consistía en rellenarlas. Utilizando sus carpetas como apoyo, se han sumergido en el poema casi al mismo tiempo. Glup. Mientras, me he dedicado a repasar *Historia de una pasión*, que leí por primera vez hace –creo– siete años y donde siempre encuentro rincones nuevos, corredores, tramos luminosos en los que tengo la impresión de no haberme detenido nunca, a pesar de haberlos recorrido tantas veces. El ejemplar que tengo está muy manoseado, incluso tiene marcas en la cubierta como de vapor –creo que lo tuve en el cuarto de baño una buena temporada–. He releído la parte donde Darío Jaramillo Agudelo habla del placer de escribir y –la que prefiero– de corregir. Lo cuenta de una manera tan vívida y tan cordial que dan ganas de dejar el libro, tomarse un Nescafé, encender un Pielroja, poner una pieza de Chopin en el ordenador y empezar a tachonar un manuscrito. He subrayado con lápiz: «Este oficio del que hace parte una especial euforia, tan especial que se localiza al mismo



tiempo en el corazón, la cabeza y el estómago, ese oficio solitario que se agota en sí mismo porque dentro de él está el placer que entrega». El proceso –he anotado al margen– es autotélico, y el placer que da al autor es precisamente lo que consigue, en una primera instancia, que la transmisión sea posible. No garantiza nada, no rubrica la validez de lo que se escribe, pero es una condición previa indispensable. Por otro lado, mantiene a raya la amargura de la frustración. La escritura y la recompensa son simultáneas. Como a los veinte minutos, he preguntado quién podía leer su ejercicio. Sonrisas de timidez, de ganas, de apuro. Emma, con la resolución deportiva de quien se lanza primero al agua fría, ha leído el suyo:

*He habitado la más cegada claridad:
la luz es la perfecta para alumbrar el perfil efímero
[de las [cosas,
la sombra forma parte de la luz, ayuda a ver:
este árbol corresponde al arquetipo que recuerdo,
todo se ajusta con la idea,
este pétalo es el pétalo constante
y será mañana el roto pétalo traidor; por un instante tengo
[lucidez turbia, pero ya no soy ese que escribió la cansada
[palabra de este verso;
la charada está dispuesta y no logro descifrar la clave
[del embrollo;
sé lo más bello:
que este caballo que galopa por la playa, majestuosamente
[ha galopado desde siempre en otra playa,
sé que el amor es completarse,
sé mi desdicha y mi ignorancia, que el tiempo nos contiene
y no lo vemos,
y sé que en otro mundo hay otro, que reflejo, más libre que
[yo, más insaciable y vivo.*

Con una copia del poema original completo en las manos de cada uno, les he preguntado a qué ideas les lleva compararlo con los suyos.

–A que los adjetivos indican la actitud del autor ante el lenguaje –ha dicho Rocío–. Para un poeta, el lenguaje puede ser una forma de juego, de experimentación, un reto de precisión, un

modo de aclarar, o no sé qué otras cosas, y aquí lo que parece es que son un medio natural, directo, de referirse a lo que le interesa.

–¿Natural y directo?

–Sí, no intentan llamar la atención. O al menos no lo parece. La cosa va más por otro lado. Son un modo de apuntalar los sustantivos, de fijarlos y de sacarles su jugo.

–De lo que me doy cuenta –ha intervenido Javier– es que yo he elegido adjetivos más rebuscados, porque tengo esa tendencia, a intentar escribir cosas poco corrientes. Pero los de Darío Jaramillo Agudelo son muy sencillos, o más que sencillos, vivificantes, resaltan al sustantivo o al pronombre, lo llenan de nobleza.

–A mí me ha pasado lo mismo, creo que los míos son más pretenciosos –ha dicho Daniel–, mientras el rugido de un autobús, que frenaba justo delante, nos ha obligado a hacer una pausa.

5 de marzo. La lectura para hoy era *Gatos*, de Darío Jaramillo Agudelo. Mientras estaba colocando mis papeles en la mesa del aula y dejando pasar un par de minutos para no empezar antes de tiempo, Rocío ha levantado la mano:

–¿Profesor, Darío Jaramillo tiene gato?

–No sé –he sonreído–. ¿Tú qué piensas?

–Que sí, que para escribir esos poemas seguro que hay que tener gato, si no, me parece que no es posible –ha contestado con toda seriedad–.

–¿Tú no crees que es posible inventar en los poemas como se inventa en los cuentos o en las novelas?

–Sí, pero me parece que no en este caso. Hay demasiadas cosas en estos poemas que revelan un contacto directo con los gatos. Hay demasiada penetración y capas de receptividad como para que sea un mero juego especulativo. Yo tengo gatos y eso me parece que se nota.

–¿Qué cosas?

–Pues –ha consultado su libreta de apuntes–, lo tengo aquí. A ver: uno, que existen para ser amados, y no para amar; dos, que todo en ellos es misterioso; tres, que no les gustan las visitas; cuatro, que parecen aletargados en una siesta continua; cinco, que son perezosos y, sin embargo, nunca llegan al tedio; seis, que fingen ser animales domésticos; siete, que no existen palabras para hablarles.

–Lo que me parece más interesante –ha intervenido Emma– es cuando dice que un gato es un estado de la materia. Creo que ahí da en la tecla. Es, además, el poema que creo que está más

conseguido.

–¿Por qué?

–Por el modo en que se refiere a la inefabilidad de los gatos, esa sensación de no ser sólidos, pero tampoco líquidos o gaseosos. Esa especie de estado aparte.

–¿Tú la compartes?

–Me parece que sí. Yo tengo dos gatos, y aunque son muy distintos –uno en realidad se comporta como si fuera un perro y el otro es completamente esquivo e independiente–, los dos tienen esa cualidad de la que habla Darío Jaramillo.

–A mí lo que me ha gustado es la idea de que los gatos condescienden en que los acariciemos –ha intervenido Austin–.

–¿Cómo es eso?

–Que los gatos no quieren que los acariciemos, no es lo que buscan, sino que más bien se dejan acariciar.

–¿Que condescienden en que los acariciemos? ¿Os recuerda a algún poema del que hayamos hablado?

–Sí, a lo que dice Borges en el poema «A un gato» –ha respondido Javier–.

Ha buscado en su carpeta y ha sacado una hoja de color fresa fuerte.

–La cita exacta es –ha carraspeado, ha dudado un poco–: «Tu lomo condesciende a la morosa / caricia de mi mano». Eso es. Y el final del poema tiene que ver con la sensación de que los gatos no son de este mundo. Es decir, hay una coincidencia de mirada entre los dos poetas y maneras distintas de expresarlo.

–A ver.

–«En otro tiempo estás. Eres el dueño / de un ámbito cerrado como un sueño».

–Me gusta la rima –ha dicho Erin–. En todo esto, en el modo de recoger las palabras de Borges por Darío Jaramillo Agudelo está, además, la idea de la literatura como diálogo a través del tiempo, o como palimpsesto intermitente, o latente, o como una cadena de eslabones, o de guiños, o de ecos, ¿no?

12 de marzo. Hace una semana puse en una página de internet que comparto con los estudiantes, una entrevista con Darío Jaramillo Agudelo hecha por Pablo Gianera y Daniel Samoilovich para *Diario de Poesía* en 2005. Hoy hemos conversado sobre algunos poemas de sus primeros libros, *Historias* y *Tratado de retórica*, y después el asunto ha sido la entrevista.

–Para mí, lo más interesante es su gusto por los nadaístas

–ha dicho Javier–. El que la rebeldía de ellos, el ir a la contra, le atrajese tanto cuando joven.

– Bien. ¿Y qué aspecto de los nadaístas en concreto?

–El tono conversacional. Debió de ser una conquista frente al tono impostado, academicista, acartonado, que en los años cincuenta y sesenta imperaba en la poesía colombiana más visible entonces. Los nadaístas supusieron una revolución en distintos órdenes de cosas, y no solo en lo estético, sino también en lo moral. En cuanto a lo estético, creo que es muy interesante que Darío Jaramillo Agudelo no los siga en la búsqueda de palabras raras, en la experimentación más radical del lenguaje. Es como si hubiera decidido: voy con ellos en su diagnóstico de los problemas de la poesía colombiana, en su necesidad de oxigenación, en su rebeldía, en su sacudimiento, pero no en la ruptura de la comunicabilidad, no en lo que Friedrich llamaba «la familiaridad comunicativa». Es como si fuera su línea innegociable.

–Yo creo que Jaramillo Agudelo –ha intervenido Emma– evoluciona con varias ideas del lenguaje, dependiendo del libro o de la serie de poemas, que quedan claras en la entrevista. Por ejemplo, de Sólo el azar dice que buscaba expresar la confusión. Pero cuando habla de *Poemas de amor*, se trata de todo lo contrario, de la búsqueda de la claridad y de algo muy importante que me parece que está presente en gran parte de su poesía –hace una pausa, que parece interminable, como si buscara un chorro de aire mental–.

– ¿A qué te refieres?

–A la conciencia de que el peligro de la poesía literal y directa es caer en la simpleza total o en lo que llama «la bobaliconería». El que sea tan consciente de eso y sin embargo se arriesgue, se acerque tanto a ese límite en aras de la creencia de que la poesía culta y la popular son una misma cosa, de que lo más recóndito y lo más intenso es comunicable y común.

–¿No crees que todos los tonos de poesía conllevan una gama de riesgos?

–Sí, pero en este caso, el peligro de ser demasiado obvio es enorme, es casi el peligro de que desaparezcan los rasgos constitutivos de la poesía, lo que puede hacer de ella un lenguaje resistente, lo que puede distinguirla como poesía. Y sin embargo, se mueve justo en esa dirección.

–Al mismo tiempo –ha tomado la palabra Austin– me parece curioso que diga que al escribir esos poemas sentía desconfianza hacia el lenguaje.

–Ah, ¿y crees que se le nota?

–No, no lo parece.

–Eso también lo dice, ¿verdad?

–¿El qué?

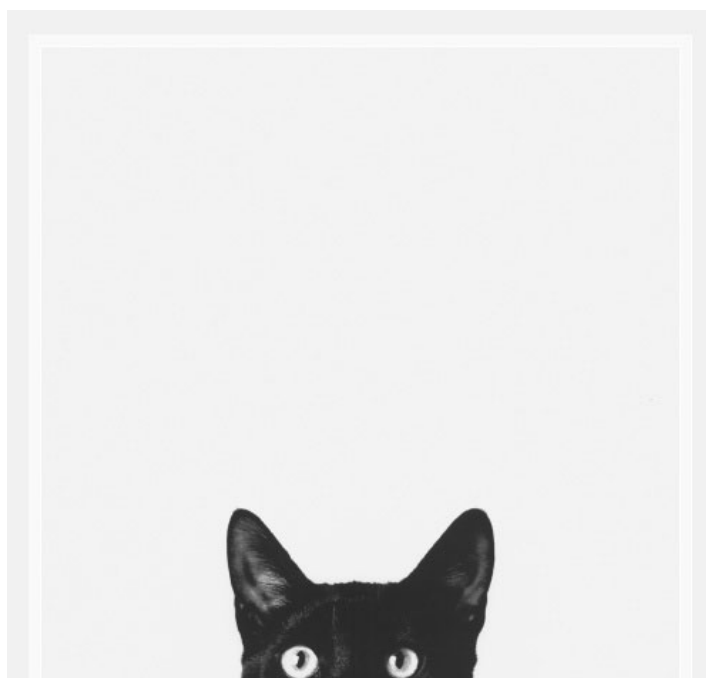
–El que *Poemas de amor* implica confianza hacia el lenguaje, solo que no consciente, el que fuera algo paradójico.

–Sí, pero quizá sean complementarias esas fuerzas, la de confiar en el lenguaje, es decir, pensar que puede ser capaz de expresar la percepción que tiene de las cosas y a la vez ser consciente de sus limitaciones.

–A mí me parece muy interesante la influencia de Nicanor Parra –ha intervenido Emma–.

–¿En qué sentido?

–En que es también una influencia invisible. Es más de idea de fondo, de actitud, es más de taller interno. Creo que en realidad son dos modos muy diferentes de ser antirretóricos, entendiendo por retórica el sentido negativo de la palabra. De alguna manera, la de Parra es una retórica –en sentido positivo– del antirretoricismo, a veces del exabrupto, de lo antiestético, de la ruptura. La de Darío Jaramillo Agudelo es la antirretórica de lo natural, de la invisibilidad, de la palabra que fluye, ¿no?



La clase ha terminado un poco más tarde de su hora, como diez minutos. Antes de salir, he mirado por la ventana. Estaba nevando despacio, pero con un ritmo continuo. Una nieve de copos abiertos e ingrátidos, casi plumas, como si estuviesen pelando a una gallina.

19 de marzo. Anoche recibí un correo de Emma justo cuando estaba a punto de meterme en la cama. Me decía que estaba preocupada por cosas que no había entendido de la serie de los «Amores imposibles» de Darío Jaramillo Agudelo (es la lectura para hoy) y me preguntaba si hoy estaría en mis horas de oficina.

He llegado con diez minutos de antelación y la he encontrado sentada en el suelo del pasillo, con la espalda apoyada en la pared y un par de carpetas desplegadas delante. Cuando me ha visto llegar, las ha recogido, las ha metido en su mochila y se ha incorporado. Las sillas de mi oficina son idénticas a unas que aparecen en la película *All the President's Men* y sirven de asiento a Robert Redford y Dustin Hoffman: metálicas, pintadas en gris oscuro y tapizadas en skay verde rana. Emma se ha sentado y yo he puesto a calentar agua en el hervidor.

—¿Te apetece tomar un café o un té?

—No, profesor. Acabo de tomar un *latte* del tamaño más grande ahora mismo. Muchas gracias.

Mientras preparaba un café soluble, me ha contado.

—No entiendo si Darío Jaramillo Agudelo está hablando en serio o con ironía en estos poemas. ¿Son un juego? ¿Son irónicos? ¿Hay que entenderlos literalmente? Es que no lo sé.

—¿Y de qué más puede tratarse que no sea exactamente de juego ni de ironía? —he removido el café—.

—No sé, no sé, ¿una manera de indagar en los amores imposibles? ¿Una forma de darle la vuelta al tópico del amor cumplido?

—Ah, muy bien, y qué más —he dado el primer sorbo, demasiado caliente—.

—¿Un modo de enaltecer el poder de la imaginación, o de la fantasía del deseo?

—Ah.

—¿Una manera de desplegar sus habilidades retóricas, que son especulativas? ¿Una forma de mostrar las tonalidades del pensamiento? ¿Un modo de acercarse al conocimiento del amor por medio de pequeños rodeos? ¿Un guiño a las variaciones musicales sobre un tema? ¿Todo eso junto?

Durante la clase nadie se ha preguntado sobre la intención última de los poemas. Han comentado, sí, la dificultad que entra-

ña el tema del amor en la poesía moderna, como todos los grandes temas, encarnados en grandes palabras, y cómo al ser abordados desde la imposibilidad del amor, la distancia resultante se hace operativa (eso lo ha dicho Daniel). También han elegido sus favoritos. El que ha ganado por mayoría ha sido el número 5, el que comienza «Que no nos vengan con los azarosos amores posibles». Finalmente, han hablado de sus experiencias reales con amores imposibles y con amores posibles.

–Al menos por número –ha dicho Daniel–, la verdad es que tengo mucha más experiencia de amores imposibles que de amores posibles. Mucha más. Aunque en profundidad, no sé.

–Yo también muchos más imposibles –ha dicho Emma–.

–Pues yo no –ha continuado Erin–.

–Yo todavía tengo que hacer la cuenta –ha intervenido Javier, con una media sonrisa que ha hecho sonreír a los demás–.

26 de marzo. En la obra de Darío Jaramillo Agudelo, la música es abordada desde dos ángulos de visión opuestos, que tomados en conjunto, parecen complementarios. En los poemas de *Cuadernos de música* aspira, al mismo tiempo, a atrapar, como mariposas con una red, los elementos imaginativos lanzados por piezas concretas de música («piezas para piano», «piezas para violonchelo»), y a una cierta autonomía semántica de la música –el viejo sueño simbolista–, aun siendo plenamente consciente de que las palabras, incluso entendidas como unidades sonoras, van inevitablemente unidas a significados. Por otra parte, hay en este libro una suerte de experimentación con la propia música de los poemas, con el ritmo del verso y del conjunto, y con el ritmo de las propias variaciones, que hace recordar –aunque es claro que no lo lleva hasta ninguno de sus extremos–, a la famosa idea de «la musique avant toute chose» del «Arte Poética» de Verlaine. En *Poesía en la canción popular latinoamericana*, su libro sobre el tango, el bolero y la ranchera, la música que analiza es, sin embargo, portadora de una poesía escrita que no solo no ha deshecho sus lazos con las ideas del movimiento romántico, sino que potencia el lado de comunicación sentimental y la búsqueda del sufragio del número. La poesía popular aspira a ser la crónica de una intimidad colectiva, a encarnar los comunes sentimientos concretos y a conectar con el espíritu de las gentes, que pueden encontrar en las historias y expresiones de los poetas (y sus colaboradores predilectos, los cantantes) formulaciones precisas y susceptibles de permanencia. La idea de la música de estos dos

libros, puesto uno frente al otro, en realidad señala directamente la falla producida por el simbolismo y la imposibilidad de que pueda ser salvada, todavía hoy. Tampoco creo que tenga por qué ser salvada. Los que se empeñan en hacerlo suelen ser los poetas y los críticos más dogmáticos y excluyentes, los de espíritu más pobre. La poesía si a algo es alérgica –alérgica de muerte– es a los dogmas. En la falla abierta por el simbolismo está la conciencia contradictoria, en discusión, de la poesía moderna. Sale de ahí.

La clase de hoy ha sido sobre los distintos acercamientos a la música que se producen en *Cuadernos de música* y en *Poesía en la canción popular latinoamericana*.

–La primera diferencia es temática –ha dicho Daniel–. En *Cuadernos de música* el asunto es la música clásica, la música culta, y en el ensayo se trata de la música popular.

–Pero ¿cómo se acerca a ellas?

–En *Cuadernos de música* los poemas parecen anotaciones, no sobre la música, no desde dentro de la música, tampoco al margen de la música, sino frente a ella. Es algo así como los efectos poéticos de la música, la potencialidad poética de la inspiración musical.

–¿Y en el ensayo?

–Es un libro sobre la poesía que hay en las letras del tango, el bolero y al ranchera –ha intervenido Emma– y, de camino, una historia de esos géneros, un collage de citas de estudiosos, pero también un cancionero.

–Y cuál creéis que es la tesis de fondo.

–Que esa poesía, la de las canciones populares –ha proseguido Emma–, continúa el fluido de conexión entre los poetas y la gente corriente que se había cortado, al menos en Latinoamérica, después del modernismo.

–Yo no he podido evitar –ha dicho Erin– pensar en la propia poesía de Darío Jaramillo Agudelo o, mejor dicho, que estuviera él pensando en su propia poesía al escribir sobre estos poetas populares. Creo que es un libro que tiene algo de explicación íntima, de crónica personal y a la vez de poética subterránea del propio autor.

–Sí, ¿y no es una especie de genealogía? –ha tomado la palabra Rocío–. De algún modo, muchos de esos poetas, junto a los poetas cultos, que conoce muy bien, son maestros suyos, referentes suyos, modelos, y están en la base de su formación poética, de su relación con el lenguaje, de su modo de abordar la expresión de los sentimientos y de cómo se entiende con la esencia de las

historias que pueden dar lugar a un poema. Me parece que no los pierde nunca de vista.

2 de abril. Estoy sentado frente a la mesa de mi cocina esperando a que se cuezan dos cogollos de brócoli. Hoy ha sido el último día dedicado a Darío Jaramillo Agudelo. Antes de comenzar, he encontrado a Erin un poco nerviosa, en el pasillo. Iba al baño a echarse agua fría en la cara –me ha dicho– para relajarse. Tenían que hacer una breve presentación sobre algún aspecto de la poesía de Darío Jaramillo Agudelo y entregarme el esquema de la presentación. Al volver parecía algo más tranquila.

Rocío ha hablado sobre las series poemáticas. Ha dicho que Darío Jaramillo Agudelo tiene un particular don para ordenar en series, o para generar en series, temas poéticos. Las series –ha dicho– se asemejan a un sistema de caza, de ronda de la presa. Se acercan y se alejan del tema y en esos movimientos, en su ir y venir, consigue regalarnos toda una gama de tonos, de imágenes, de ideas, de asociaciones y terminan atrapando a la presa. Ha citado las series de historias, biografías imaginarias, nostalgias, encuentros, apariciones, amores imposibles, poemas de amor, gatos, o la titulada «Del ojo a la lengua», sobre grabados de Juan Antonio Roda. Ha dicho que en todas las series se aprecia una unidad en la variación, la de someter el tema a distintos ángulos y perspectivas, y en muchas de ellas, otro elemento común, al que el sistema seriado es particularmente sensible: el sentido del humor, o lo que podríamos llamar –ha añadido– la ternura humorista.

La presentación de Erin ha sido sobre los distintos tipos de amor en la poesía de Darío Jaramillo Agudelo. Su idea es que el amor es el tema central que bombea por toda su poesía. De amor-pasión ha puesto como ejemplos algunos textos de *Poemas de amor*. El que la muerte –como dice en el primero– se apodere del poeta por la mañana a través del amor imposible, es una muestra de la agonía, de la intensidad pasional con que éste lo vive. También pertenecerían a esta modalidad poemas de la sección «Amores imposibles» de *Cantar por cantar*. Pero algunos de esta serie –ha añadido– pertenecen al ámbito del amor-Agapé, el amor armonioso, como los números 20, 8 o 4, donde dice que «guarda equilibrio perfecto / sobre la cuerda de una guitarra». Los poemas dedicados al hermano inventado, son –ha dicho– obviamente poemas de amor-Philia, solo que pertenecen, además, a la categoría de lo fantasioso y lo imaginario. Se ha preguntado también si no forman parte de esta categoría los monólogos

dramáticos de «Colección de máscaras» o las biografías imaginarias de *Historias* (Miguel A. Osorio, Platón, Seymour, Graham Greene, etc.), por el grado de comprensión, de honda empatía que contienen.

Austin ha analizado los dos textos introductorios de *Libros de poemas*, la poesía reunida de Darío Jaramillo Agudelo, publicada por Fondo de Cultura Económica: el de José Emilio Pacheco «Nota al pie de un libro de libros» y «El té de las cinco y la poesía» de Serio Pitol. Ha dicho que le parece significativo que uno sea de un novelista y el otro de un poeta que también ha escrito novelas. Del texto de Pitol ha destacado el carácter testimonial, memorialístico, de la primera parte –en la que rememora sus encuentros con intelectuales colombianos y, particularmente, las circunstancias en que ha coincidido con Darío Jaramillo Agudelo–, y de la segunda, la relación entre la obra narrativa y la poesía. Para Pitol se trata, sobre todo, de dos conductos de expresión, si bien cada novela responde a un tono distinto y la poesía, en cambio, recorre escalas en las que la palabra se ahonda y se desnuda. «El resultado –escribe– es una milagrosa suma ontológica». Del texto de José Emilio Pacheco, ha destacado la idea de que «todo poema es un intento de dialogar con la piedra» y que «convierte en lenguaje una parte indómita de la realidad». También Pacheco destaca la naturalidad con que Darío Jaramillo Agudelo se mueve entre «las dos ciudades enemigas» de la narrativa y la poesía, y el desdén que siente ante quienes marcan tajantemente la frontera entre otros dos ámbitos, el de la alta cultura y la cultura popular.

La exposición de Javier se ha centrado en el nadaísmo y, concretamente, en las líneas del manifiesto de 1958 de Gonzalo Arango que, según él, prevalecen en la poesía de Darío Jaramillo Agudelo. Esta nada del nadaísmo –ha dicho– es un todo. El juego con dadá, por otro lado, resulta indicativo del retruque vanguardista de una propuesta que habría que entenderla en el contexto de la neovanguardia latinoamericana de esos años, junto a los movimientos de espíritu afín que se produjeron en Argentina, Perú o Chile. Los conceptos de artista defendidos por Arango (un simple hombre al que nada separa de la condición común de los demás seres humanos) y de la poesía (carece de función social o moralizadora y su aspiración es la belleza solitaria) son compartidos por Jaramillo Agudelo. También, por otra parte, la idea de que la poesía es una forma de vitalismo y la libertad una negación de la soledad. Sin embargo, otros elementos de la estética nadaísta, como el uso intensivo de materiales irracionales o

la posibilidad de ser un «escritor delincuente» –ha señalado–, no resultan operantes en su obra.

Daniel ha hecho un análisis de los poemas protagonizados por la figura del hermano inventado y cómo pueden representar –siguiendo teorías psicoanalíticas– la búsqueda de las figuras verticales y la huída de la autoridad horizontal. El que se trate de un hermano inventado –ha dicho– parece, por una parte, intensificar el deseo de esa huída y lo hace aún más apremiante, más poderoso y, por otra, subraya su carácter de ideal, de hermano hecho a la medida de sus valores y sus sueños. Ha analizado los poemas «Historia de mi hermano» y «Testimonio acerca del hermano». Del primero ha destacado la idea de que la inexistencia del hermano –a quien se dirige en el poema– le salva de la muerte y le lleva a ser inmortal. Sin embargo, el poema es el lugar en el que el hermano vive, y de la longevidad del poema dependerá, por tanto, la del hermano. De «Testimonio acerca de mi hermano» ha resaltado la sensualidad y la viveza del retrato, la velocidad y el peligro que imprime en su vida, y su capacidad de transgresión. Es el quinto hermano, es decir que hay, al menos, otros cuatro imaginados. Es fuerte y sabio –lo de sabio lo repite varias veces–, pero sobre todo es transgresor e incestuoso. La mención al incesto culmina el deseo de conocimiento sin fronteras morales y de fusión completa con él.

Emma ha tratado el tema de los heterónimos, los de las novelas *Cartas cruzadas* (los poemas de Esteban) y *La voz interior* (los de Sebastián Uribe Riley, Walter Steiggel e Isaac Peña). Como antecedentes ha citado a Pessoa, Antonio Machado, Valery Larbaud, Gottfried Benn, Álvaro Mutis y Eugenio Montejo. En cuanto a su funcionamiento, un heterónimo permite indagar en el yo sin el peso de la identidad única –ha dicho frente a un *PowerPoint* con los rostros enmarcados de todos ellos– y permite, por consiguiente, superar ese mismo yo. Ha hecho, además, algunas precisiones terminológicas: pseudónimo (el autor directamente firma con su nombre), ortónimo (el autor firma con su propio nombre, pero se entiende como personaje), apócrifo (nombre fingido, oculto), complementario (que completa al autor) y colígrafo (utilizado por Eugenio Montejo, que escribe unido al autor, junto a él, y en que entre el sentido del juego y el humor cobran especial protagonismo). Los de Darío Jaramillo –ha señalado– pertenecen a la categoría de los heterónimos. Voces del propio autor que, en cierto modo, desecha porque no son la suya, pero están dentro de él, voces que funcionan como una válvula de escape de la presión

de ser él mismo y que, además, sirven para profundizar y matizar el temperamento de los personajes de sus novelas.

Después de terminar la clase, he caminado hasta mi casa bordeando el río. Tonos rosas en el cielo, como un sarpullido, y las estelas temblorosas de dos piraguas que echaban una carrera, acompañadas de breves gritos de los patrones –«¡up, up, up!»–. A lo lejos, humo de estar quemando pasto. Me ha venido a la cabeza el comienzo de un poema de Darío Jaramillo Agudelo, que he sentido cargado de inquietud y temporalidad: «Eufórico y desconcertado, peligrosamente alegre para estos grises tiempos, / dejo mi palabra sobre el sonido de la luz, sobre el agua rumorosa del amor y de la carne».

Poetas por km²

Un balance

Por Sergio C. Fanjul

¿Qué es la poesía? Quién sabe, se trata de una palabra abusada y polisémica, como arte o como amor. La poesía puede estar en el poema, claro está, pero también puede estar en cualquier parte: en una canción, en un movimiento del cuerpo, en un vaso vacío de cerveza. El festival madrileño Poetas por Km², tras diez ediciones, plantea cada año esta pregunta, porque aquí de lo que se trata no es de traer poetas a leer sus libros en un recitado tradicional, sino de poner la poesía en escena, de retorcerla y de buscarla allí donde pocos la ven. De sacar la poesía de la página impresa o de extraerla, como un destilado, del mundo circundante.

En Poetas por Km² han actuado poetas (en realidad, en cierta manera, todos son poetas), pero también músicos, *performers*, cuentacuentos, actores, raperos o cómicos. Por eso, esto no es un festival de poesía al uso sino –como les gusta llamarlo a sus artífices– un Poético Festival.

La historia de este evento es, además, la de muchos otros festivales poéticos que se celebraron en la primera década del s. XXI (o antes), cuando se vivió cierto *boom* en la escena-de-la-poesía-en-escena, con eventos como Proposta, Poética, Intervocálica, Yuxtaposiciones, Festival de Poesía y Artes en el Medio Rural (PAN) o ReVox, entre otros, y la del núcleo de gente que los ha promovido. También la historia de ciertas corrientes artísticas de vanguardia y de ciertas relaciones poéticas que se establecieron entre España y Latinoamérica, durante la fase en el que el festival trató de crear redes entre los poetas a ambos lados del charco, con el apoyo de la AECID y de Casa de América.

LIBROS

compra & venta de letras

www.arrebatolibros.com



2-5
Octubre

2014

Corde Duque
Herido

POETAS

POR

10'
MAYONESA

KM²

poeticofestivales

1. LA POESÍA QUE SALIÓ DE MALASAÑA

En Malasaña, Madrid, el eterno barrio de moda que desde la muerte del dictador ha visto pasar La Movida, el rock 'n' roll, el azote de las drogas y actualmente el polémico colorido de la modernidad *hipster*, está Arrebato Libros (c/ La Palma, 21), *alma mater* del festival. Ofrece una gran selección de libros de segunda mano (tratando de reunir solo aquellos que interesan y no retales a granel), aunque su rasgo más característico es la cuidada sección (esta vez de primera mano) centrada en la poesía de vanguardia, alternativa, escénica, independiente, urbana, entre otros calificativos similares, o en los curiosos objetos poéticos.

Pequeñas editoriales que sobreviven contra viento y marea, ediciones limitadas, libritos pequeños y hermosos, autoediciones, versos libres dentro del mundo del verso. Una poesía que discurre por otro canal que el del *establishment* (si es que en poesía se puede utilizar tal término) de editoriales reconocidas y de gran trayectoria como Visor, Pre-Textos o Hiperión. Objetos como la revista *La Más Bella*, que en cada número toma forma distinta, ya sea una caja de juegos reunidos o un delantal, o poemarios que son libritos de papel de fumar con poemas impresos en ellos. Uno de sus últimos proyectos es La Arrebatadora, una vistosa máquina que dispensa libros como si vendiera latas de Coca-Cola en Matadero Madrid, uno de los grandes centros de arte y creación contemporáneas de la ciudad, ubicado en los antiguos mataderos de la urbe.

Si uno entra a curiosear entre las estanterías de Arrebato, es posible que se encuentre tras el despacho que recibe al visitante al catalán Pepe Olona, dueño de la librería y coordinador del Poetas por Km². Pero además, Arrebato oculta a un poeta en su vientre. En el sótano está la guarida de Peru Saizprez, un laboratorio poético donde «el peruano volador» o «el poeta más desconocido del mundo» (como en alguna ocasión se ha apodado a sí mismo) busca la inspiración y crea sus objetos poéticos, las «peruanadas». Saizprez y Olona son amigos: el primero participa desde el primer momento en la organización del festival y el segundo edita los libros del primero (Arrebato también es una editorial), el último titulado *Hotel Trip Carnival*.

Sentados en una terraza de la Plaza del 2 de Mayo, centro neurálgico de Malasaña y antigua ubicación de Arrebato, frente a unas cervezas, Olona, rubio y de ojos claros, y Saizprez, de piel morena y pelo negrísimo (con una trenza que recoge su barba), una extraña pareja profesional, explica los orígenes del festival:

«Una amiga en común me había hablado de Arrebato –dice Saizprez– así que un día me planté allí, intercambié libros con Pepe y nos hicimos amigos». De sus maquinaciones conjuntas, de sus vagabundeos por el barrio, de sus charlas de taberna, nació el germen de festival, que se llamó Letras a la Calle: «Cuando abrí la librería, el objetivo era encontrar lo que tenemos ahora, autoediciones, gente que trabaja en la poesía de un modo alternativo», dice Olona. «El fanzine que publicaba –Arrebato– ya partía de esa misma onda y queríamos desarrollarla. De ahí salió la idea de Letras a la calle, que era un homenaje a las letras durante un mismo día en el barrio y, posteriormente, el festival. Expondríamos lo que nos traía la gente, lo pondríamos sobre un escenario casi sin ningún filtro».

En Letras a la Calle cada tercer fin de semana de octubre, durante tres años, se convocó a que la gente «tomase la calle» con acciones poéticas. Desde Zanzíbar a Venezuela, pasando por México, Estados Unidos, China, India, Namibia... se hicieron todo tipo de actos que fueron registrados por sus propios creadores y, más tarde, incluidos en un documento anual. «Hacíamos acciones callejeras, *performances*, como por ejemplo lanzar aviones de papel con poemas desde el puente de Segovia... Lo grabábamos en video y nos enviaban videos de otras acciones por todo el mundo –cuenta el diseñador Javier de la Rosa, miembro de la organización del festival– nos interesaba la poesía de lo cotidiano, la que cuenta más la historia de lo que hay alrededor de un botellín de cerveza helado que de las golondrinas. Que de las golondrinas ya se ha contado mucho y seguramente mejor de lo que nosotros lo podríamos contar».

2. PRIMERAS EDICIONES

Así nació, en 2005, la primera edición del Poético Festival, que se celebró en la desaparecida cafetería de los cines Alphaville (ahora cines Golem), en la que algunos directores de renombre como Jean Luc Godard, Win Wenders, Jim Jarmush, Werner Herzog, Rainer Wender Fassbinder o Éric Rohmer habían presentado sus películas. Eran momentos de tanteo, sin medios técnicos ni gran aparato promocional y, sin embargo, el público abarrotó la sala, transcurriendo con éxito las doce actuaciones programadas: actuaron Ajo, Víctor Cremer, Javier Andreu, Albert Figueras, César Alcolado, entre otros. El resultado les animó a seguir, pero debido al cierre de la cafetería, el festival se convirtió en itinerante.

«Nos dimos cuenta de que, realmente, éramos público organizativo –dice Saizprez–, público convencional que quiere ver cosas y las organiza movido por la propia curiosidad. La corriente ya existía y queríamos recogerla».

La segunda edición, que ya incluyó exposiciones de objetos poéticos, se celebró en la sala de conciertos Taboo, también en el barrio, aunque en la tercera se mudaron al barrio de Lavapiés. Por estas ediciones pasaron nombres como el de Elena Medel, María Salgado, Eduard Escoffét (que acabaría entrando en la organización), Gonzalo Escarpa o Antonia de Malasaña, una señora célebre en el barrio que resulta que también era poeta.

El desaparecido músico Antonio Vega, clásico de La Movida y personaje legendario de Malasaña, fue uno de los primeros grandes nombres que visitó el festival. Conocieron a Vega por medio Bosco Ussía, hijo del periodista conservador Alfonso Ussía: «Bosco era el biógrafo oficial de Antonio y consiguió que fuéramos a verle. Vivía en un garaje destartado cerca de Canillas en el que tenía una maqueta de trenes espectacular y todo lleno de trastos. Su perro se me agarraba todo el rato –recuerda Olona–. Antonio tocaba la guitarra en una esquina. Le expliqué el proyecto y aceptó a participar».

Pero cuando faltaban dos días para el festival, Vega recordó que tenía ese mismo día un concierto de su grupo, Nacha Pop, en Las Palmas de Gran Canaria. Vega era el cabeza de cartel, la estrella que cerraba la jornada, «pero la única solución era que actuara el primero, a las cinco de la tarde. Luego le pondríamos un taxi para que cogiera el avión a tiempo y estuviera a las ocho en Canarias. Mucha gente vino esperando verle pero se lo perdió», relata Olona. Como su guitarra ya estaba en Las Palmas, para ser utilizada en el concierto, el músico se presentó con una de juguete. La idea era que, aparte de tocar, explicara al público el motivo de cada letra, de cada canción, de la poesía que había detrás. «Llegó con el pelo largo, era una cosita, de apariencia muy frágil –recuerda Saizprez–. La gente le veneraba cuando entró, había gran expectación. De pronto, cuando salió a actuar se hizo muy fuerte, muy grande».

En festival musical S.O.S. de Murcia, donde Arrebato también se encargó durante dos temporadas de la programación poética, Olona presenció un fenómeno similar: «Programamos a Patti Smith, que es ya una señora mayor. La teníamos que ayudar entre

dos personas a subir las escaleras. Pero en cuanto pisó el escenario, empezó a bailar y cantar con toda su fuerza. Me decía a mí mismo: ¿pero cómo puede ser?». En el S.O.S. también trajeron las actuaciones de nombres como Lee Ranaldo, Albert Pla, Pascal Comelade, Javier Corcobado, en una línea: la de transitar las fronteras entre la música popular y la poesía, que desde la organización no han abandonado desde sus inicios.

3. NUEVOS NOMBRES Y OTROS FESTIVALES

Con el paso de los años, el equipo organizador del festival conoció nuevas incorporaciones de personajes relacionados con otros festivales poéticos. El poeta catalán Eduard Escoffet, que ya estaba organizando este tipo de festivales poéticos a los 17 años (como el Viaje a la Polinesia), se incorporó a Poetas por Km² aportando la visión de la poesía más experimental y de vanguardia, además de las conexiones internacionales y con Cataluña. El poeta hace un poco de historia: «Xavier Sabater es quien introduce la polipoesía en España y cierto tipos de prácticas poéticas más allá del recital clásico –explica–. En 1991 se celebra la primera edición del Festival de Polipoesía de Barcelona, que es algo así como el origen de todos los festivales que luego han llegado: Proposta, Yuxtaposiciones o el Poético Festival. La particularidad de Poetas por Km² ha sido ha sido unir la experimentación y la investigación con una apertura a todo tipo de público, juntado la vanguardia con lo más cachondo y tratándolo por igual».

Entre 2010 y 2012, Escoffet fue codirector de Barcelona Poesía (Festival Internacional de Poesía de Barcelona) y también fue responsable de las dos ediciones de ReVox, que trajeron la investigación en poesía sonora y tecnología a Barcelona y Madrid: «Proposta, que dirigí de 2000 a 2004, fue como la continuación del Festival de Polipoesía, tratando de traer propuestas más internacionales y de llegar a un público más amplio. A partir de ahí empezó a haber más iniciativas de este tipo, no solo en festivales poéticos propiamente dichos, sino que muchos festivales de otras disciplinas comenzaron a incluir sección de poesía o de *spoken word*. No hace falta que haya quinientos festivales de poesía, sino que el género se normalice». También influyó, como en tantas otras cosas, el nacimiento de una sociedad mejor informada y mejor conectada, gracias a las nuevas tecnologías: «Al principio, la forma de comunicarse era rudimentaria, porque Internet todavía estaba en estado embrionario, los festivales eran lugar de

intercambio de contactos. Se organizaban con mucho tiempo de trabajo, había que enviar una carta o un fax al poeta, pedir que enviara material, etc.».

Fabio de la Flor, un hombre de voz profunda y verbo florido (no en vano se encarga de presentar a los artistas en el festival), es editor de la editorial Delirio y organizador del Festival de Poesía y Artes en el Medio Rural (PAN), que se celebraba en un pequeño pueblo salmantino llamado Morille, de algo más de doscientos cincuenta habitantes. En el PAN se convocaba a treinta o cuarenta artistas y, entre otras cosas, se enterraban obras de arte en una especie de cementerio artístico: allí hay piezas sepultadas de Isidoro Valcárcel, Esther Ferrer, Paul Naschy o Bernardí Roig, siendo algunos de los célebres enterradores el dramaturgo Fernando Arrabal o el seleccionador nacional de fútbol, Vicente del Bosque. «No se celebraba con el fin manifiestamente democrático de llevar la cultura a las gentes del pueblo –explica De la Flor– sino de lo contrario: de que las élites artísticas se impregnasen un poco de esta gente, que tiene mucho más peso».

El editor trabajó durante una temporada en la librería Arrebato y acabó formando parte de la organización de Poetas por Km². Si Escoffet había aportado la poesía más experimental y de vanguardia, «yo aporté la poesía más de batalla –dice De la Flor– la poesía en sus aspectos más lúdicos. Al final lo que quiero es divertirme». Algunas de sus ideas fueron Los Torreznos, Quico Cadaval, Raúl Zurita (del que Delirio ha publicado su obra *Zurita*) o Jaime Santos. «El festival –dice– es como un laboratorio de ideas; se crea expectación por lo que se va a traer, por la novedad. Ha conseguido crear un espacio en el que cosas como la música o el *beatbox* cobran nuevos significados. Si viene alguien y destroza un coche o alguien trae una bici y la convierte en un columpio para niños, aquí cobrará una vis poética». Una idea que recuerda levemente a la del museo, en cuyo espacio cualquier cosa que se exponga, ya sea un urinario o una señora hierática, se convierte en arte. «La cuestión del museo –prosigue el editor– es que es una institución legitimada. Para crear esos espacios físicos, de cuatro paredes, es necesario dinero, depende de un contexto social. Pero llenarlos de significado es más complicado. Me gusta la idea de que el festival haya creado este espacio donde se cobra sentido poético, pero además que sea un espacio no tangible, que se puede guardar en una maleta y llevar a otros lugares del mundo como hemos hecho».

La micropoetisa, agitadora poética, genio y figura Ajo, es otra de las directoras de un festival poético que ha estado implicada en Poetas por Km². Su festival, Yuxtaposiciones, se celebró durante diez años en La Casa Encendida, como extensión del Intervocálica, que estaba integrado dentro del festival de música electrónica Experimentaclub. La fuente de inspiración había sido a su vez otro espacio llamado Poética que, en otras coordenadas, se había celebrado en algunas ediciones del festival de música independiente Festimad. «Cuando se dejó de celebrar el Poética, pensaba que había que continuar con algo similar», explicaba Ajo en la décima edición de Yuxtaposiciones. Tras dos ediciones de Intervocálica, como un *spin off*, se independizó y se hizo grande, cambiando a su nombre definitivo. Por su escenario han pasado la más diversas propuestas provenientes de todas las partes del mundo. «Había veces que el camerino era como la Torre de Babel, había gente de todos lados y no sabías ni en qué idioma estabas hablando» –recuerda la organizadora–. Algunos nombres: el cantautor *indie* Nacho Vegas, el rapero Frank T, el ensayista Eloy Fernández Porta, el poeta y rapero Saul Williams, las poetas Joan La Barbara, Anne Waldman, Pamela Z o Miriam Reyes. «Cuando empezamos –dice Ajo–, un festival de poesía era algo insólito de lo que la gente iba a huir corriendo».

Uno de los momentos más curiosos de Yuxtaposiciones ocurrió en la edición de 2010, cuando se celebró una acción poética con el lema «si la gente no va a los recitales, los poetas van a los portales». Con el objetivo de «micropoetizar» Lavapiés y capitaneados por la incombustible Ajo, un grupo de poetas y simpatizantes se lanzó, ataviado con delantales, a las calles de barrio (en el que está La Casa Encendida) para leer micropoemas a los vecinos a través de sus telefonillos. Se llamaba a un piso al azar y se declamaban los versos. A veces el vecino colgaba, a veces se reía, a veces, incluso, invitaba a subir a casa. La iniciativa fue reseñada, de forma burlona, por el escritor Javier Marías en su columna en *El País Semanal*.

4. UN ANTES Y UN DESPUÉS

Pero volvamos atrás: «La cuarta edición del festival –dice Olona– marcó un antes y un después. Pensamos: esto se acabó». Aquella edición, que se celebró en el espacio Off Limits de Lavapiés, tuvo como tema central los poetas catalanes: Josep Pedrals, Enric Casasses, Meritxell Cucurella, etc. Muchos de ellos actuaron en catalán con lo cual no consiguieron conectar con el público: «No

dijeron nada en castellano en ningún momento, era como si estuvieran en el Ampurdán y dejó una sensación muy dura en el espacio» –recuerda el coordinador–. Hubo una actuación llamativa, la de David Ymbernon, un poeta cocinero: «estaba cocinando y te estaba contando cosas con sus acciones. Hace *botifarra amb mongetes* (butifarra con alubias): la butifarra está dentro de un plátano, dentro de una lata de tomate estaban las judías, el aceite dentro de una lata de Coca-Cola que suelta gas al abrirse... Es un poema visual que te sorprende mediante la manipulación de objetos y que requiere un preproducción muy fuerte –cuentan los organizadores–. El artista llegó en un furgoneta con su familia como si fueran feriantes».

A pesar de todo la sensación era de fracaso. Era hora de abandonar o de buscar un nuevo rumbo. Asentarse, crecer, buscar un espacio propio. Y entonces fue cuando entró en escena Andrés Perruca, en aquellos días director de Casa de América, un consorcio público que tiene como objetivo estrechar los lazos entre España y el continente americano –especialmente con Latinoamérica– y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

5. HASTA EL OTRO LADO DEL CHARCO

En Casa de América el festival se asentó definitivamente en la nutrida programación cultural madrileña. «Le contamos a Perruca, el director de Casa de América, que estábamos interesados en el intercambio cultural con Latinoamérica basado en la palabra, en la poesía y en la creación de redes –dice Olona–. El principal objetivo no era propiamente la actuación en sí, sino todo lo que se puede generar alrededor de una actuación». Así, con la aprobación de Perruca y el apoyo de la AECID para organizar los viajes (hasta entonces el festival había sido autofinanciado, excepto la edición «catalana», que tenía una ayuda de Intermediae), cambió el concepto del festival. Desde entonces, cada año un grupo de poetas españoles visitarían diferentes países latinoamericanos (República Dominicana, Nicaragua, Honduras, Guatemala, Brasil; no tanto países donde no hubiera poesía, que la había, sino donde este tipo de propuestas no eran tan habituales y donde se pudiera entrar en contacto con editores, gestores o poetas) y, posteriormente, los poetas latinoamericanos meterían sus versos en la maleta y visitarían el festival en su nueva sede madrileña de Casa de América. «Fue complicado, porque era como volver a

empezar de cero –dice Olona– como en los tiempos del Alpha-ville». Se trataba de montar un festival de dos o tres días, mezclando poetas de ambos lados de charco, e incorporando la feria de publicaciones (que reunía stands de editoriales poéticas independientes), actividades infantiles y talleres.

En Latinoamérica los espectáculos se hacían preferentemente en centros culturales de la AECID (en Nicaragua se estaba aún construyendo y se celebró en diferentes bares) y a veces lograban gran aceptación: los organizadores eran invitados a programas de la televisión nacional (cosa impensable en España). «Había lugares en los que la poesía era como un movimiento de resistencia política y los poetas eran perseguidos y reprimidos, cosa que no pasa en España desde hace muchas décadas –dice Saizprez–. Los poetas hablaban con miedo de ciertas cosas, se metía a gente en el calabozo, había siempre como un fantasma, como una amenaza extraña». En estos viajes se dieron cuenta de que en España se vivía muy cómodamente en tiempos de expansión económica y que la poesía se había vuelto muy intimista. «En cambio, allí tenían una poesía muy política y social, como la de la posguerra española» –relata Olona–.

«Estos viajes –dice Saizprez– te ponen en un contexto distinto y te hacen ver cómo la poesía funciona siempre en relación a lo que sucede alrededor». En otros lugares como Brasil o Nueva York la sensación fue diferente: «Más europea, en estos lugares sí que había más ofertas parecidas a la nuestra y también costaba más congregarse al público», explican. Por su parte, «la poesía española tiene muy mala fama en Latinoamérica –opina Eduard Escoffet– se ve como algo gris, monocromo, poesía de la experiencia aburrida. Con esto esperamos haber cambiado un poco esta imagen».

Durante la etapa de Casa de América se vieron cosas sorprendentes. En la edición de 2009, los poetas «atravesaron» a otros poetas con poemas de César Vallejo: por ejemplo, Peru Saizprez susurraba unos versos al oído de Ajo y Ajo los declamaba al público, siendo así atravesada, de oreja a boca, por la poesía; el chileno Martín Bakero trajo a una santera de curvas estupendas que trató de contactar con la voz de los poetas que todavía no han nacido, los poetas del futuro, y el uruguayo Clemente Padín representó en escena, performáticamente, poemas de poetas clásicos. Otras actuaciones fueron las de Javier Corcobado o Claudia Faci & Chantall Maillard. En 2010, Eduardo Scala convirtió una

escalera de 41 peldaños de la Casa de América en un poema y se vieron las intervenciones luminosas del colectivo Luzinterruptus. El desaparecido cantaor Enrique Morente puso broche con su concierto a aquella edición, en una de sus últimas actuaciones (falleció dos meses después). 2011 fue un año bien nutrido, con la presencia de Álvaro Pombo, Roger Wolfe & Suso Saiz, Josele Santiago, Los Torreznos o Arnaldo Antunes.

Por su parte, 2012 fue el año en el que los Accidents Polipoètics, pioneros en el género y uno de los activos más importantes y seminales de la escena española, celebraron sus dos décadas en activo. Rafael Metlikovez y Xavier Theros, los Accidents, estuvieron acompañados en el escenario por Ajo, Saizprez, Escoffet, el rapero Frank T o el músico Luis Auserón, ante la comunión total del público, sobre todo a la hora de recitar su gran hit *Van a por nosotros*. «No pertenecemos al *establishment* poético, los poetas al uso, con honrosas excepciones, no quieren mezclarse con nosotros. Y nosotros tampoco con ellos, claro –declaró Metlikovez en aquella ocasión–. Nuestra impresión es que hay ahora muchos más polipoetas y polipoetisas (porque abundan las mujeres en este sector), y eso está muy bien, pero quizás esté todo un poco más institucionalizado, y eso hay que evitarlo. Hay que evitar que la polipoesía sea una de las Bellas Artes y se esclerotice». El broche de aquel año lo puso la folclórica heterodoxa Martirio, homenajeando a Chavela Vargas.

Con esta última edición, la andadura del festival en Casa de América terminó con la marcha del director Perruca. «La nueva dirección no era tan acorde con la iniciativa –explica Olona–. Fue muy ilustrativa la imagen que se dio cuando desmontábamos el festival: estaban instalando una cabina para un guarda de seguridad y arcos detectores de metales; a la vez, en el auditorio, se celebraba una conferencia política. La nueva línea estaría ligada a este tipo de eventos y no a los más abiertos al público en general como el nuestro».

6. EL ÚLTIMO SALTO

En 2013, el festival cambió su espacio al Conde Duque de Pablo Berasategui y esto supuso un cambio cualitativo y cuantitativo. Utilizó varios de los amplios espacios del antiguo cuartel y la programación comenzó a solaparse en los diferentes escenarios, al modo de un festival de música. La feria de publicaciones cobró esplendor en la hermosa sala de columnas del centro cultural y

se celebró un ciclo de cine poético, el Zebra Poetry Film Festival. Hubo bar, con cervezas artesanales, y se notó gran afluencia de público. El ámbito de lo que se suele entender por poesía ya se desbordó completamente con las actuaciones inopinadas de cómicos como Miguel Noguera, los legendarios Faemino y Cansado o los músicos Ana Curra, Hiperpotamus o Carles Santos. Además se contó con la presencia del premio Pulitzer Mark Strand. «Así la perspectiva se abre y más cosas entran en el abanico de lo que es la poesía. En la poesía no están todas las artes, pero en todas las artes hay poesía –afirma Saizprez–. Lo que hacemos es traer a artistas que tienen un público más masivo para que tengan acceso a propuestas más minoritarias».

Este año el festival, ya asentado en Conde Duque, cumplió diez años. Su plato fuerte fue una exposición sobre Federico García Lorca titulada «La Voz de Lorca»: «como no existe ninguna grabación de la voz del poeta, recopilamos piezas en colaboración con la Fundación García Lorca, para reconstruirla». Otros espectáculos de interés fue la actuación del rapero Nach, la presencia del poeta estadounidense Kenneth Goldsmith, la del músico y escritor argentino Zambayonny o la del cuentacuentos gallego Quico Cadaval.

¿Líneas de futuro? «Seguir manteniendo la red de colaboración con otros países, e intentar dar un paso más allá. Hemos hecho diez años y, a partir del onceavo, queremos que haya un cambio y tenemos que ver de qué manera vamos a desarrollarlo. El presupuesto se reduce progresivamente y la idea es amoldarse a las nuevas situaciones. Hoy en día es difícil mantener un proyecto cultural. Casi todo el mundo te dice que no lo hagas y lo acabas haciendo porque te lo pide el cuerpo –dice el coordinador–. Hemos pensado en dejarlo e iniciar otra cosa más manejable para la situación actual –apunta Saizprez– pero como decía Clint Eatswood: ya que hemos llegado hasta aquí no la jodamos por ponernos a pensar».

La ya longeva peripecia del festival puede resumirse en una frase de Pepe Olona: «todo este tiempo hemos intentado luchar contra la frase “esto no es poesía”».

Cinco poemas

Por Boris A. Novak

AUSENCIA

La ausencia me rodea,
vítreo ataúd de aire,
polvo callado y frágil que perdura
después de cada paso.

La ausencia me recuerda
un rostro inmensamente conocido,
un arca misteriosa
sellada por el tiempo.

El recuerdo, la sola llave, abre
la ausencia como luz inagotable
que surge de mil ojos.

Me duele entrar en ella
con cuerpo tan abierto,
ausencia, la más viva de las muertes.

PRIMAVERA

En el Art Institute de Chicago
está colgado *Torrent, Creuse*, de Claude Monet,
un paisaje de invierno con un roble.
Para captar el gélido temblor
de las formas del roble,
Monet quedó prendado tanto tiempo del árbol
que el roble comenzó a reverdecer,
porque mayo llegó hasta aquel enclave.
Con miedo de perder aquella imagen
del árbol invernal, Monet, desesperado, contrató
a un grupo de operarios
que iban quitando, día tras día,
las verdes hojas jóvenes del roble
con tal de mantenerlo, a toda costa,
muerto, invernal, desnudo,
plásticamente vivo.

La poesía es algo diferente.
Sentí el invierno en mí, por mucho tiempo,
alrededor de mí,
pero ahora que quiero escribir un poema de invierno,
reverdece el poema,
porque ha llegado mayo a este lugar
y yo no tengo obreros
que sepan arrancar las retoñadas
palabras de este árbol de versos renacidos.
Ni siquiera un ejército de habilidosos elfos
podría someterlo, pues las palabras brotan
cuando y como ellas quieren,
y nada lograría detenerlas.

Me doy prisa, por eso, en mayo, y afanoso,
porque lo sé muy bien:
cuando hasta aquí se acerquen el verano
y el otoño y también el invierno que viene,
nada podrá restituir
el doloroso, el dolorosamente
lujoso despertar primaveral.

Nada podrá ya ser restituido.
Oh poemas no escritos.
Oh lo que se ha perdido para siempre.

Me doy prisa por eso, me doy prisa.
Y con cada palabra,
cada hoja
el invierno se acerca poco a poco.

EXILIO

Ninguna estrella puede ya ayudarme.
Miro cómo se hiela el cielo norte,
el sur se esconde. Las ciudades blancas
en que crecí, se van desvaneciendo
tras el muro estrellado del horizonte sur.
Una corteza cada vez más dura
crece entre yo y mí mismo. Sólo veo
tras la niebla la sombra de la muerta
mitad de mí: como sin fondo,
palpo a tientas mi rostro oscuro, y tiemblo.
Mi hogar está ya sólo en mi garganta.

DECISIONES: 11

Entre dos palabras
elige la más silenciosa.

Entre el silencio y la palabra
elige la escucha.

Entre dos libros
elige aquel que esté más polvoriento.

Entre el cielo y la tierra
elige el pájaro.

Entre dos animales
elige aquel que más te necesita.

Entre dos niños
elige a los dos.

Entre el mal menor y el mal mayor
no elijas ninguno.

Entre esperanza y desesperación
elige la esperanza:
la cargarás con más dificultad.

FRONTERAS

Contemplamos la misma luna llena... horizontes
muy lejanos el uno del otro. Entre nosotros
se extienden las montañas. Suave, blanda corteza
recubre nuestros pasos. Atravesaste a solas

numerosas fronteras hasta un país extraño,
la patria de mis brazos. Solitario, en peligro,
cruzo a rastras los pasos de frontera:
viajo al nordeste, donde me avergüenzo

de mi alma que grita entre muros horribles.
Estoy ante ellos, hombre oscuro del sureste,
con nombre sospechoso, desnuda presa trémula.
No me puedo fugar. La frontera es destino.

No borras, hoy lo sabes, la frontera al pisarla.
Más alta, medirá tus pasos, como duda.
No es ilusorio el mapa. Así que habla más bajo.
Más allá de fronteras, tus labios son mi casa.

NOTA

En el panorama de la literatura eslovena contemporánea, Boris A. Novak ocupa un lugar de excepción. Poeta ante todo, pero también crítico literario, traductor y autor teatral, nació en Belgrado en 1953, y en su adolescencia se trasladó a Eslovenia. Cursó estudios de Literatura Comparada y de Filosofía en la Universidad de Liubliana, en la que se doctoró en 1996, y de cuyo Departa-



mento de Literatura Comparada y Teoría Literaria es actualmente profesor. Trabajó por un tiempo como dramaturgo en el Teatro Nacional Esloveno, y ha sido conferenciante y profesor en Estados Unidos. Durante unos años, ejerció como Presidente del PEN Club de Eslovenia y fue responsable del Comité Pacifista de la misma organización, labor en la que ayudó a los refugiados de la antigua Yugoslavia y a los escritores de Sarajevo durante la ocupación de

esta ciudad. En 2002 fue nombrado Vicepresidente del PEN Club Internacional. Fue redactor jefe de la importante Nova Revija, fundada en 1982, publicación que aglutinaba a intelectuales y escritores de distintas generaciones, estéticas e ideologías; la revista tuvo un papel decisivo en el proceso que condujo a la formación de una Eslovenia democrática y soberana en 1991. Novak ha desarrollado, igualmente, una extensa obra como ensayista y crítico literario, especializado en teoría del verso y poética de la traducción. Como traductor, ha vertido al esloveno a poetas como Mallarmé, Verlaine, Valéry, Seamus Heaney o Josep Osti, entre otros. Ha escrito, además, libros de versos y piezas teatrales para niños (fue redactor de la revista infantil Kurirček entre 1980 y 1991).

En la amplia obra poética de Boris A. Novak –ya traducida a distintas lenguas– se cuentan libros como Stihovi (Bodegón con versos, 1977), Hči spomina (La hija de la memoria, 1981), 1001 Stih (1001 versos, 1983, que obtuvo un año más tarde el reconocimiento oficial más importante de Eslovenia, el premio Prešeren), Kronanje (Coronación, 1984 y 1989), Stihija (Cataclismo, 1991), Mojster nespečnosti (Maestro del insomnio, 1995, que le valió el premio Jenko), Alba (1999), Odmev (Eco, 2000), Odsotnost (Ausencia, 2000), Žarenje (Fulguración, 2003), Obredi slovesa (Ritos de despedida, 2005), MOM: Mala Osebna Mitologija (PMP: Pequeña Mitología Personal, 2007), Satje (Panal, 2010) y Definicije (Definiciones, 2013), entre otros.

La poesía de Boris A. Novak se caracteriza, ante todo, por su extraordinaria versatilidad formal, que va desde el soneto más estricto hasta el más refinado arabesco rítmico, rasgo al que no es ajeno su vasto conocimiento sobre la significación y la historia del verso. El poema es, para Novak, un «espejo mágico» que refleja tanto la realidad exterior como la interior: tanto los acontecimientos de la vida colectiva y el devenir social como los laberintos de la subjetividad y el testimonio de los sentidos. Todos los asuntos humanos –empezando por la experiencia amorosa– convergen en la «aurora pura» del poema, concebido al mismo tiempo como abrazo de las palabras y semilla de lo indecible.

Traducción y nota de Laura Repovš
y Andrés Sánchez Robayna

Santiago Roncagliolo:

«El humor negro es una forma de defensa contra la realidad»

Por Carmen de Eusebio

Santiago Roncagliolo (Lima, 1975), es escritor, traductor, periodista, guionista y colaborador en radio y televisión. Escribe para el País Semanal y reside en Barcelona. Es autor de las novelas: *Pudor* (Alfaguara, 2004); *Abril rojo* (Alfaguara, 2006); *Memorias de una dama* (Alfaguara, 2009); *Tan cerca de la vida* (Alfaguara, 2010); *Óscar y las mujeres* (Alfaguara, 2013) y *La pena máxima* (Alfaguara, 2014). Además, ha publicado crónicas periodísticas: sobre el terrorista Abimael Guzmán (*La cuarta espada*. Debate, 2007) y sobre el poeta Enrique Amorín (*El amante uruguayo*). También ha escrito libros infantiles y teatro.

CARMEN DE EUSEBIO— Lima, 1978. Un hombre es asesinado a plena luz del día. Las calles están desiertas porque la selección peruana juega contra Escocia en el Mundial de fútbol celebrado en Argentina. La Operación Cóndor está detrás de este asesinato y un funcionario del Poder Judicial, de muy particulares características, se ve envuelto en la investigación. Varios son los temas que aborda. ¿Cuál diría usted que es el tema principal de *La pena máxima*, su última novela y sobre la que hablaremos a lo largo de esta entrevista?

SANTIAGO RONCAGLILO— El pasado. Y nuestra incapacidad para huir de él. El primer asesinato de la novela, Joaquín Calvo, es un hombre nacido en la Guerra

Civil Española y muerto en el contexto de la dictadura argentina. En el fondo, se trata de dos momentos de la misma guerra. El fascismo se estrenó en combate con los bombardeos de italianos y alemanes en España. Y después de su derrota en Europa, tuvo descendencia en las dictaduras de los años setenta en Chile y Argentina, dos países que habían recibido una gigantesca migración precisamente de alemanes e italianos. Cuarenta años y diez mil kilómetros después, Joaquín no consigue escapar de su destino. Porque no podemos huir del mundo.

C.E— Usted ha comentado y escrito sobre fútbol en muchas ocasiones. Con motivo del Mundial de 2014 ha estado escribiendo



do un especial todas las semanas en el diario *El País* y, en su último libro, el fútbol es el decorado donde transcurre toda la historia. ¿Qué es y qué significa el fútbol, capaz de hacer temblar a gobiernos (recordemos los titulares de la prensa, el día en que perdió Brasil, en este Mundial de 2014), y mover masas que no se moverían habitualmente, de igual manera, sobre otros asuntos?

S.R.– Yo diría que el fútbol es el gran teatro de las identidades colectivas, sean nacionales o locales: once hombres defendiendo a unos colores que representan a millones de personas, en una especie de guerra ritual. Siempre me ha parecido fascinante que hablemos de esos jugadores en primera persona. Decimos «perdimos» o «ganamos», como si estuviéramos ahí. Y en algún sentido, lo estamos. Una parte de nosotros está ahí. Por eso los regímenes ultranacionalistas estaban fascinados por el fútbol y el deporte: Hitler tuvo sus Olimpiadas, Mussolini su mundial de fútbol, Videla el suyo. Lo que ocurre en un estadio es el sueño de un fascista: toda una nación cantando junta y moviéndose al mismo compás sin una sola idea en juego, sólo la celebración de sí mismos y su superioridad.

C.E.– El fútbol es el escenario y el tiempo en que se desarrolla esta historia, y La Operación Cóndor, que operó durante las décadas de 1970 y 1980 y que consistía en un plan de cooperación entre los países del Cono Sur de América para vigilar, detener, torturar y asesinar a las personas consideradas subversivas, es el eje sobre el que gira la novela. ¿Qué participación tuvo Perú y cuánto cree que se sabe sobre el tema?

S.R.– En 1978 Argentina organizó un mundial y Perú unas elecciones para la Asamblea Constituyente. Los dos necesitaban mantener sus escenarios tranquilos, en un contexto en que zumbaban por todas partes grupos revolucionarios inspirados por Cuba, o simples demócratas, lo cual ya resultaba subversivo. Así que ambos gobiernos hicieron un pacto: Perú permitiría la entrada en su territorio de militares argentinos para secuestrar a algunos de sus perseguidos y, a cambio, los argentinos se llevarían también a un grupo de peruanos «incómodos»: militares, periodistas, políticos. Hubo algunas otras operaciones en el Perú antes y después. Sobre todo, desapariciones de argentinos en territorio peruano, aceptadas por las autoridades del país siempre que se tratase sólo de argentinos. Corre el rumor de que el equipo peruano se dejó golear por el argentino como parte de ese pacto. Pero ni siquiera está claro quién daba las órdenes exactamente. Por un lado, nuestros militares eran bastante civilizados, al menos comparados con los del Cono Sur; por otro, el ministro del Interior era un militar formado en Argentina, un visceral anticomunista con vínculos en ese país. Le decían «El Gaucho» Cisneros. En los años ochenta, cuando las fuerzas armadas peruanas se brutalizaron en la lucha contra Sendero Luminoso, lo harían bajo su dirección con todo lo aprendido en Argentina.

C.E.– Su padre dio refugio a muchas personas que llegaban a Lima huyendo de las dictaduras de otros países de América Latina. ¿Cómo ha influido en usted ese ambiente y ser hijo de exiliados? Usted mismo pasó parte de su infancia en México.

S.R– Crecí jugando con niños de todas partes: uruguayos, argentinos, chilenos y, por supuesto, mexicanos. México había acogido en su momento a los exiliados de la Guerra Civil Española, e hizo lo mismo con los latinoamericanos de los setenta. Así que crecí sintiéndome hispanoamericano, muy cercano a cualquiera que hablase español. Eso se nota en lo que escribo. Mis libros no ocurren sólo en Perú, sino también en Argentina, Miami, República Dominicana, España... En el colegio nos enseñan la historia como si cada país fuese un compartimento aislado. Pero Federico García Lorca se hizo una estrella en Buenos Aires, la Revolución China inspiró al grupo terrorista más letal de la historia del Perú, las telenovelas de Miami hacen llorar a todos los latinoamericanos. Y sobre eso escribo yo. La hispanidad es un país que abarca de Moscú a Angola. Y es la geografía que yo habito.

C.E– Su adolescencia y juventud ha estado ligada a la política por la actividad y preocupación de su familia. Sin embargo, hace poco, usted escribía que no había participado con su voto en ninguna elección en los últimos seis años hasta las últimas elecciones europeas. ¿Por qué ha estado al margen y qué le ha hecho cambiar de opinión?

S.R– Durante algunos años, yo mismo estuve muy metido en temas políticos, escribiendo libros periodísticos que causaron grandes debates en países como Perú, España, República Dominicana y Uruguay. Y fue fascinante, pero también una experiencia muy desgastante. Cuando cuentas una historia real, debes desafiar las versiones establecidas, crear

debate, y eso significa que alguna gente, posiblemente gente muy poderosa, va a reaccionar contra ti. Recibí amenazas de muerte, censuras, campañas en contra de la prensa, amenazas judiciales. Y descubrí que si algo gordo me ocurría de verdad, nadie iba a estar ahí para defenderme. Posiblemente, mis amigos intelectuales aparecerían en mi funeral a elogiar lo valiente que era, pero eso no es una gran recompensa. Así que tuve que aprenderlo todo de nuevo. Decidí reinventarme, recuperar el placer de explorar con la escritura como al principio, cuando ni siquiera publicaba, y por eso mismo, trabajaba con la máxima libertad. Escribí una novela de ciencia ficción, *Tan cerca de la vida*, y una comedia, *Óscar y las mujeres*, para jugar con la imaginación más pura. Y lo más increíble es que seguí teniendo lectores, gente ahí afuera que aprecia que un artista corra riesgos y se renueve. Le debo la vida a esa gente. *La pena máxima* es un regreso a temas políticos y polémicos, porque ahora sé que no tengo que limitarme a ellos. El mismo año que la publiqué, volví a votar. Este es el año en que regreso al planeta Tierra.

C.E– Volviendo a su novela *La pena máxima*, me gustaría preguntarle sobre el protagonista, Félix Chacaltana, asistente de archivo del Poder Judicial y que por azar se convertirá en investigador. Un hombre pulcro, escrupulosamente ordenado y de costumbres conservadoras, sin ningún ánimo de querer indagar en la política, salvo para ordenar el caos reinante en la sociedad y que le hace sentir fuera de lugar. ¿Qué le lleva a elegir a un personaje tan diferente, en su carácter y costumbres, a los investigadores que ha-

bitualmente estamos acostumbrados en las novelas de corte policiaco?

S.R– Chacaltana investiga crímenes de estado, que tienen una naturaleza muy particular. En esos crímenes no hay testigos, sólo hay cómplices. La estructura misma de las instituciones se levanta como un muro contra los investigadores. Y sin embargo, esos crímenes dejan un rastro de papel: funcionarios que no han marcado su tarjeta. Cadáveres sin certificado de defunción. Denuncias sin firma. Todo asesinato ordenado desde las altas esferas produce una leve alteración burocrática. El único que puede detectarla es un burócrata. Además, Chacaltana es un perdedor. Me gustan los perdedores. Creo que la sociedad nos obliga a vender siempre nuestros triunfos, y por eso, es reconfortante leer sobre alguien que te cuenta sus fracasos. Por último, Chacaltana es un maniático del orden, como Colifatto en Óscar y las mujeres. Alguien que intenta desesperadamente encontrar un sentido en ese caos aleatorio que llamamos realidad. Yo mismo soy así. Creo que todos los novelistas escribimos historias para crear un mundo en el que las cosas tengan sentido, aunque sepamos que es un mundo de mentira.

C.E– A lo largo de toda la narración el humor está presente: en la descripción de la casa de Chacaltana, en las características de su madre, en la personalidad del director del archivo y en el mismo personaje principal, Félix. Conjuga muy bien el humor con el relato trágico del momento histórico que se está viviendo. ¿Qué significa para usted el humor y qué papel representa en la novela?

S.R– El humor negro es un arma de de-

fensa contra la realidad. En el Perú en que crecí, no podías sobrevivir sin él. Por ejemplo, un amigo mío siempre cuenta la historia de El Último Pollo. Corría 1990 y el gobierno había anunciado un paquete durísimo de medidas económicas. Los productos básicos subieron de precio diez o hasta veinte veces. Pero a mi amigo le quedaba en casa un pollo de la última compra. Invitó a todos sus colegas a una cena solemne para comer... El Último Pollo. Con los nuevos precios ya no podrían comprar más, así que antes de comer, todos los comensales daban discursos despidiéndose del pollo, de la carne y del pescado, y recordando los buenos momentos que habían pasado juntos. Igual que mi amigo, todos nos reíamos siempre de las cosas más atroces, en un país donde sobran: atentados terroristas, epidemias de cólera, crisis económica, cortes de luz y agua... No podíamos resolver esas cosas, pero podíamos reírnos de ellas. Era un pequeño triunfo. De hecho, cuando llegué a España, tuve que moderar mi sentido del humor, que en un país rico sonaba bastante atroz. Ese humor negro se ha vuelto parte de mi manera de mirar el mundo, y recorre todos mis libros. Yo siempre digo que escribo novelas de humor y de terror. El humor negro es lo que ocurre cuando juntas las dos.

C.E– Otro de los temas que se aborda en la novela es la amistad y la lealtad. Félix descubre que su amigo Joaquín es él y otros muchos, una personalidad múltiple. Esta decepción no le hace abandonar la investigación de la muerte de su amigo y en el camino encontrará a otras personas a las que tampoco abandonará. ¿El sentido de la amistad y la lealtad serán los

únicos móviles que harán que Félix salga de su estado de conformismo?

S.R– Chacaltana guarda un terrible secreto del pasado, una historia que terminó con la muerte de su padre cuando él era pequeño. Nunca ha tenido una imagen paterna. Y como su madre lo ha controlado toda su vida, ni siquiera tiene claro lo

Duerme en su casa. Conoce a sus amigos. Fantasea con su mujer. Se convierte en un hijo para su padre. La relación entre Ana y Gonzalo es la fantasía perfecta, la de la familia que Chacaltana nunca tuvo, con él convertido en el hombre que siempre quiso ser. Joaquín está lleno de sorpresas, y no todas son agradables. Pero también



Santiago Roncagliolo © Julieta Solincêe

que debe hacer un hombre. Pero estamos en los años setenta y las mujeres ya no son como su madre. Se han liberado sexualmente y él no sabe bien cómo tratarlas. Es un hombre conservador que cree en los viejos ideales, pero a su alrededor reina el cinismo. Y carece de referentes para responder a todo eso. Joaquín ocupa ese vacío en su vida. Chacaltana le admira y, conforme se adentra en la investigación, en cierto modo, se va convirtiendo en él.

ha vivido una vida de aventuras, una vida que Chacaltana desearía para sí. Su última escena ocurre en el mismo sitio donde Joaquín vivió su propia última escena. Y es el lugar donde él tendrá que descubrirse a sí mismo... Si sobrevive.

C.E– En uno de sus artículos sobre fútbol usted decía: «La final, como el partido por el tercer y cuarto puesto, enfrenta a ambos estilos. El caudillismo contra el

corporativismo. El héroe solitario contra la masa organizada. El líder contra el sistema. Ya sabemos cuál de esas filosofías es más romántica y cuál es más eficiente. Ahora sabremos lo más importante: cuál gana los partidos». Aprovechándome de este comentario, ¿*La pena máxima* es una novela sobre las minorías? ¿Félix Chacaltana es el héroe solitario, el líder contra el sistema?

S.R- Al contrario. Él cree a ciegas en el

inocencia política, sexual y hasta futbolística. Si quisiera ser un héroe solitario, Chacaltana debería tomar más la iniciativa. Como autor, lo más difícil de escribir novelas con este personaje es que es el único investigador de la literatura que no quiere investigar nada, que prefiere no saber nada, cuya única aspiración es cerrar sus expedientes y archivarlos. Precisamente, creo que ahí radica su éxito. La mayoría de las personas de verdad no



Santiago Roncagliolo ©Julietta Solincêe

sistema. Necesita creer en él. El problema es que el propio sistema actúa de manera perversa, y entonces las certezas de Chacaltana colapsan. *La pena máxima* es una novela sobre la pérdida de la inocencia, sobre el derrumbe de las verdades en que un hombre cree. De hecho, el protagonista se pasa toda la novela perdiendo la

somos héroes solitarios. Normalmente preferimos mirar para otro lado ante las verdades incómodas. Chacaltana es muy real, y a la vez, es una buena persona. No es un burócrata por ganas de fastidiar. Lo es porque la realidad le resulta moralmente ambigua y quiere estar seguro de hacer las cosas bien. Y es leal, incluso

aunque ponga en riesgo su vida. No es un superhéroe, sino el héroe que cualquiera de nosotros podría ser.

C.E– Desde hace algunos años, los lectores, estamos observando en algunos escritores, que podríamos decir de su generación, una mirada diferente al repasar nuestro pasado más inmediato, tanto en España como en América Latina. ¿A qué cree que se debe?

S.R– Supongo que al fin de la Guerra Fría. Hasta hace un cuarto de siglo, cuando nosotros entramos en la adolescencia, la realidad era como un derbi de fútbol: estabas con unos o con los otros, y debías defender todas las atrocidades de unos y negar todos los aciertos de los otros. Ese conflicto dominó todo el siglo XX y, aún hoy, la vida es más fácil si te alineas en un lado o en otro. Pero la realidad se ha vuelto más complicada. Por ejemplo, en América Latina los presidentes que administran el mayor crecimiento económico de nuestra historia son todos los viejos subversivos: guerrilleros, sindicalistas, parientes de desaparecidos... Y en España, el presidente de derechas empezó su gobierno subiendo impuestos y nacionalizando un banco. Bush invadió Irak. Y Obama también. La realidad está llena de paradojas, matices y detalles que nos obligan a pensar a cada uno con nuestra propia cabeza. Ya no podemos creer que entendemos las cosas porque repetimos los lemas de un partido político; al contrario, eso significa que no las entendemos, que no pensamos.

C.E– En alguna entrevista he leído que sus comienzos en España fueron duros y que no encontró inmediatamente lo que

venía buscando: editar sus libros. ¿Cree que en Perú no hubiese conseguido el medio necesario para realizarse como escritor?

S.R– De hecho, no lo conseguí. Antes de venir, me rechazaron todas las editoriales peruanas, que en ese momento eran... tres. Pero ahora es diferente. No sólo Perú, sino toda América Latina viven un momento de gran efervescencia cultural: se producen más libros, películas y obras de teatro que nunca. Y la población es joven, y por lo tanto, muy abierta y entusiasta. El promedio de edad de Alemania es de 47 años. El de Perú, de 27. El peruano promedio podría ser el hijo del alemán promedio. Así que Europa sigue siendo más rica y cosmopolita, pero América es, por primera vez, más excitante y vibrante. En el 2000, cuando llegué a Madrid, los escritores latinoamericanos venían a España. Ahora se están regresando. Al paso que vamos, terminaré siendo el último inmigrante.

C.E– Hay una pregunta que, en casi todas mis entrevistas repito porque, además de ser una entrevista para una revista literaria, es una curiosidad personal que me ayuda a entender y conocer más a los autores. ¿Quiénes han sido sus maestros en la escritura? Y ¿a qué autores contemporáneos lee?

S.R– Como todo latinoamericano de mi generación, crecí pensando que un escritor sólo podía ser como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez o Borges. Pero luego descubrí a los anglosajones: Cheever, Capote, Roth, Mailer. Los japoneses, desde Tanizaki hasta Murakami, también han sido importantes para mí. Y están mis compañeros de generación,

como Daniel Alarcón, Guadalupe Netel o Juan Gabriel Vásquez. Pero no sólo me interesan los escritores. La música, el cine, el cómic –y en general toda la cultura popular– me fascinan. Precisamente por haber crecido entre latinoamericanos. La cultura común de mi generación

es pop: las películas de suspenso, las telenovelas, el periodismo, incluso el rock latinoamericano de los noventa, que rompía todos los prejuicios y mezclaba samba con metal y ska con baladas. Me gusta esa actitud. Me gusta hacer literatura con lo que otros escritores tiran a la basura.

BIBLIOTECA

[01] **Los diarios de Alejo
Carpentier**

[02] **Venganzas míticas**

[03] **De Walter Cepeda y su
errática memoria**

[04] **Perfiles**

[05] **Zona de divagar,
de Jordi Doce**

[06] **Las razones del realismo.
Una historia bien tramada**

[07] **Fragmentos en rotación**

[08] **El culebrón catalán**

[01] Antonio José Ponte

[02] David Hernández de la Fuente

[03] Juan Ángel Juristo

[04] Julio Serrano

[05] Julio César Galán

[06] Pepa Merlo

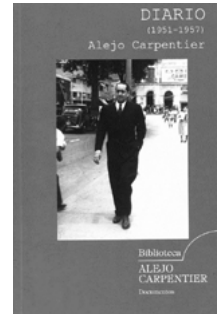
[07] Arturo Ramos

[08] Isabel de Armas

[01]

Por Antonio José Ponte

Alejo Carpentier:
Diario (1951-1957)
Ed. Letras Cubanas
239 páginas, 20€



Los diarios de Carpentier

En 1951, al comenzar la escritura de estos diarios, Alejo Carpentier tiene 46 años. Vive en Caracas, se gana la vida en una compañía de publicidad, escribe una columna periódica en *El Nacional*, imparte un ciclo de conferencias sobre música clásica y pronto coordinará el Festival de Música Latinoamericana de Caracas, fundado por iniciativa suya. Cuenta ya con dos novelas publicadas, la segunda considerada entre las mejores de toda su obra: *El reino de este mundo*.

Lee las *Confesiones* de Rousseau y a lo largo de esos primeros meses comentará otros diarios: los de Gide, Jünger y Kafka. Escribe, por tanto, con bastante conciencia de que algún día sus diarios van a ser leídos. En enero de 1952 se pregunta qué pensaría un desconocido que accediera a ellos. Demasiado literarios, reprocharía seguramente, y tal reproche le sirve para concluir: «Lo que demuestra que, aun en un

diario, no se enseña el verdadero rostro».

Las lecturas que hace son en su mayoría francesas –Michaux, Caillois, Malraux, Daumal, ensayos sobre Port Royal– o alemanas traducidas al francés: Novalis, Hesse, Rilke, Jaspers, Klaus Mann, los cuadernos de conversación de Beethoven. Reconoce, sin embargo, su propósito de leer libros que le alimenten la conciencia de lo americano.

A lo largo de 1952, leerá picaresca española. Lo decepciona *El Lazarillo de Tormes* y en las primeras páginas de la *Vida de Diego Torres de Villarroel* encuentra un cinismo emparentado con el de Céline. Otra lecturas en español: Baroja, Valle Inclán, Menéndez Pelayo, Larra, Mesonero Romanos, Marañón. Del repertorio americano que se prometiera, no hay más que un par de ejemplos: la novela de tema cubano de Rómulo Gallegos –*La brizna de paja en el viento*– y un librito de Jorge Luis Borges. El del venezolano le parece horrendo, del

argentino lee con admiración su manual de antiguas literaturas germánicas.

Hay muy poca América en sus lecturas de entonces y nada de Cuba, si exceptuamos la fallida novela de Gallegos y esta última anotación de 1951: «Así mismo, me hubiera interesado mucho conocer las famosas cartas eróticas de José Martí, que la admiración absurda, la idolatría de los de sus biógrafos, tienen ocultas no se sabe dónde».

Cuba es para él el New York al que regresa el protagonista de Henry James en *The Jolly Corner*: el ambiente donde podría tropezarse con quien sería de haber permanecido allí. Entiende de este modo a sus compañeros de antiguas aventuras generacionales, Jorge Mañach y Juan Marinello: «Mañach, francamente, me da lástima. Es el *raté magnifique*. Se ve alabado por la “gente de sociedad”; pero la verdad es que lleva, dentro de sí, la gran amargura de su frustración. *Se sabe frustrado...* Marinello [...] al menos, se ha realizado en lo político».

De la cena del Pen Club habanero apenas salva a Fernando Ortiz: «Una reunión de hombres muertos, que nada tienen ya que decir, y se empeñan en actuar como ujieres de la cultura, sin los títulos necesarios». Saca de esa breve estancia cubana en 1953 varios apuntes de escritores que le simpatizan: Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz, José Lezama Lima. «Magnífica impresión de Lezama Lima. Cada vez más agudo, más fino, más erudito en sus conversaciones. Y, a la vez, sutilmente criollo: el hombre gordo que trabaja en vender Velitas de Santa Teresa. Sostiene que la poesía, tomada en serio, por los de *Orígenes*, los está conduciendo a la novela. Es posible».

Los músicos son, indudablemente,

sus mejores compañeros. Del conductor rumano Sergiu Celibidache dice: «me llama tremendamente la atención, en él, esa elegancia dudosa, un poco levantina, un poco de sastre de barrio de Bucarest, que yo había observado tantas veces en ciertos rumanos y búlgaros llegados a París». Lo compara a un ladrón de caballos y tiene estas palabras para su trabajo: «En su último concierto dirigió la mejor obertura de los *Maestros Cantores* que yo haya oído en mi vida: majestad, claridad, y, por primera vez, el contrapunto que prepara la coda con todos sus elementos perceptibles».

Escribe de Héitor Villa-Lobos: «me encanta, en Villa-Lobos, el aplomo necesario con que dice “La música brasileña”, como quien dijera “la música alemana” o “la musique française”. Él ha afirmado, con su genio, un acento que habrá de sonar en lo adelante y que nadie podrá destruir».

De Carlos Chávez: «He sentido hacia Carlos Chávez un calor de amistad, raro en mí (...) Es un personaje que me agrada sobremanera, por su señorío, por su inteligencia superior, su talento».

Y del más mencionado de todos, su querido amigo Julián Orbón: «decididamente, uno de los hombres más extraordinarios que yo haya conocido».

Son años estos fecundísimos en los que revisa y termina *Los pasos perdidos*, coteja la traducción al francés de *El reino de este mundo*, imagina y escribe *El acoso*, da a publicar un volumen de cuentos *–Guerra del tiempo–* y emprende el accidentado viaje a Guadalupe que lo llevará hasta Victor Hugues, y de ahí a escribir *El siglo de las luces*.

En vuelo hacia París y negado el visado de tránsito por New York (previo interrogatorio estadounidense acerca de la Guerra

Civil Española y acerca de su madre profesora de lengua rusa), su esposa y él hacen escala en Guadalupe. El avión en el que debían cruzar el Atlántico patina al despegar, pierde una hélice y se hace necesario esperar por una pieza de recambio. Empieza ahí un tiempo muerto fecundo en el que el novelista se tropieza con un amigo parisino, comerciante de libros y tal vez antiguo colaboracionista, quien lo lleva al restaurante de un historiador local que le presta un volumen. En las páginas de ese libro «se yerque por vez primera ante mí el prodigioso personaje de Victor Hugues. En el acto, se me ocurre una novela (que ahora me tiene obsesionado) en la que Victor Hugues aparezca como la personalización del “instrumento ciego de la historia”, frente a un personaje que la razona y deriva (sin éxito, por cierto) hacia disciplinas llevadas a encontrarlo consigo mismo».

Carpentier no es un gran escritor confesional. Impersonal y soso, lo más que conseguirá el lector es reparar en su obsesión contra el ocultismo que cultivan conocidos suyos o en su homofobia que viene, paradójicamente, de haberse hecho una altísima idea del amor homosexual («Pero yo creía que, al menos, había una recompensa de tipo espiritual, por vías de una mayor comprensión posible entre dos seres más semejantes a lo que son la mujer y el hombre...»).

No se encontrarán en estos diarios chismes o revelaciones, pese a la prohibición de su viuda de editarlo mientras vivieran algunos aludidos. Quien persiga agudezas tropezará, en cambio, con reflexiones de muy corto vuelo. Como la que sigue, a propósito de André Gide: «¿Cómo un escritor se permite la osadía de mover un personaje ciego sin haber estado ciego?». Y abunda: «Un escritor consciente solo debe hablar de

oficios que ha practicado, de enfermedades que ha padecido, de idiomas que habla, de lugares que ha visitado, de personajes –mujeres, sobre todo– que ha conocido íntimamente, lo demás es mala literatura».

Confiesa que el narrador y protagonista de *Los pasos perdidos* empezó siendo un fotorreportero. «Pero, al cabo de diez días comprendí que, no habiendo sido nunca fotógrafo profesional, me era imposible reaccionar ante los hechos como fotógrafo. Y volví mi personaje a un oficio que hubiera practicado». De igual modo, transformó a la protagonista femenina, bailarina primero, en actriz. Porque no había tenido amores con una bailarina, aunque sí con una actriz.

Al parecer, cuando no basaba sus proyectos en investigaciones archiveras, Carpentier resultaba asaltado por pruritos bastante simplones. Otras cautelas suyas pueden descubrirse en las frases o entradas completas que tachara, impresas aquí entre corchetes. Se trata, en su mayoría, de acusaciones al comunismo que debieron atormentar al diputado a la Asamblea Nacional y ministro consejero de la embajada castrista en París que llegaría a ser más adelante.

Su juicio sobre Camilo José Cela, con quien coincide por los años en que el español cumplía un encargo literario del dictador Pérez Jiménez (Gustavo Guerrero se ha ocupado de ello en *Historia de un encargo: «La catira» de Camilo José Cela*), podría perfectamente corresponderle a él mismo pocos años después: escurriéndose cuando le hablan de la cerrazón impuesta por una dictadura o cuando le preguntan por la censura política sobre las artes.

Incluyen estos diarios algunos esbozos de historias que quedaron sin escribirse. El impulso original de ellas viene, a menudo, de lo arquitectónico. Una entrada de

1952 cuenta: «Como me lo imaginaba, al mes exacto de construido, el edificio comenzó a resquebrajarse. Surgieron dos estatuas; se oyó la música y una voz empezó a sonar en las estancias vacías. La idea de este cuento va madurando». De otro fu-

turo cuento apunta únicamente: «enfermedad de las columnas». La frase resulta tan enigmática que induce a conjeturar, no solo lo que él habría hecho, sino lo que lectores imaginativos pueden hacer a partir de ella.

[02]

Por David Hernández de la Fuente

Carlos García Gual:

La venganza de Alcmeón

Ed. Fondo de Cultura Económica de España

106 páginas, 7€



Venganzas míticas

Aunque Marco Aurelio aconsejaba filosóficamente que el mejor modo de vengarse de un enemigo era no parecersele ni asimilarse a él, la mitología griega no conocía esas lecciones morales: haciéndose eco del viejo esquema mítico del deber de la venganza de sangre en el seno de la familia, la tradición literaria presenta una sobreabundancia de casos emblemáticos. Desde las venganzas familiares, o por despecho, que se recogen en mitos como el de Medea, por poner un ejemplo muy célebre, la historia literaria de occidente se ha nutrido de modelos míticos para retaliaciones legendarias que siguen produciendo una honda impresión en su recepción posterior. A uno de estos mitos, tal vez menos conocido, se dedica el libro más reciente de Carlos García Gual,

La venganza de Alcmeón. Un mito olvidado (FCE, Madrid 2014), cuya sugerente lectura, llena de referencias míticas y literarias al hilo de las venganzas griegas, inspira las siguientes líneas.

En primer lugar, y a modo de introducción al tema básico del libro, es evidente que, más allá del tremendismo de sus ejemplos míticos, la venganza posee un gran atractivo literario y una enorme fuerza como elemento que cohesiona y dota de un hilo narrativo irresistible a cualquier argumento. La venganza se alza, simbólica y ritual, como uno de los rasgos arcaicos y tremendos de la mitología griega que traslucen antiguos procesos de expiación de la culpa por medio de la sangre. Pero, a la vez, se trata de un recurso que podía plantear pro-

blemas en su adaptación literaria a la hora de verse reflejado en los diversos géneros que, desde muy pronto, acogieron los mitos como materia prima de la literatura griega. En todo caso, es un tema predilecto de la antigua mitología y, especialmente, del llamado ciclo tebano, del que forma parte el mito del argivo Alcmeón. Desde los orígenes de la ciudad de Tebas y todos los acontecimientos y familias que la rodean, la ciudad de las Siete Puertas, fundada por Cadmo, está marcada por un reguero de sangre y venganza, en las historias familiares de las dinastías que viven, luchan, aman y mueren en torno a sus murallas. Todas las obras literarias y las recreaciones iconográficas que en la antigüedad se hicieron eco de este ciclo mítico hacen especial hincapié en el tema de la venganza como hilo conductor de la saga familiar que inicia Cadmo y que recoge el conflicto en torno al poder en Tebas y, tangencialmente, en Argos.

El estudio de Carlos García Gual nos viene a aclarar muy oportunamente la importancia de la venganza en los orígenes de la literatura griega analizando, precisamente, este mito que se califica de «olvidado» ya en el subtítulo del libro: la historia familiar de Alcmeón y de sus padres Anfiarao y Erifila. En efecto, es esta una saga que, aunque enmarcada en la célebre leyenda tebana, no ha tenido especial fortuna en la historia de la recepción, pues no hemos conservado tragedias u otras obras emblemáticas que la recojan: se perdieron tanto las epopeyas antiguas (*La salida de Anfiarao*, *Epígonos*, *Alcmeónidas*) que recogían el mito como las tragedias que posteriormente lo trataron con cierta predilección, de las que no quedan sino fragmentos testimoniales (cf. pág. 19 y ss.). Justamente es mérito de este libro traer a

la luz toda la carga literaria de este mito, enunciar su estructura y partes fundamentales, reunir y analizar las evidencias de su repercusión histórico-cultural y establecer un interesante diálogo con otros mitos que sirven de motor literario para diversas obras de la antigüedad.

Recordemos, a continuación, el contexto mítico de la historia, encuadrada en las postrimerías de la terrible caída en desgracia de Edipo. Sus hijos Eteocles y Polinices acordaron en principio compartir el trono de Tebas, tras la huida de su padre como ciego errabundo acompañado por Antígona. Pero el reparto por turnos no prosperó y desembocó en un conflicto por el poder. Eteocles se quedó como rey único de Tebas y Polinices marchó al exilio junto al rey Adrasto de Argos, conspirando para recuperar el poder. Allí, Polinices se casó con la hija de Adrasto y reclutó a seis bravos caudillos para que le ayudaran a conquistar el trono de Tebas. Así, siete guerreros fueron reclutados, junto a sus ejércitos, para marchar contra la ciudad de las Siete Puertas: Adrasto, Anfiarao, Capaneo, Hipomedonte, Partenopeo, Tideo y Polinices. Era la famosa expedición de los Siete contra Tebas, episodio central del ciclo épico tebano, que da nombre a una conocida tragedia de Esquilo. El mito que estudia García Gual se refiere precisamente a la parentela de Adrasto, relacionada con el trono de Argos. Adrasto y Anfiarao son primos, descendientes de dos hermanos de esta dinastía argiva, Biante y Melampo, respectivamente, que encarnan una rama más guerrera y otra más mística de la familia. Antaño, Melampo se había hecho con parte del reino de Argos, que compartió graciosamente con su hermano, en pago a haber curado a las hijas del viejo rey Preto. Si

Melampo era un célebre adivino, su descendiente Anfiarao encarnará concretamente la figura arquetípica del rey-sacerdote. Pero Anfiarao tomó por esposa a Erifila, hermana de Adrasto (y, al tiempo, su prima), en una alianza de sangre que le obligaba a la vez a responder a la llamada de la otra parte de la familia. En efecto, Erifila había sido designada mediadora en los conflictos del clan y ambas ramas de la familia se debían someter a su arbitraje, en una alianza que venía a poner paz en ambos grupos, el que descendía de Biante y el que venía de Melampo, siempre en precario equilibrio de poder.

La trama mítica de la historia de Alcmeón comienza precisamente cuando Adrasto lanza la llamada a las armas contra Tebas a Anfiarao. Este, dotado de un poder profético, se muestra reticente a acudir a la convocatoria bélica de su primo, pues sabe que morirá en la expedición. Conque Adrasto se ve obligado a recurrir a una treta utilizando a su hermana Erifila, la esposa de Anfiarao, y su figura mediadora. Por mediación del astuto Polinices, el hijo de Edipo, explotará a la vez la proverbial avaricia y gusto por el oro de Erifila y la posición arbitral otorgada por la alianza matrimonial entre las familias: le hace enviar un collar forjado por los dioses, un objeto maldito pero de belleza sin par, a cambio de que convenza a su marido para que participe en la acción guerrera. Sobornada así por Polinices con el objeto mágico —el legendario collar de Harmonía—, le pide a su marido que participe en la batalla. Anfiarao, que lo sabe todo por sus dotes mánticas, acepta el destino que lo empuja a la muerte por medio de su desleal esposa, ya que está obligado por aquel pacto familiar a acatar su decisión. El rey adivino se debate en el marco de las familias natural y política, dos ámbi-

tos de relación fundamentales en el mundo griego, como estudia García Gual a partir de la pág. 85, en un enjundioso epígrafe sobre «los peligros de las bodas y los parientes políticos» en los relatos míticos: el *genos*, por un lado, encarna la familia estrecha y lineal de sangre y sus relaciones; el *gamos*, por otro, es la boda que ensancha los horizontes familiares y, cómo no, provoca el inevitable conflicto de intereses. En la interpretación del mito que postula este ensayo, el punto clave es precisamente el conflicto entre la solidaridad de la familia patriarcal y los riesgos que encarna para esta la familia extensa, adquirida a través del matrimonio, y con la mujer como intermediaria (a veces, como en este caso, funesta).

Antes de partir a la guerra, en una escena famosa por la decoración pictórica de algunos vasos griegos —como el que recoge el libro en la pág. 58—, Anfiarao lanza una mirada de desprecio sobre Erifila al partir sobre su carro de batalla y ordena a su hijo Alcmeón vengarle, en caso de que no regrese, tan pronto como tenga la edad suficiente. Una primera batalla acaba con los tebanos recludos tras los muros de su ciudad, tras lo cual cada uno de los jefes guerreros elige una de las siete puertas de la ciudad para afrontar el cerco: todo parecía indicar que Tebas sería conquistada a sangre y fuego y, sin embargo, el adivino de la ciudad, Tiresias, anunció que la ciudad se salvaría si uno de los tebanos Meneceo, hijo de Creonte, se sacrificaba al dios de la guerra, Ares. El valiente joven, entonces, se quitó la vida, y sus compañeros, cobrando coraje ante esta acción, se defendieron con más brío. El destino funesto de los siete capitanes que marcharon contra Tebas se precipitó a partir de entonces, muriendo uno tras otro. Anfiarao, justo cuando iba a ser

atravesado por una lanza, fue tragado por la tierra, que se abrió para salvarlo por orden del Olimpo (por esto, se le adoraría como a un semidiós en aquella región, donde se habría de instaurar un oráculo suyo). Cuando Adrasto contempla este prodigio, decide retirarse: los principales jefes habían muerto y el bravo Anfiarao había desaparecido, mientras Adrasto, único superviviente, se salva gracias a su veloz caballo, que lo lleva de vuelta a Argos.

Diez años más tarde, Adrasto organizó la venganza contra Tebas con otro ejército formado precisamente por los hijos de los siete guerreros que habían participado en la primera expedición, todos muertos menos él. Esta segunda campaña, conocida como la guerra de los Epígonos, reunió en torno al rey Adrasto a su propio hijo Egialeo, a Tersandro, hijo de Polinices, a Alcmeón y Anfíloco, hijos de Anfiarao, a Diomedes, hijo de Tideo, a Esténelo, hijo de Capaneo, a Prómaco, hijo de Partenopeo, y a Euríalo, hijo de Mecisto. De nuevo, los tebanos hubieron de refugiarse tras sus recios muros ante el empuje, sobre todo, del valiente Alcmeón, que se configura como el héroe clave de la contienda. Ya Anfiarao había profetizado, como recuerda Píndaro en la *Pítica* VIII, que serían los Epígonos los que conquistarán Tebas –en venganza por la masacre de sus padres– y que su hijo Alcmeón sería el primero en atravesar las puertas de la ciudad. La participación de Alcmeón es el requisito para el triunfo, como señala García Gual (cf. pág. 34 del libro) y debe ser otra vez su madre Erifila, nuevamente pérfida, quien convenga a su hijo para unirse a los atacantes. Esta vez es sobornada por Tersandro, hijo del anterior intermediario Polinices (cumpliendo el ciclo también en cuanto al engaño) median-

te un nuevo regalo envenenado, la túnica de Harmonía. Por supuesto que Alcmeón se batirá bravamente, pero albergando ya la intención de vengarse de su madre. Todo estaba perdido para Tebas, como acierta a ver el adivino Tiresias, pues los dioses han decretado su caída, y la ciudad es tomada a sangre y fuego por el ejército de los Epígonos. El hijo de Polinices, Tersandro, nieto de Edipo, subirá al fin al trono ensangrentado, cerrando un círculo que termina trágicamente con la muerte de Adrasto: cumplida su misión, el viejo rey se suicida por la pena provocada por la pérdida de su hijo Egialeo en combate, el único de los Epígonos que muere en la guerra. En esta guerra, al contrario que en la anterior y en alternancia propia de la narrativa mítica, muere solo uno de los siete. En la anterior eran siete frente a un superviviente.

Sin embargo, la peripecia de Alcmeón prolonga las postrimerías de este esquema de profecía y venganza. El hijo de Anfiarao continúa su destino familiar, marcado por el dolor y el deber de la venganza paterna, que le llevará a regresar a Argos para dar muerte a su madre Erifila, como recogían algunas escenas de cerámica de figuras negras (véase pág. 84 del libro. Las páginas 75 a 81 contienen un análisis de la pervivencia del mito en el arte antiguo en el que, no por casualidad, los dos mitemas clave son el de la despedida de Anfiarao y el del regreso de Alcmeón). Tras cometer el matricidio, Alcmeón será perseguido por las Erinias, huyendo a la Psófide, donde el rey Fegeo lo purifica y le da por esposa a su hija Alfesíbea. Pero la desgracia persigue a Alcmeón en forma de los dos objetos mágicos que habían desencadenado la tragedia por la avaricia de su madre: Alcmeón le regala el collar y la túnica de Harmonía

a su mujer Alfesíbea, pero la impureza ritual que acarrea por el crimen no permite su curación por completo y parece que causa una sequía en la tierra de Psófide. Así que el epígono debe huir de nuevo, marchando a Delfos para encontrar una solución. El oráculo le ordena proseguir errante hasta encontrar una tierra que no existiera en el momento en que mató a su madre (como dice Tucídides II, 102, 5, citado en la pág. 37 nota 3 del libro). Alcmeón pasará a habitar así una tierra formada por aluvión, como es el delta del río Aqueloo, y toma allí por mujer a Calírroe, hija del dios-río, con quien tiene a su vez dos hijos, Anfótero y Acarnán. La nueva esposa, que sin duda había oído hablar de los famosos regalos de Harmonía, se los reclama como prenda de amor a Alcmeón. Este debe regresar entonces a Psófide para pedirle al rey Fegeo el collar y la túnica so pretexto de usarlo en su purificación. Sin embargo, al enterarse de la verdad, Fegeo y sus hijos matan a Alcmeón, para desesperación de Alfesíbea, que condena el hecho, aun enamorada de su antiguo esposo (por ello será despreciada por su familia y vendida como esclava). Cuando llega a oídos de Calírroe la noticia de la muerte de Alcmeón, reza a los dioses para que los hijos habidos con él crezcan velozmente y puedan madurar para acometer la venganza su padre. Así, Anfótero y Acarnán asesinan a los hijos de Fegeo cuando están de camino al oráculo para dedicar como ofrenda la túnica y el collar de Harmonía, y posteriormente al propio rey Fegeo, con lo que de nuevo se cumple el ciclo terrible de la venganza de la sangre patrilínea. La complejidad de la trama mítica, que hemos expuesto resumidamente y que se examina en detalle en el segundo capítulo del libro (a partir de la pág. 30), pue-

de seguirse fácilmente con el apoyo de dos cuadros –genealógico y esquemático– que ayudan a tener presente las ramificaciones del mito. Igualmente, se aporta información sobre las diversas variantes del mito en la tradición literaria y es especialmente esclarecedor el estudio diferenciado de los tres personajes clave de la saga: Anfiarao, el rey profeta, su mujer Erifila, llamada «odiosa» ya por Homero (*Od.* XI 326) y Alfesíbea, la infortunada primera esposa de Alcmeón.

Como es obvio, y así se destaca en el tercer capítulo del libro, lo más importante para la interpretación de la historia es el esquema de la venganza de sangre que obliga a los hijos a matar a los asesinos de su padre, incluso cuando se encuentra este dentro del clan o de la familia más cercana. Este círculo de sangre por sangre, hijos después de padres, es el patrón que subyace tras todo este antiguo mito enmarcado en la leyenda tebana, auténtico filón de materia prima para la tragedia. Merece la pena reflexionar un momento sobre la vertiente trágica del mito de la venganza primordial en el clan y de las leyendas de las familias tebanas. No por casualidad numerosas tragedias, desde la propia *Siete contra Tebas* de Esquilo pasando por el *Edipo Rey* de Sófocles hasta llegar las *Bacantes* de Eurípides, toman como escenario Tebas como la anti-Atenas del mito primitivo, un lugar donde aún reina esta cultura de la culpa de sangre y la retaliación brutal y donde con más claros contornos se pueden ejemplificar los dilemas familiares y las venganzas en el marco de la ética de los antiguos clanes. Especial mención merecen los mencionados episodios de las dos expediciones de guerreros que intentan tomar Tebas en dos generaciones diferentes, donde se localizan el personaje de Alcmeón y su leyenda:

hijos que vengan a padres y cierran el círculo –como reflejan la épica y la tragedia– siguiendo el deber de la ley no escrita que recuerdan siempre los oráculos y vaticinios. El recurso constante a la mántica y a las profecías como herramienta básica de esta narrativa de la venganza merecería también un comentario diferenciado que va más allá de nuestro propósito en esta recensión.

Ciertamente, de esas tremendas escenas, de aquellos héroes desmesurados que, como el propio Alcmeón, incurren en las acciones tabuadas que horrorizan al público y convierten su arquetipo en el del personaje manchado por la impureza (*enages*) y acaso apto para la expiación sacrificial de sus culpas, se pueden extraer lecciones moralmente útiles para la ciudad en el marco democrático de la escena ateniense. No olvidemos que la tragedia es, esencialmente, el género literario de la Atenas democrática y que su función es fundamentalmente de pedagogía de la ética ciudadana en el planteamiento de problemas irresolubles en el campo del mito. La venganza se configura, tal vez, como la problematización emblemática de un tema clave del mito antiguo en el marco de la *polis*. Como género que supone la recepción más perdurable del mito griego, el dramaturgo ha de intentar, a veces arduamente, la asunción en el contexto político de los mimbres de la narrativa patrimonial del mito. Así lo estudia, por ejemplo, Anne P. Burnett en un libro ya clásico sobre el tema (*Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1998). Esta autora apunta que, aunque en el contexto cívico y democrático de la Atenas del siglo V a.e.c. no parecía el tema más adecuado para los propósitos pedagógicos de la tragedia, los autores dramáticos no pudieron resistirse

a emprender su reutilización literaria mediante recursos que tamizaban la dureza de las leyendas patrimoniales y las adaptaban a las convenciones del género y de la escena. Así, el dramaturgo podía aludir a los viejos tabúes del incesto, la antropofagia o el despedazamiento ritual obviando la violencia con trucos escénicos que permitían mantener en la memoria colectiva toda la carga de horror de estas historias.

El viejo esquema de la retribución por el derramamiento de sangre dentro del clan, que tan claramente se observa en el caso de Alcmeón, se refleja en una «tragedia de la venganza» que intentaba actualizar el viejo esquema de la cultura de la culpa, de la que hablan los antropólogos, a un concepto jurídica y políticamente muy diverso. Parece que el principal problema de la dramatización de la venganza sobre los escenarios de la tragedia ateniense era dotar de un cierto orden moral a la primordial vía de revancha que proponían los mitos clásicos relacionados con la sangre que exige un pago de sangre y de otros horrores relacionados como ese esquema. Burnett, por ejemplo, analizaba en este contexto los fragmentos del *Tereo* de Sófocles, que narra la historia de la princesa Procne y su cruel marido Tereo. Filomela, hermana de Procne, es violada y luego mutilada por Tereo. Su muda delación a su hermana acarrea la terrible venganza de esta, que mata primero a los hijos que había tenido con Tereo y se los sirve cocinados a su padre. Muchos son los ejemplos de ese nefando crimen familiar y de la venganza en las diversas tragedias conservadas, como la *Orestía* de Esquilo (la trilogía de la venganza de Orestes) o la *Medea* de Eurípides (terrible filicidio siempre recordado), entre muchas otras. En el caso de García Gual, su libro estudia, como prueba

de la importancia de este mito de Alcmeón, la gran recepción trágica que tuvo y que evidencia la atracción de los grandes dramaturgos, y por extensión del público ateniense, por esta historia que quintaesencia la noción de venganza: Esquilo, que alude al tema en sus *Siete contra Tebas*, le dedicó unos perdidos *Epígonos*, Sófocles, el tragediógrafo clave de la democracia, escribió sobre ello las perdidas obras *Anfiarao*, *Alcmeón* y *Epígonos* o *Erifila*, y el más joven de los tres grandes trágicos, Eurípides, compuso un *Alcmeón en Psófide* y un *Alcmeón en Corinto*, que tampoco han dejado mayor rastro. Ello aparte de la existencia de un ciclo épico cuyos ejemplos también se han perdido, como se ha mencionado al principio, y representan una evidencia más de la importancia de esta antigua leyenda.

En definitiva, si el mito, como recuerda el libro en su interpretación final, servía para exponer los dilemas y problemas sociales o morales de los antiguos, la tragedia, en su concreción sobre la escena de la democracia ateniense, suponía la posibilidad de actualizarlos políticamente un tanto, acercándolos a los problemas referidos a la ética cotidiana de los ciudadanos de

la *polis*. El espejo del mito estaba ahí, para mirar el horror de la guerra o la venganza, de las figuras desmesuradas y soberbias que había legado el riquísimo conglomerado heredado de la mitología a la tradición literaria helena. De ahí lo delicado de tratar el tema de la venganza de los viejos clanes en una sociedad que, desde las reformas de Clístenes en 507 a.C., había intentado sustentarse sobre un modelo político participativo que dejase atrás los esquemas tradicionales del poder de las familias. Pero no entraremos en este debate, sino que lo apuntamos simplemente para concluir: lejos de la intención de unos breves apuntes al hilo de esta nueva aportación crítica de Carlos García Gual sobre el siempre sugerente mundo de la antigua mitología griega. Comoquiera que fuese, el atractivo literario de una historia como la de Alcmeón dejó una huella inolvidable en la mentalidad griega antigua que ha sido, paradójicamente, algo olvidada en lo moderno. Gracias a este excelente estudio se recupera ahora un mito imprescindible para los estudios literarios, históricos o antropológicos sobre la Grecia antigua.

[03]

Por Juan Ángel Juristo

J.J. Armas Marcelo:
Réquiem habanero por Fidel
Ed. Anagrama
344 páginas, 18.50€



De Walter Cepeda y su errática memoria

Esta novela de Juancho Armas Marcelo completa una trilogía narrativa dedicada a la Revolución cubana, que no a Cuba, que comprende otras muchas obras, ya que la isla es querencia permanente en el imaginario de su autor. Si *El niño de luto* y *el cocinero del Papa* y *La Orden del Tigre* incidían en este proceso histórico, en determinados momentos de ese proceso, es en este *Réquiem habanero por Fidel* donde el autor ha resumido cincuenta años de historia política, social y personal de Cuba, de los orígenes del régimen castrista y de su final, aun sea éste dado a la ficción narrativa pero tremendamente verosímil por previsible. Que para Juancho Armas Marcelo la Revolución cubana supuso en cierta manera un revulsivo juvenil de tremenda impor-

tancia y de cierta persistencia, es obvio afirmarlo, pero hay un ejercicio de la amplitud de esa fascinación en el comienzo del capítulo doce de la novela que merece la pena reproducir: «Porque, como para Vázquez Montalbán, por aquí, por La Habana, pasaron todos, pero todos, hipnotizados por la Revolución, queriendo ser protagonistas de la Revolución como nosotros, queriendo ser cubanos como nosotros, como si hubieran vivido toda la vida en La Habana. Se hacían de nosotros unos días, unas horas, unos años, y luego se echaban fuera del compromiso que verbalmente habían hecho ante el mundo». Aquí se habla de la amplitud de esa fascinación pero se desliza el reproche de la traición a la causa. El que así habla es Walter Cepeda, coronel ya reti-

rado de la Seguridad del Estado y que por él había ejercido las actividades más dispares, desde ser chófer de unos escritores españoles en uno de tantos congresos literarios, hasta torturador. Walter Cepeda es el verdadero protagonista de la novela, con permiso de Vázquez Montalbán, que parecía amenazar con ocupar ese lugar, y en la creación de ese personaje –que se me antoja doloroso en ocasiones, por complejo– Juancho Armas ha querido dar cuerpo a todo un compendio de la lealtad y fanatismo casi religioso de un servidor del Estado cubano, mejor dicho, de su líder, Fidel Castro y, a la vez, que en cierta manera, de refilón, fuera portavoz de la decadencia y de las causas del desmoronamiento moral del Régimen. Todo esto no se lleva a cabo sin una actitud determinante, por radical, de llevar a cabo el proceso a un gobierno totalitario como el castrista. Lo que sucede –y es lo que diferencia a esta novela de otras de similar temática y configuración– es que si hace años lo dramático, incluso lo trágico, era nota determinante en estas narraciones, pasados los años el drama ha devenido farsa y lo trágico, sin que esa terrible punzada se difumine, está dando paso a una peligrosa inanidad. Como si el Régimen, con el devenir del tiempo, se convirtiera en algo irreal, tan alejado de nuestro imaginario como la representación de la realidad política de Corea del Norte. Esta novela, con su enorme carga de humor, suple esa carencia y nos hace a Cuba presente de nuevo. Es de agradecer.

Seguimos, pues, con la fascinación que ejerció la Revolución en muchos escritores en los años sesenta y setenta, fascinación que esta novela quiere desentrañar. En la presentación de *Réquiem habanero por Fidel*, en Madrid, a cargo de Jorge Edwards,

éste propuso una interpretación de esa fascinación, muy real, bella en su planteamiento y, a la vez, terriblemente realista. Para ello puso el ejemplo de Julio Cortázar. A Edwards le resultó chocante en su momento que un escritor argentino, nacido en Bélgica y de educación marcadamente cosmopolita, más dado a dejarse llevar por los juegos estéticos del OULIPO que por, pongamos, la novela de corte de reivindicación étnica de cierta literatura de Latinoamérica, llevase su pasión por Cuba hasta extremos, por lo menos, curiosos. Edwards comenzó a preguntarse por el caso de Cortázar, que en cierta manera era el suyo, y por la gran mayoría de los escritores latinoamericanos del momento, por no hablar de muchos españoles, franceses e italianos. Para Edwards el fenómeno se explica en gran parte porque Cuba descubrió a la mayoría de los escritores latinoamericanos un paisaje común en el que reflejarse, a pesar de que el continente está compuesto por más de una veintena de países, muy distintos entre sí, pero lo cierto es que les conminó a un destino y a unas maneras de ser que podían ser exportables a esos países tan distintos, esto es, Cuba se convirtió en el imaginario de gran parte de los escritores latinoamericanos en una Arcadía que por primera vez se colocaba más acá del lado de la querencia y de la ficción.

Poco más tarde vino el desencanto y el caso Heberto Padilla, que fue el detonante de una fisura y para muchos un trauma. Esta narración de Juancho Armas, que tiene vocación de crónica y por tanto aspira a dar cuenta de la totalidad de un proceso, tenía que incluir el caso Padilla, y lo incluye, y de qué manera. Pero esta narración se decanta por cuestiones que van más allá de la anécdota histórica, por muy importante

que ésta sea. Así, se trata el problema de Ochoa, que en cierta manera fue otra fisura enorme en la historia del Régimen, esta vez ya decantado hacia su decadencia, pero de lo que realmente trata esta novela, no podía ser menos, es de lo que significa un dictador, de lo que supone ejercer el poder absoluto. Creo que la validez de *Réquiem habanero por Fidel* trasciende el problema cubano y termina inscribiéndose en esa tradición tan nuestra, de España y América, de las novelas sobre dictadores, que se ha convertido casi en un género. Cuando comencé a leer la novela no supuse tamaña dimensión y creí enfrentarme a una narración de tema cubano, pero poco a poco entendí que la larga digresión del chófer y comandante Walter Cepeda era, en el fondo, un discurso sobre los límites, supuestas grandezas y miserias del poder absoluto, del caudillaje al modo latinoamericano, y que novela era deudora y continuadora de esa tradición que comprende desde *Tirano Banderas* a *La Fiesta del Chivo*, pasando por *Yo, el Supremo*, *El Otoño del Patriarca*, *El Señor Presidente...* en fin, una novela donde la cuestión de un régimen político totalitario da paso a la recreación del personaje que se halla en la cúspide de esa pirámide. Lo que sucede en esta novela de Juancho Armas, y que la diferencia de las demás, es que el Dictador, que aquí toma la figura de un Dios, por supuesto monoteísta, está ausente porque se ha muerto y, por tanto, aquello que es él mismo se difumina en su leyenda. La realidad, entonces, da paso al mito. Y es muy sutil por parte del autor que ese lado de leyenda del Dictador, su lado religioso, deificado, sea narrado por un hombre que fue poca cosa en la composición política del Régimen, casi un sirviente, pero por ello mismo sujeto a la alucinación del

ignorante. No sé si el autor de esta novela fue muy consciente del paralelismo evangélico que contiene, a mi modo de ver, pero en cualquier caso, se convirtiera Walter Cepeda en trasunto de un Pedro pescador o no, lo cierto es que la narración es una digresión muy divertida, por otro lado, aunque contenga momentos terribles, como los casos de Padilla, las referencias a Ochoa, sobre lo que la deificación de un personaje como Castro es capaz de perpetrar en el imaginario de un Cepeda, que en la novela adquiere los rasgos del inconsciente colectivo de todo un pueblo. Ni que decir tiene que el comienzo de la novela, cuando Belinda, la hija de Cepeda, que está viviendo su exilio en Barcelona, le comunica por teléfono al padre que Fidel Castro ha muerto, incrementa el lado de farsa que posee la novela, ya que Walter Cepeda no se lo cree, y no se lo cree porque Fidel, que es parte esencial de su destino como individuo, ha llegado a tomar los rasgos de la inmortalidad. A partir de aquí el anecdotario es doloroso porque la memoria de Cepeda se convierte en realidad, pervertida por los recuerdos mitificados, en una desmemoria, pero también sujeto a momentos gozosos, como la descripción del Congreso de escritores y las conversaciones entre Cepeda, Vázquez Montalbán y un escritor canario que aparece por allí de nombre Juancho Armas Marcelo, a quién Vázquez Montalbán califica en un momento determinado, dirigiéndose a Cepeda, como «nuestro cubanólogo». Cervantino guiño en una novela profundamente anclada en la tradición de nuestra lengua, la española y la americana, y que el autor ha resuelto de esta guisa. Español de tres mundos, Juancho Armas ha escrito una novela sobre el tema del dictador bastante inspirada, lo que no podía ser menos en un

narrador que ha hecho del paisaje americano parte esencial de su obra. En cierta manera *Réquiem habanero por Fidel* se configura como un reto personal, del que creo ha salido más que airoso. El libro está dedicado a la memoria de Guillermo Cabrera

Infante –del que dice la verdad: que nunca se movió de La Habana– y a Miriam Gómez. Es el modo idóneo de rendir homenaje a quién el autor cree mejor representó el dolor del exilio cubano.

[04]

Por Julio Serrano

Joseph Mitchell:

El secreto de Joe Gould

Ed. Anagrama

192 páginas, 14.90€



Perfiles

Historia oral de nuestro tiempo es una obra ficticia, un libro no escrito dentro de otro que sí lo está: *La vida secreta de Jay Gould*. El que sea una obra encerrada, inscrita en una obra real como hiciera Balzac con su *Obra maestra desconocida*, le otorga un valor en sí misma. Pertenece a la estirpe de aquellas historias que han ido formando el mito de la obra maestra imposible de alcanzar. La mejor compilación de esta literatura del *No* la realizó Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía*. *Historia oral*, que bien podría sumarse a esta literatura en suspensión. De haber sido escrita, habría aspirado a reflejar la Historia de un modo distinto, desplazando la atención de lo excelso a lo corriente, reproduciendo miles de conversaciones de gentes de las capas más bajas de la sociedad para tratar de hallar en la

indiscriminada palabrería de los bajos fondos algunos de los hilos que mueven nuestro tiempo.

El responsable de imaginar esta obra fue un personaje curioso: un *flâneur* que fatigaba las calles de Nueva York contando a quien se paraba a escucharle pasajes de su *Historia oral* y creando una leyenda en torno a una obra que decía ser colosal, quizá la más extensa *jamás escrita*. Al parecer, Gould había nacido en una de las familias más tradicionales de Massachussets, e incluso se había graduado en la Universidad de Harvard, pero se marchó a Nueva York para dedicarse vocacionalmente a una mendicidad que le permitiría poder conversar con marinos, gente de paso, enfermos, chalados, y «los sabe Dios qué».

El retrato de este singular persona-

je llamado Joe Gould y el misterio de su *Historia oral de nuestro tiempo* es el argumento de *El secreto de Joe Gould*, un libro de Joseph Mitchell (1908-1996) que aúna dos relatos, «El profesor gaviota» y «El secreto de Joe Gould» publicados en 1942 y 1964 respectivamente. Los escribió para la sección «Perfiles» de la prestigiosa revista cultural *New Yorker*, para la que colaboró con publicaciones periódicas durante prácticamente toda su vida. Especializado en el retrato literario, podemos encontrar algunas de sus historias recopiladas en colecciones como *Up in the Old Hotel* o *The bottom of the Harbour*. Su vocación literaria fue de la mano de su afición a vagar por las calles de Nueva York conversado con marineros, obreros de la siderurgia y, en general, con personajes susceptibles de convertirse en protagonistas de sus semblanzas literarias. No es raro que Joe Gould y Joseph Mitchell acabaran por conocerse; lo que quizá es más sorprendente es que sus conversaciones fuesen a prolongarse durante largos años. Veintidós separan la primera semblanza de la segunda: la primera responde a su encuentro con este personaje singular y es fresca, entretenida, con una habilidad notable para el retrato; la segunda, realizada varios años después del fallecimiento de Joe Gould en un hospital psiquiátrico, tiene una hondura mayor y es el retrato de un hombre que había acabado por ser para Joseph Mitchell más relevante de lo que hubiese podido sospechar.

Ambas narraciones son crónicas de este explorador de la intemperie, un vagabundo letrado, borracho las más de las veces, que había llegado a ser tomado en cierta consideración por algunos escritores —E.E. Cummings o Ezra Pound— ya que su *Historia oral* se había ido convirtiendo en

una suerte de leyenda urbana y prometía ser «casi tan prolija como el Tristram Shandy». Joe Gould aparece en estos relatos como un excéntrico, un exhibicionista y un embaucador, es decir, en la visión de Mitchell, como alguien tocado por la imaginación y con una moralidad en última instancia irreprochable: la del que tiene tan poca vanidad que no teme ponerse en ridículo. Alérgico al dinero y a la vida burguesa, afirma con ironía ser un elitista, ya que sólo se cubría del frío de la intemperie con el *New York Times*. Toda la obra de Mitchell está salpicada de grandes dosis de humor negro o, como él decía de una manera más gráfica, humor de tumba (*graveyard humour*).

Las imposturas de algunos estafadores se nos han ido haciendo cada vez más gratas a los lectores. Cierta literatura nos ha acercado a una dimensión irónica y creativa del que hace de su vida una ficción, un invento o, los más talentosos, una obra de arte. Lo hemos visto en *Confesiones del estafador Félix Krull*, de Thomas Mann o en *El estafador y sus máscaras*, de Herman Melville, y lo vemos también en el entrañable autor de la *Historia oral*. Gould oscila entre lo fraudulento y lo romántico, es un impostor cuya mayor verdad es la puesta en escena de una impostura en la que verdaderamente cree.

¿Cuánto de Joe Gould había en Joseph Mitchell? Probablemente mucho. Ambos dejaron atrás un mundo en el que no encajaban: Joe Gould, un pueblo de Massachussets y una familia tradicional; Joseph Mitchell, un lugar de granjeros de Carolina del Norte y una familia que se ganaba la vida con el comercio de tabaco y algodón. En su juventud se dirigieron a Nueva York, atraídos por la vorágine de la gran metrópoli. Cada uno a su manera, se sintie-

ron próximos a los seres marginales y solitarios que la multitud de la ciudad tiende a hacer invisibles. Joe Gould quiso escucharlos y hacer con sus conversaciones una gran Historia que sirviese para comprender nuestro tiempo. Mitchell desarrolló su vocación periodística orientándola hacia la creación de un mosaico literario formado por retratos de gente corriente.

Aunque sus primeras andanzas las hizo como reportero y columnista en *The World*, *The Herald Tribune* y *The World Telegram*, rápidamente encontró su sitio en el *New Yorker*, donde trabajó durante cincuenta y ocho años siempre fiel a su vínculo con el retrato literario. Por esa época publicaron también autores tan célebres como Truman Capote, J.D. Salinger, Raymond Carver, John Cheever, Elizabeth Bishop o críticos como Edmund Wilson o George Steiner, entre otros. El compromiso del *New Yorker* con el talento y su apuesta por el relato corto posibilitaron secciones como la de «Perfiles», lo suficientemente abiertas como para permitir que Mitchell pudiera dar rienda suelta a su creatividad. En esta sección retrató a muchos personajes, pero nunca a gente notoria o relevante. El hallazgo de la singularidad en lo corriente fue su gran talento, supo convertir en creación literaria el brillo que suele pasar desapercibido del hombre ordinario. Retrató a mercaderes, pescadores, obreros de la siderurgia y, en general, a muchos de aquellos neoyorkinos que vivían en ese margen de la sociedad que solemos considerar útil, pero no interesante. Cuando alguien le reprochó en una ocasión que siempre retrataba a gente ordinaria respondió con la frase que hoy ya se ha hecho célebre: «la gente ordinaria es tan importante como usted, quienquiera que usted sea».

Otro elemento que comparten el escritor y su personaje es el misterio de lo que prefirieron no hacer. Joe Gould persuadió a media ciudad de la existencia de una gran obra que decía tener escondida en distintos lugares pero que, en realidad, no había escrito. Joseph Mitchell, tras la publicación en 1964 del segundo perfil de Joe Gould, enmudeció como escritor. Siguió yendo a su despacho del *New Yorker* cada mañana hasta su muerte en 1996, metódicamente cumpliendo su horario de nueve de la mañana a seis de la tarde, pero salvo algún que otro artículo nutricional para el periódico, no publicó nada verdaderamente significativo. Se propuso escribir sus memorias pero, como toda obra literaria que emprendiera después de 1964, no llegó a concluir las.

Quizá fuese su implicación con ese segundo retrato lo que le hizo parar de escribir. Sus perfiles siempre tienen una doble dirección, dibujan al retratado –con más fidelidad a la voz de la narración y a la literatura que a la prosaica verdad– y simultáneamente dan a Mitchell un rostro, distinto cada vez, completando así el mosaico de su identidad. Su tendencia a proyectarse en sus retratos, a construirse a través de ellos la vemos, por ejemplo, en *Old Mr. Flood*, la semblanza de un hombre que a sus más de noventa años no se ha reconciliado con la muerte debido a su extremo vitalismo y pretende vivir hasta los 115 años a base de una dieta de pescado. Pero sobre todo lo percibimos en *El secreto de Joe Gould*, probablemente el mejor de su trayectoria literaria, en el se vio reflejado como quien se mira en un espejo. En el reflejo había un vagabundo, un quijote algo ridículo y estrambótico con el ideal de reparar el silencio en el que caen las historias de los proscritos de la sociedad, un escritor que se inven-

ta a sí mismo como autor de una obra de valor indudable y que, independientemente de no haberla escrito, se lo acaba creyendo: «En un par de generaciones después de mi muerte los catedráticos se pondrán a revisar mi obra. Dirán, este sujeto fue el historiador más brillante del siglo». A un compañero suyo del *Washington Post*, el escritor David Streitfeld, le comentó en una ocasión que: «escoges a alguien tan cercano que, en realidad, estás escribiendo sobre ti. Hablar con Joe Gould todos estos años me ha convertido en él en cierto sentido». De alguna manera, Mitchell parece imantarse con su personaje hasta el punto que cuando le hace decir a Joe Gould «Soy otro. Siempre he sido otro», parece estar hablando en primera persona. Después de 1964 los vagabundos de Joseph Mitchell y su nostalgia fueron en aumento. Había dado voz –como Joe

Gould lo había pretendido con su *Historia oral*– a las capas más bajas de la sociedad, haciendo con sus crónicas una radiografía social de aquellos quienes, desde lo soterrado, mueven la ciudad: de los que construyen los rascacielos, los que pescan de madrugada, de los mendigos que alimentan la fantasía de los escritores que se harán célebres.

Desde que apareció *El secreto de Joe Gould*, muchos lo han señalado como un acontecimiento. Salman Rushdie, Julian Barnes, Martin Amis o Doris Lessing son algunos de los que han descubierto en la obra de Joseph Mitchell una de las grandes historias de la literatura norteamericana del siglo XX que, oculta bajo la arrasadora fugacidad del medio periodístico, ha conseguido trascenderlo y convertirse en una obra perdurable, viva.

[05]

Por Julio César Galán

Jordi Doce:
Zona de divagar
Ed. Vaso Roto
96 páginas, 12€



Zona de divagar, de Jordi Doce

1. DELTAS Y OTRAS CONFLUENCIAS

El primer sitio que debemos visitar en esta reunión de «fragmentos azarosos» se encuentra en una nota que Jordi Doce coloca al comienzo para darnos algunas pistas sobre la concepción de *Zona de divagar*; la mayor de todas esas señales se encuentra en la palabra «confluencia», ya que en este libro hallamos un proceso convergente de narrativa y ensayo, en concreto, del relato autobiográfico más el artículo, la reseña o el apunte crítico. A modo de escalera vamos subiendo y bajando de un apartado a otro y este movimiento nos aporta un par de iniciales sensaciones lectoras cuando cerramos sus páginas: deleite por su coherencia crítica y sencillez natural en el desarrollo discursivo. Esta observación la compro-

bamos en dos hechos: el primero reside en el paso de un tipo de textualidad a otra y el segundo se descubre en que los textos ensayísticos poseen un aire de narración, de historia sin trama pero con argumento; mientras que de esos episodios personales sacamos diversas referencias a autores y obras que aportan un poso formativo y literario lleno de profundidad.

Otro elemento formal se visualiza en la disposición de los textos, pues no se crean secciones (aunque sí apartados), sino que la estructura viene dada por una alternancia asistemática de narración y crítica. En el caso de las narraciones, la datación cronológica no se concreta, aspecto que es visible en los escritos de carácter ensayístico. Este componente, que a simple vista pue-

de parecer menor, desde mi perspectiva, resulta de una importancia esencial. La razón de mi afirmación reside en lo anteriormente comentado en cuanto al paso natural y sencillo de un texto a otro. Además, habría que decir –y esto ya lo apunto como sugerencia– que ese ir y venir de lo narrativo a lo interpretativo y viceversa cala sin aristas y al mismo tiempo en el lector y en el crítico.

2. LA RENDICIÓN DE LA FLOR: ENTRE LA EXÉGESIS Y EL NARRADOR

Todo comienza con el apartado «Figuras en la pared», donde encontramos a Elias Canetti y su *Historia de una vida*, incluido en sus *Obras completas*. Jordi Doce nos señala enseguida uno de los puntos estratégicos de este libro: «el modo en que Canetti parece describir por adelantado el talante que domina el libro y que gobierna su relación con los demás personajes que lo recorren». Y desde este apunte concreto se enlaza con otro de carácter más general: hablo de la definición interpretativa de *Historia de una vida* como «creación de la memoria». Más adelante y ya en un modo de disección mayor, el autor gijonés apunta de manera hábil a los distintos rasgos de esta autobiografía: la sutileza en la organización de lo escrito, su figura de *cazador cazado*, el manejo verosímil de los detalles o la distancia para mirarse al espejo. Desde otro punto tenemos un ejercicio personal de memoria en el apartado que lleva por título «Trance». Si antes estábamos en el ámbito de la interpretación, ahora nos encontramos con ese vivir para contarlo –o podemos decirlo de una forma más exacta– en un conjunto de pequeñas alucinaciones durante el tránsito matinal hacia el trabajo. Camino que crea también espacios para el recuerdo y la propia compensación de la fantasía, ya entre

el ensueño y la vulgaridad. El juego a «discreción, como un mago, con las formas visibles del mundo» podría ser el resumen de este trance. Y llega un momento en esa en-crucijada en el que surgen dos cuestiones, una sugerida: qué relación guarda todo esto con escribir (dejaremos al futuro lector que resuelva este enigma) y otra más ampliada: la desproporción entre lo sentido y lo vivido (y vuelvo a dejar en secreto este hueco para el futuro lector), cuestión que se expone de manera magistral. Para concluir, se produce el regreso a la realidad, no sin antes «decir una transparencia preñada de formas en la que captar, como de pasada, nuestro reflejo».

Las contradicciones y contrastes de ese paseo y de su caminante salen posteriormente a otro lugar: «La fábula del escéptico» sobre *Manual del distraído* de Alejandro Rossi, en cuyo blog Jordi Doce apunta una cuestión esencial: la creación de una frontera entre el ensayo y la ficción (lugar borgiano). Aquí, la buena contradicción, la creadora, también posee su tiempo. De este modo, la primera llamada de atención crítica (y de mi ejercicio de interpretar al crítico) se centra en la divergencia inaugural (o *inconexiones*, como dijo Octavio Paz, uno de los comentaristas de este libro junto a Julieta Campos, Adolfo Castañón, Carlos Monsiváis y Juan Villoro): el título de la obra, es decir, en la posesión de un manual por parte de un distraído y en todo aquello que, a raíz de este calificativo, Jordi Doce obtiene en relación con el texto y con el protagonista. Cuestiones en Alejandro Rossi como el entusiasmo desde lo sencillo, la lucidez sin excesos, el gusto por el envés o la predisposición hacia «ensayos que se visten de narraciones y relatos que adoptan un tono ensayístico, fragmentos re-

flexivos o enigmáticos, apuntes del natural y homenajes que dudan entre el elogio y la elegía», pueden aplicarse asimismo a *Zona de divagar*.

Otra radiografía la tenemos en mitad del libro, se trata del apartado «Las formas de la música», donde se enlaza la experiencia poética de Jordi Doce y el tratamiento analítico de *A contratiempo*, de Luis de Pablo. Después de descartar algunos lugares tópicos en los que suelen caer los malos críticos –el uso del término «experimentalismo» cuando no saben a qué acogerse, equivalencias como atematisismo y falta de sentido, formalismo con frialdad, etc.–, después de esto, entra de lleno en la reflexión sobre la creación poética y en dos páginas carga de sentido y significado (aquí no sobra nada) diferentes cuestiones sobre ese ámbito en torno a lo formal.

De lo poético se da un pequeño giro hacia la novela. Entramos en «zona Houellebecq» y su obra, *El mapa y el territorio* («El dedo y el anillo» es el título de este apartado); entramos en la sequedad, el desencanto y la desilusión. A lo largo de su crítica, Jordi Doce establece un dualismo interpretativo desde lo argumental hasta la construcción de los personajes: de un lado, el escepticismo hacia el propio autor por ser el «réprobo con posibles que se lanza contra ese mismo sistema que le permite rebelarse y hacer negocio con su rebelión» (sospecha que se proyecta en el análisis de la propia novela); del otro, la necesidad de una mirada así, feroz e hiperbólica. Podemos engarzar esa postura con el siguiente escalón de *Zona de divagar*: «En reserva», en donde vuelve a emerger la figura autoral para tirar de vacío y con el depósito en reserva o dicho de manera más clara, para ir junto a Antonio Gamoneda, pisando las baldos-

as ultracapitalistas e interiorizando el cansancio que supuran. Este apartado tiene su hermano en «Tocar fondo», el cierre de esta reunión de fragmentos, sobre todo, por eso de «no hacerse ilusiones, no esperar nada en concreto más que [...] la alegría de un hacer que solo tiene trascendencia, como mucho, para el hacedor mismo [...]».

Entre estos dos polos estructurales se presentan los epígrafes más personales: «Imán», «La rendición y la flor» o «Materialismo del creyente» (en este último hay que pararse más detenidamente), además de otros dos textos críticos: «Los juegos de Cortázar», que aparecía en su blog *Perros en la playa* como «Cortázar/3 Tiempos» y en donde se tratan de manera certera algunas cuestiones del autor de *Rayuela*, como el juego o lo real/fantástico; y «La lógica del sueño», donde «las viñetas autobiográficas de *Visión de la memoria*» sirven como inicio para establecer una breve evolución literaria de Tomas Tranströmer. Ya en «Imán» y «La rendición y la flor» vemos el lazo común del tránsito urbano que abre paso, en el primero, a la atracción por esas callejas y espacios de aire sombrío junto a la presencia de G. Debord, B. Breton y I. Sinclair; mientras que en el segundo, el recorrido por el centro de Gijón nos lleva hacia el desprestigio del arte, hacia la necesidad de ficción ante lo hiperreal, hacia T.S. Eliot, S.T. Coleridge o J. Borges, para terminar en una querencia por *despertar...*

3. EL CORAZÓN DIALÉCTICO

Dejo para el final «Materialismo del creyente» (en otras publicaciones llevaba por subtítulo «Hacia la poesía de Czesław Miłosz») porque resume la concepción de este libro en su mezcla, como dijimos al comienzo, de narración y ensayo, en la cual el lec-

tor encontrará buen acomodo. Este apartado, dividido en dos partes, comienza con el apunte autobiográfico del lectorado de Jordi Doce en la Universidad Sheffield y desde aquí entramos en el potosí de autores húngaros, checos o yugoslavos, pero sobre todo, con la presencia central de Czeslaw Milosz y su antología poética *Tierra inalcanzable*. La conclusión se realiza con unos versos de

este autor que pueden aprovecharse para *Zona de divagar*: «Materialismo, cómo no. / Con la condición de que sea lo suficientemente dialéctico. / Es decir, que sepa usar hábilmente el corazón y la cabeza, / El alma y el cuerpo, la vida y la muerte, / Que no evite preguntas sobre las cosas definitivas [...]».

[06]

Por Pepa Merlo

José Jurado Morales:

Las razones éticas del realismo.

Ed. Renacimiento

416 páginas, 22€



Las razones del realismo. Una historia bien tramada

Cuatrocientas diez páginas de una historia bien tramada. No estamos ante un libro de crítica cualquiera. No es éste un estudio filológico al uso, aunque rebose rigor. En *Las Razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*, utilizando una prosa pulcra y amena, José Jurado se enfrenta a un hecho –el surgimiento de la *Revista Española* en los años cincuenta– pero lo hace del mismo modo que un novelista se enfrentaría a la concepción de una novela.

El armazón está bien montado. Un hecho: trescientos sesenta y cinco días de vida de una revista. Los orígenes. El personaje principal, Antonio Rodríguez-Moñino, como el factótum de la misma, un bibliófilo republicano, depurado después de la gue-

rra, encarcelado de tanto en tanto y castigado a mantenerse apartado de la enseñanza. Junto a él, el tridente compuesto por Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre y Rafael Sánchez Ferlosio. Y como buen narrador, Jurado, dibuja con minuciosidad a sus personajes, componiendo las luces y las sombras, una dramaturgia perfecta que atrapa al lector, sea este o no avezado conocedor de los mismos. De dónde vienen, quiénes son en el momento en el que Rodríguez-Moñino los elige para hacer realidad su proyecto, etc. Nuestro autor va hilando una historia en la que el surgimiento real de la revista y el porqué de su corta vida se hacen esperar, de modo que la curiosidad y el interés van *in crescendo*. Entre tanto, Jurado nos muestra en este detallado estudio los

vericuetos por los que transcurre el camino que finalmente desembocará en el nacimiento de la revista. Los colaboradores. Las secciones: Miguel Pérez Ferrero, más conocido como *Donald*, escribirá la crítica de cine; Juan Antonio Gaya Nuño, será el encargado de la crítica de arte; Luis Meana –que llegó a ser durante los años de la Segunda República vicepresidente de la Asociación de Estudiantes de Filosofía y Letras de la Universidad Central y formó parte de la Comisión de Teatro Universitario y consejero de administración de La Barraca, desde el exilio– sería el responsable de la sección de discos; una mujer, María Dolores Palá Berdejo, escribirá la crítica de música; José Altabella Hernández, el asesor técnico de los seis números, otro extraño sujeto que –en palabras de José Jurado– «lucía una barba negra de corsario para camuflarse de posibles persecuciones políticas en la inmediata posguerra». Personajes, en su mayoría, con pasados que, aunque gloriosos, resultaban oscuros y sospechosos en esos tiempos de férrea dictadura. Formado el equipo perfecto, nos introduce también como en otra aventura en la búsqueda de impresor, de editor y del diseño, tareas de las que finalmente se encargarán los Talleres de Tipografía Moderna, Castalia, los mismos en los que había visto la luz *Hora de España*. Y, por fin, el último lance, la empresa de encontrar nombre para la revista: «El título de *Revista Española* no se antoja casual y aleatorio y sí intencional y premeditado. [...] El depurado Rodríguez-Moñino y sus protegidos no quieren una revista literaria sobre la patria, o sea, *España*, sino sobre la realidad *española*, los problemas de la sociedad *española*, fruto del ánimo neorrealista que los empuja», escribe José Jurado a propósito de la elección del título.

Este estudio nos sumerge en el ambiente del Madrid de los años cincuenta, recreando con detalle las tertulias del café Gijón y del Lyon y a sus personajes habituales: José María Cossío, Godofredo Ortega, Luis Cervera, Camilo José Cela, Gerardo Diego, Lázaro Carreter, Marcel Bataillon, Bertil Maler y un numeroso etcétera que componía la intelectualidad del momento. Pero también encontramos las reuniones del Bar *Arizona* en Alberto Aguilera, con sus mesas ocupadas por los actores de «Arte Nuevo» (Teatro de Vanguardia), la compañía que creó Sastre, amén de los jóvenes creadores que junto a los ya mencionados Aldecoa y Ferlosio, intentan alejarse de ese institucionalismo de posguerra, nombres como los de Carmen Martín Gaité, Fernández Santos, Juan Benet, Josefina Rodríguez, Emilio Lledó, Alfonso Paso..., todos estudiantes en ese momento.

Personajes de la talla de Bob Dylan, Robert Zimmerman, Bertolt Brecht, T.S.Eliot, Arthur Miller, Tennessee Williams, Jean Cocteau, Bernard Shaw o los filmes *Desayuno en Tiffany's* y *A sangre fría*, sueñan ya en esa época y en este país gracias a los miembros de una revista que, en palabras de José Jurado, «dialoga con su presente»; es más, también lo hace con el futuro y más concretamente con el futuro de la narración breve. Pues cuando hoy, bien entrados en el siglo XXI, la narración breve parece que por fin está en auge, y cada vez más escritores se decantan por este género y surgen editoriales dedicadas únicamente a la publicación del cuento, olvidamos o tristemente desconocemos que *Revista Española* supuso el pistoletazo real para este género tan maltratado en la historia de la literatura española. En la sección de «Narraciones» de la revista encontramos los cuentos de

Cesare Zavattini, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, José María de Quino, Manuel Pilares, Carmen Martín Gaité, Julia Figueira, Josefina Rodríguez, Antonio Navarrete, Miguel Ángel Castiella, Truman Capote, Felipe Maldonado, Jesús Fernández Santos, Dylan Thomas, Alberto de la Puente O'Connor, Medardo Fraile, José Luis Castillo-Puche, Juan Francisco Rodríguez, Dora Bacaicoa Arnaiz, Daniel Devoto, Jorge Campos, Ramón Solís, Luis de Castresana, Fernando Namora, Alfonso Albalá, Emilio Ortiz Ramírez, Carlos Edmundo de Ory y Antonio Pérez Gómez. Algunos de los nombres que aquí aparecen son desconocidos para muchos de los que ahora se dedican al cuento, otros, como ya sabemos, se convertirían con el tiempo en estandartes de la literatura española contemporánea.

Con una filosofía como la que el consejo editorial de la revista defendió, lo normal era que no encontrara apoyo de las instituciones y, como aún sigue ocurriendo, sin apoyos la revista estaba abocada a desaparecer:

«REVISTA ESPAÑOLA llega al sexto número y desde él tiene que despedirse de sus amigos y de sus lectores. Puede com-

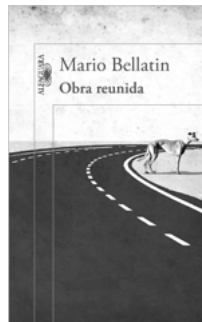
prenderse nuestro empeño y nuestro tesón sin más que saber que al cabo de un año de vida no se han conseguido más que veintisiete suscripciones, ni se ha logrado vender más que ochenta ejemplares. [...] sabemos muy bien que en estos tiempos agobiados de retóricas, no se entiende otro lenguaje que el de las mismas cosas, y nos atenemos con entera confianza a este sino que acata y hasta presupone toda empresa nacida con alguna ambición».

Las razones éticas del realismo no es únicamente la historia de *Revista Española*, es una amena «historia de la Historia» de un tiempo, el de la posguerra española. Es la historia de cómo aprendieron a vivir en aquellos años muchos de los intelectuales que habían quedado marcados por su pasado durante la Segunda República. Es la historia de cómo se formaron algunos de los grandes nombres de la narrativa española. Es la historia de los orígenes del cuento contemporáneo. Es, en resumen, una gran matrioska de la que van surgiendo crónicas, testimonios, semblanzas, documentos, que despiertan en el lector el deseo de buscar y leer *Revista Española*.

[07]

Por Arturo Ramos

Mario Bellatin:
Obra reunida.
Ed. Alfaguara
632 páginas, 19.50€



Fragmentos en rotación

La obra de Mario Bellatin aspira, en esta edición antológica, a lograr cierta unidad perdida y secreta, escondida tras la proliferación de los signos y de la multiplicidad de sus ficciones. Es este un escritor distinto y original, un narrador difícil de clasificar que ha ido obra a obra delineando un universo tan extraño y vasto como reconocible en este recorrido cronológico que reúne lo fundamental de su escritura hasta el momento –desde *Salón de belleza* (1992) hasta *La clase muerta* (2011)–, una visión de conjunto que revela un doble movimiento en su escritura: la creación fragmentaria y proliferante y la atracción de esas partes a un todo, a un universo coherente.

Su obra más madura comienza tal vez con *Flores*, un libro único, al que someter

a las limitaciones de un nombre clasificatorio condena al falseamiento. El arte de Bellatin es narrativo, pero no se resigna a los modelos estandarizados de la novela o el cuento. Su acierto más gratificante consiste en crear formas y estructuras narrativas que aspiran a ser originales porque parecen formarse a sí mismas. El autor únicamente quiere dar la sensación de intervención en la obra prolongando las líneas del relato que va mostrándose a media que el argumento se cumple en toda su dimensión y complejidad, mediante elementos cuya relación no es evidente. Nos va proponiendo fragmentos de un puzzle. A veces son cuentos casi perfectos, otras, meros apuntes, incursiones que hablan de algo que contará más adelante. La finalidad de adoptar esta for-

ma de construcción está menos dirigida hacia la configuración de un argumento acabado y cerrado –algo que rehúye sistemáticamente– que a procurarnos una sensación de participación conjunta, amplia y mutante de una proliferante gama de personajes que son prefiguraciones de la infamia, del dolor, de lo infernal.

Se desentiende de dar una explicación de la historia, pero prologa la narración con una referencia a las estructuras narrativas sumerias: fragmentos que se integran de un modo complejo en un todo. Tal el proyecto que explica el libro y el conjunto de la obra de ese narrador.

El argumento comienza con la historia de una pareja de profesionales, el Dr. Zumfelde y su asistente Henriette Wolf, dedicados a la tarea de diagnosticar a las víctimas de las malformaciones producidas por la talidomida. La investigación de los científicos da pie a la presentación de múltiples personajes que han sufrido las consecuencias de un trato inhumano por haber nacido con malformaciones. Se detiene en el orfanato al que van a parar aquellos que han sido abandonados por sus padres, describe a algunas de las mujeres que desean adoptarlos temporalmente o devolverlos. La obra ofrecerá un muestrario de personajes afectados por diversas malformaciones, pero el primero de todos es el fingido autor de la historia. Sabemos que asiste a una mezquita en la que encuentra el consuelo espiritual que precisa gracias a la ayuda de un *sheik*; que recorre los fondos sociales más bajos para redactar un estudio acerca de los modos alternativos de sexualidad. Las líneas narrativas se multiplican y cruzan hasta llegar a cierto desenlace que completa de algún modo los círculos abiertos, o los sutura; aunque la herida que produce este

recorrido infernal no cicatrice y la obra permanezca pendiente para estar completa de que le atribuyamos un sentido al ramillete de *flores del mal* que la componen. El relato, visto así, tiene mucho de *performance*, de representación que juega a simular lo casual y lo espontáneo para no disecar la creación bajo las reglas de la novelística convencional.

Piezas de un puzzle que aspiran a integrarse, a ser unidad, ese es el modelo de muchas de sus obras. *Perros héroes* o *La escuela del dolor humano de Sechuán* están contruidos también bajo los preceptos de la fragmentariedad que busca la unidad. Y todos los títulos que integran *Obra reunida* participan de ese plan constructivo.

El fragmento es una reivindicación de lo incompleto, de la estética abierta, inacabada. Es también el reconocimiento de la participación del azar en la obra, lo que implícitamente significa que el escritor asume con modestia la imposibilidad de vigilar y gobernar absolutamente los ingredientes que conforman la obra literaria, su causalidad, la fricción de las palabras entre sí, la sucesión de escenas imaginadas que tienden a unirse en la obra literaria.

Mario Bellatin recuerda en *Underwood portátil: modelo 1915* cómo concibió su primera novela. Los detalles, los fragmentos, le fueron sugeridos de un modo aleatorio. El escritor fue dejando que las ideas y las imágenes encontraran su propia atracción. Así hasta dar lugar a la obra completa. Sin el propósito deliberado de alcanzar la perfecta coherencia. Y en el mismo libro da cuenta de que la escritura es en él tan azarosa como irremediable, no es un destino deliberadamente planeado y elegido, sino que escribe porque no puede hacer otra cosa, no como algo planificado y consciente.

El análisis literario se complace a menudo en la identificación de los estímulos reconocibles que han inspirado a los escritores. Mario Bellatin revela que una de sus obras iniciales, *Efecto invernadero*, parte de la vida del poeta peruano César Moro, un artista empeñado en alcanzar cierta clave vital e impelido por ello a viajar a diversos lugares del mundo para regresar finalmente a su tierra original y abandonarse a morir frente a un paisaje de arrebatadora belleza que de algún modo justifica la búsqueda que lo obsesionó toda su vida. *El jardín de la señora Murakami/Oto No-Murakami monogatari* se deja penetrar del simbolismo que en lo nimio, en lo ritual cotidiano singulariza la literatura japonesa, ya sea la de Kawabata, la de Mishima o la del escritor Junichiro Tanizaki, a quien se evoca en varios momentos significativos de la narración. *Jacobo el mutante* da un paso más en la identificación de la narración con el escritor evocado en ella. Aquí se trata de aprovechar ciertas claves de la vida y obra de Joseph Roth para fantasear a propósito de un supuesto manuscrito no publicado. Bellatin se mimetiza con Roth, pero también con los otros escritores mencionados. El creador cumple así la capacidad que le atribuye John Keats: dejar de ser él mismo. Una facultad negativa que le permite convertirse como el camaleón en otros. «Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut, à sa guise, être lui-même et autrui», dice también Baudelaire. Significativamente, el principal asunto que se describe en *Jacobo el mutante* tiene que ver con esta multiplicación del ser que es otros, con la metamorfosis del personaje protagonista, Jacobo Pliniak, un comerciante judío, dueño de una taberna en la frontera ruso-polaca, quien esconde mediante

la apariencia de su negocio la actividad a la que verdaderamente se dedica: el paso ilegal de judíos que huyen de los pogroms en que los rusos les tienen confinados. El narrador-escritor de la historia reconoce en la obra de Roth uno de los rasgos que pueden atribuirse a las novedades que aportará la novelística contemporánea: transformar a un personaje que representa un rol, una personalidad, incluso una figura concreta, en otro distinto. Jacobo Pliniak se sumerge en las aguas de un lago y quien emerge, en una realidad por completo transformada, es Rosa Pliniak. Pero es también, y quizá sobre todo, el propio Joseph Roth, un escritor que en sí mismo compendia un universo de historias reales e inventadas. Él vive en sus personajes y sus personajes viven en él. Como el protagonista del fingido relato de *La frontera*, simulación de la que parte Bellatin para hacer su interpretación ficcional de Roth, es un judío errante, perseguido por los magnos hechos de la historia. En su búsqueda de refugio, recalará en París. Allí mendiga y sufre. Allí muere, tras haber dejado algunas ficciones fundamentales para la literatura del siglo XX. Su vida, como su obra, son emblemáticas de toda una época.

Todas estas calas en otros escritores y en otras literaturas, en otras vidas y en otras ficciones, terminan por aglutinarse para construir a Mario Bellatin. Es una obviedad decir que Roth, Mishima, Tanizaki, Moro –y sus ficciones evocadas o interpretadas– son fragmentos que encuentran su reunión en la obra de este escritor mexicano-peruano para alcanzar por último una idea de totalidad, de completitud, que es el segundo de los movimientos que domina en sus obras.

Da idea de esa obsesión la multiplicidad de referencias en que una obra de Bellatin alude a otra; citándose a sí mismo,

mencionando argumentos de obras anteriores, completando o reiterando otros. Hasta en detalles nimios podemos rastrear esas resonancias. En *Flores*, el escritor-protagonista reprochará al *sheik* no haber contado a sus fieles el «relato de la mirada del pájaro transparente» y recordará en un breve resumen la explicación del cuento de Mario Bellatin. Los ejemplos se repiten a lo largo de la *Obra reunida* del escritor, quien aspira a representar las realidades más alejadas para que sean contempladas como un todo y traza entre los numerosísimos fragmentos que componen su obra vínculos secretos o evidentes que atraen esas piezas hacia su unidad. A veces con prolongaciones de ciertos argumentos, como en la biografía supuesta de Mishima la intención del escritor de investigar los efectos de haber recibido talidomida a las embarazadas, como si se tratase de un añadido o una segunda parte de su obra *Flores*.

«Sólo al final estos fragmentos se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad», reflexiona en los prolegómenos que señalan las reglas para interpretar *La escuela del dolor humano de Sechuán*, al modo en que definía el prodigio de la poesía Lezama Lima: «fragmentos a su imán». Porque a pesar de promover y practicar una literatura compuesta de pequeñas piezas narrativas, de acotaciones, notas al pie, digresiones y movimientos temporales aleatorios que nos llevan de un argumento a otro; es decir, a pesar de tratar de representar el caos, la fractura proliferante, en su obra alienta un deseo de imantación y de unidad. Lo demuestra la publicación de este volumen *Obra reunida*, un empeño de tratar de aglutinar lo que estaba disperso y de cuyo conjunto anudado debe emanar una idea de totalidad. Reunidas,

las obras de Mario Bellatin no pueden dejar de sugerir temas y obsesiones, cadencias y repeticiones, tonos y modos, que revelan la presencia del mismo escritor y nos devuelven una imagen de él configurando su identidad expresiva y su utopía literaria.

Del conjunto se desprende una visión muy desolada, dominada por la sensación de acabamiento, de amputación y muerte, empeñada en lograr alguna esperanza mística que trascienda los límites de nuestro ser material sin ningún éxito. La obsesión por narrar argumentos en los que los protagonistas son seres afectados por alguna alteración física, ya sea el desarrollo desmesurado de la nariz o la falta de alguna extremidad, no deja de apuntar más allá de la realidad biográfica del escritor a un mundo y una realidad manca o deforme en que la salvación no es posible más que como expiación o inmolación.

Sus obras tienen la apariencia de extrema sencillez, son formas casi geométricas que recuerdan un poco la infinita complejidad de las líneas de un dibujo japonés. Todo en sus ficciones es de una llamativa nitidez que nos alerta, en cambio, sobre la incertidumbre del universo que describe. En el *Salón de belleza* —la primera narración que se incluye en el volumen—, los objetos que hacen de la casa de Antonio o de las protagonistas de sus ficciones siguientes (*Efecto invernadero*, *Canon perpetuo*) escenarios muy concretos, aunque austeros, contrastan por su perfil nítido frente a las acciones en que se desenvuelven los personajes. La abstracción y la complejidad provienen no de los escenarios, sino de la conducta de los protagonistas, de la falta de justificación en sus acciones. Todo es enigma en la trama que a menudo tiene bordes kafkianos o absurdos. A través de la

simpleza de las acciones, descritas como si se tratase de ceremonias o rituales, y de la concreción de los escenarios, que conservan algo de cotidiana sacralidad, el autor nos lleva a mundos de orfandad y desesperación, de angustiosa soledad, de derrumbe y destrucción. La muerte, la enfermedad, son las obsesiones dominantes en Bellatin desde sus primeros libros. Sus mundos carecen de vitalidad y la inocencia ha sido desterrada o corrompida. En *Obra reunida* penetramos en un universo decrepito y lacerante, en el que la salvación o la felicidad no son posibles.

Bellatin representa los riesgos de una escritura que no se resigna a ser inexpresiva por la inercia de las formas. Cada creación artística conlleva en su caso un propósito de novedad. La más evidente consiste en la exploración del empleo de la imagen como elemento que viene a acompañar al texto. *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción* indaga en los límites de lo verbal acompañando el relato verbal, por primera vez, con una colección de fotografías. Su aparición viene a integrarse en la técnica de imantación

de fragmentos que hemos subrayado para el resto de su obra, pero aquí contamos con algunas reflexiones que pueden explicar la escritura de su autor, pues la mayor parte de los rasgos singulares de su ficción se hacen visibles en *Nagaoka*. Se trata de la biografía de un protagonista que padece una anomalía corporal, que busca trascender los límites materiales a través del misticismo y descubre su vocación en la escritura –y en la fotografía–. Este resumen puede aplicarse a otras obras del autor, lo distintivo es la reflexión sobre algunos elementos expresivos. Especialmente a propósito de la fotografía, en la que cree descubrir nuevas y complejas posibilidades narrativas. Por su carácter breve y fragmentario, por su densidad significativa, las fotografías son asimilables –nos dice el protagonista– a los *tankas*, una modalidad poética japonesa que tiene bastantes concomitancias con los *haikus*, y que aspira a «reunir la naturaleza en un todo artístico». Es de esta apertura de la escritura hacia otros códigos expresivos de la que puede extraerse la idea más exacta de la propuesta de este escritor.

[08]

Por Isabel de Armas

Henry Kamen:

España y Cataluña. Historia de una pasión.

Ed. La esfera de los Libros

307 páginas, 21.90€



El culebrón catalán

«Es una lástima que la historia de Cataluña haya sido inadecuadamente estudiada por los historiadores, y sistemáticamente distorsionada por ideólogos, políticos y periodistas que, con mucha frecuencia, basan sus discursos en información poco fiable», afirma el autor al comienzo de este libro, y como ejemplo ya clásico, destaca en sus primeras páginas, el 11 de septiembre de 1714, la emblemática fecha de la rendición de Barcelona durante la Guerra de Sucesión tras varios meses de asedio. Asegura que, tras aquel triste episodio, Cataluña no quedó aplastada ni reducida a la nada, por el contrario, siguió siendo una región importante, próspera y floreciente, el territorio más rico de España. En cuanto a los hombres que tomaron la decisión equi-

vocada en 1714, y perdieron, todos ellos esgrimieron que su causa era «per la patria y per tota Espaya», una frase que ningún político separatista pronunciaría jamás en la actualidad.

El historiador inglés arranca su trabajo echando un rápido vistazo a la historia de España, desde la Edad Media hasta el momento actual, haciendo especial hincapié en lo que se consideran fechas clave en la historia de Cataluña. Del siglo XV destaca que, el matrimonio de Isabel y Fernando no creó—no podía— una nueva España unida. En aquel entonces la palabra «España» se refería a una asociación geográfica de todos los pueblos de la península, y no tenía ningún significado político específico, igual que las palabras «Alemania» o «Italia»

no lo tenían para los distintos pueblos que ocupaban esos territorios. Seguidamente, el autor resume las diferencias esenciales existentes entre Castilla y Aragón que sintetiza en cinco puntos principales: 1/ Castilla era mucho más grande que Aragón y sus recursos naturales y riquezas eran superiores; 2/ Castilla tenía prácticamente el ochenta por ciento de la población de la España peninsular; 3/ Castilla era en términos generales un estado unido, con un único gobierno, mientras que Aragón tenía que contar con tres reinos peninsulares (Aragón, Cataluña y Valencia); 4/ Castilla gozaba de una estructura comercial más potente, que manejaba el grueso del comercio exterior de España; 5/ La Corona de Aragón tenía que contar con tres Cortes, mientras que Castilla contaba solo con unas, lo que le daba mayor libertad de acción.

Kamen menciona a continuación la colaboración existente en el seno de los territorios de la España peninsular. «A pesar de las diferencias en el compromiso –escribe– que unos y otros dedicaron a algunos aspectos, fue una experiencia de colaboración sin precedentes en la Europa de aquel tiempo». Efectivamente, en otros estados, tales como Francia e Inglaterra, la «unión» habitualmente adquiría la forma de una «integración», en la cual una entidad engullía a la otra igual que una ballena engulle a un pez. El historiador inglés nos recuerda que Inglaterra absorbió de este modo Gales a principios del siglo XVI. En el mismo sentido, Francia absorbió en esa época algunas regiones fronterizas. Solo en España no se dio una absorción de ese tipo, sino una «colaboración» –a veces más amistosa, a veces menos– que duró siglos. El autor de este libro puntualiza que uno de los problemas fundamentales que ya se

suscitaron en aquel tiempo entre Castilla y Cataluña fue la economía. Así, afirma: «La cuestión del papel de Cataluña a la hora de colaborar económicamente con el resto se convirtió en la primera razón de discordia entre ellas, y hoy, en 2014, aún sigue siendo un problema».

La primera secesión de Cataluña se da en 1640 con la revuelta de los *segadors*. Desde Madrid, aquellos acontecimientos se consideraron simplemente una rebelión, sin embargo, una persistente ideología mitológica ha venerado aquellos hechos, y los ha presentado como una revolución nacional contra Castilla. «En realidad –puntualiza Kamen–, aquello fue bastante caótico: la ley y el orden se quebraron totalmente en Cataluña porque las clases altas catalanas temieron actuar contra sus propios vasallos». El sueño de una Cataluña libre e independiente duró poco; era evidente que no podía sobrevivir sola en rebelión, era imposible, la región necesitaba formar parte de una comunidad mayor, y durante diez años cayeron en manos de los franceses: una década traumática para los catalanes. Tras esta intentona frustrada, a lo largo de los últimos siglos, en Cataluña se han conocido once proclamaciones de un nuevo Estado, sin éxito alguno. El actual intento de Mas-Junqueras, es la número doce.

Entre los acontecimientos de 1640 y la Guerra de Sucesión (1705-1714), el hispanista británico dedica un espacio a las conocidas como revueltas de las *barratines*, al creer que fueron un importante elemento de continuidad entre estas dos fechas consideradas claves en la historia secesionista. A la Guerra de Sucesión española, este libro dedica su parte central, y el autor apunta que «no es un episodio bien conocido ni siquiera por los estudiantes de Historia».

Esta guerra fue una lucha entre las distintas potencias de Europa por los despojos de la monarquía española, fue en realidad una guerra global cuyos objetivos iban más allá de los intereses peninsulares. «En pocas ocasiones –afirma entonces Kamen con toda rotundidad– se han empleado tantas energías en crear una leyenda ficticia como en el caso de los acontecimientos de 1714». Y lo afirma con más que suficiente conocimiento de causa, ya que este fue el tema de su tesis doctoral, publicada en 1969, y se trata del primer análisis detallado de los acontecimientos ocurridos en la península durante esas fechas.

Tras analizar minuciosamente los acontecimientos reales de esta guerra, el historiador británico se manifiesta claramente sorprendido ante el hecho de que los catalanes de un periodo posterior hayan intentado crear una realidad únicamente forjada en su imaginación, centrando su atención en el año 1714. «¿Y por qué –se pregunta– escoger ese año, un año de derrotas, fracasos y desastres?» Efectivamente, las naciones que adquieren forma tras un período de crisis intentan elegir como día nacional un momento simbólico de su historia, como hicieron los franceses con la toma de la Bastilla durante la revolución de 1789. El «día nacional» es siempre un día de esperanza, no de desesperación. Kamen considera que «fue un error mayúsculo escoger esa fecha», y llega a la conclusión de que ni el año 1714 dio luz a ningún fervor nacionalista, ni de allí nació ninguna ideología separatista. «En ningún momento –escribe– y por ningún aspecto puede deducirse que los rebeldes de Cataluña entendieran que había una divergencia entre sus intereses y los de España: continuaban compartiendo ideas, aspiraciones y la vida

social y económica de la vieja España que siempre habían conocido».

Este libro no pasa por alto la importancia del intento catalán de restaurar una voz «nacional» auténtica, lo que se llamó la *Renaixença*, y su autor reconoce los estudios de Josep Llobera sobre el desarrollo de una identidad nacional que fue posible gracias a cinco circunstancias: Un fuerte potencial étnico-nacional, el atractivo del modelo del nacionalismo romántico, una próspera sociedad civil burguesa, un Estado español ineficiente y débil, y una Iglesia catalana. Volviendo la mirada al pasado medieval, los catalanistas trataron de rescatar de allí los elementos fundamentales de lo que significaba «ser catalán» en términos religiosos, idiomáticos y costumbres diarias. Seguidamente, Kamen también reconoce que es casi imposible llegar a una definición satisfactoria o lógica del «catalanismo» más allá de la afirmación lingüística, ya que el catalanismo puede ser «nacionalista», e incluso «separatista» (el término preferido para los nacionalistas radicales entre 1900 y 1968), o escuetamente «independentista» (el término aprobado por los militantes a partir de 1968), pero también simplemente «autonomista» o incluso «federalista».

En cuanto a la historia y la historiografía catalana, este libro deja claro, que un hito en el renacimiento intelectual de Cataluña fue la invención de una historiografía completamente nueva, completamente romántica y en gran parte ficticia. También pone de manifiesto, que por debajo de toda esta mitología, está siempre el deseo de demostrar la existencia de una Cataluña como un Estado nacional libre, a pesar de que nunca ha existido nada, en la historia medieval, y mucho menos en los tiempos modernos

que pudiera considerarse ni tan siquiera un embrión del Estado catalán, excepto en las imaginaciones más románticas y soñadoras. «El propósito de la historia catalanizada –comenta Kamen– se considera como una parte del objetivo de reeducar a la población para descubrirle lo que “realmente” ocurrió en el pasado». Seguidamente, se pregunta si será posible establecer una historia de Cataluña no sesgada.

El historiador inglés no pasa por alto la cuestión de la lengua, y afirma que «en pocos asuntos los intelectuales catalanes han estado tan de acuerdo». La lengua catalana era evidentemente la única cosa que verdaderamente unía a los pueblos de Cataluña, por esto se convirtió en el objetivo lógico de los líderes políticos catalanes y, «en realidad –matiza Kamen–, fueron bastante más afortunados que muchas otras minorías europeas». Como muestra nos ofrece los casos de Francia, Inglaterra e Italia, con su bretón, patois, occitano, galés, piemontés, etc. Por su parte, constata que el bilingüismo regional nunca ha funcionado en ninguna parte, en ningún país. Relacionado con este punto, nos recuerda que la UNESCO ya ha añadido el euskera a la lista de las lenguas europeas amenazadas de extinción, y no le sorprendería que el catalán figurara en el futuro en esa lista.

A Henry Kamen le llama poderosamente la atención que ningún historiador ha investigado nunca por qué los españoles fracasaron a la hora de inventarse una nación para sí mismos, en llamativo contraste con el modo en que consiguieron hacerlo los franceses, los italianos y los alemanes. «Sería una investigación fascinante –escribe–, aunque la verdad es que se toparía a cada paso con todos los obstáculos imaginables». Finalmente, en cuanto a la cues-

tion del separatismo, secesionismo e independentismo en la Cataluña del actual siglo XXI, Kamen piensa que «de ningún modo tiene una fácil salida». La Generalitat, por su parte, ha contribuido y contribuye a la confusión general al suscitar un enorme entusiasmo en todos los sectores de la población y al hacerles creer que el paraíso está a la vuelta de la esquina.

Sin lugar a dudas, Artur Mas ha abierto una Caja de Pandora que será incapaz de cerrar. Hoy, el señor Mas ya no sabe que más hacer para mantenerse en la presidencia de la Generalitat, intentando ganar tiempo a toda costa. Y, siguiendo los planteamientos de Henry Kamen, podemos llegar a la conclusión de que en la actualidad, además del Gobierno catalán, han fallado todos, desde Felipe González, pasando por el Gobierno de Aznar, siguiendo por Rodríguez Zapatero al proclamar que aceptaría lo que Cataluña quisiera con una reforma estatutaria que la sociedad catalana no demandaba. También ha fallado el Gobierno de Mariano Rajoy al dejar pasar el tiempo y fiar a la ley y la vigente Constitución la solución del problema. El jefe del Ejecutivo no se ha preocupado estos años de construir un relato alternativo al del independentismo, no ha explicado las ventajas de que Cataluña siga en España y en la Unión Europea. Todas sus respuestas al problema se han construido en negativo. Quienes conocen este tema a fondo, opinan que de este laberinto solo se saldrá de forma constructiva, por complicidad pactada y no por enemistad artificiosa. Pero, de momento, el culebrón catalán parece que va a continuar y nadie ha escrito el final. Tampoco Henry Kamen.



Revista de Occidente

**Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset**

Leer, pensar, saber

paul bowles • joseph brodsky • roger caillois • óscar calavia •
raymond carr • georges duby • umberto eco • john h. elliot
• paolo fabbri • lászló földényi • marc fumaroli • antonio
garcía berrio • javier gomá lanzón • e.h. gombrich • a.j. greimas
• jürgen habermas • carmen iglesias • ramin jahanbegloo
• danilo kiš • mark lilla • yuri m. lotman • jean-françois
lyotard • michel maffesoli • naguib mahfuz • josé-carlos
mainer • edward malefakis • giacomo marramao • blas
matamoro • césar antonio molina • victor morales lezcano
• javier muguerza • mario perniola • paul ricoeur • richard
rorty • francisco j. rubia • gary snyder • susan sontag • jean
starobinski • george steiner • gianni vattimo • ron winkler •

Edita: Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón

Fortuny, 53 . 28010 Madrid. Tlf.- 91 700 35 33

revistaoccidente.coordinacion@fog.es

Distribuye: SGEL

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: Juan Malpartida

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

*Capítulo primero. Que trata de la condición,
y exercicio del famoso hidalgo don Quixote
de la Mancha.*



EN un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco, y galgo corredor. Una olla de algo mas vaca que carnero, salpicón las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraba con su vellori de lo mas fino. Tenía en su casa

RAZON DE LA FABRICA Alegórica, y aplicacion de la Fábula.



HA Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes. que bñ entrada á Governar este Nobilissimo Reyno. Delvelo de las mas bien cordadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque segun Plucarco, *Præclaræ gestæ præclaris indigent orationibus*. Segun lo qual la mia esiva bastante mente elculada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Cicero Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legant: alteri animi nihil inteligunt: alteri plus forsam, quàm de nobis nos ipsi*. Causas que me huvieran motivado á elcularme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerza de mandato: ó mandato que vino con algunos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar á imitacion de Dios con instrumentos flacos, porque como juzgava su magnificencia corta la demonstracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas aprta la blandura inculta de una Muger, que la eloquencia de tantas, y tan doctas almas. Industria que vsò el Capirú loab en

*Miguel de Cervantes
Laavedra*

Juana Ines de la Cruz

Precio de suscripción por un año (12 números): España: 52€. Europa: 109€. (correo aéreo 151€). Iberoamérica: 90€. (aéreo: 150€). USA y el resto del mundo: 100€. (aéreo: 170€). Ejemplar suelto: 5€ más gastos de envío

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfono 915 838 396

CLAVES

para entender
el mundo

La revista de análisis y debate intelectual dirigida por
Fernando Savater.

Suscríbete llamando al 902 101 146 o entra en www.prisarevistas.com/claves

FUNDADA POR JAVIER PRADERA / DIRECTOR: FERNANDO SAVATER 2ª ÉPOCA

CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Marzo / Abril 2014 233
Precio 8€



JUAN P. FUSI • ROBERTO L. BLANCO VALDÉS • SOLEDAD GALLEGO-DÍAZ • JON JUARISTI

INSEGURA ESTÁ LA CORONA

La monarquía, entre pragmatismo y desafección

MEDIOS: Juan J. R. Calaza / G. de la Dehesa / LIBROS: José-Carlos Mainer / Alberto Pancorbo /
SEMBLANZAS: Manuel Neila / R. Toscano / Jorge Herralde / CINE: Pablo Barrios / CITAS: Hannah Arendt



cuadernos hispanoamericanos

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____ nº _____
Ciudad _____ CP _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de _____
A partir del número _____
Cuyo importe de _____

Se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

El suscriptor _____ de _____ de 2014
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.
T. 91 5827945. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.

Precio 5€

