

cuadernos hispanoamericanos



PUNTO DE VISTA Ensayos de Juan Bonilla, Fernando Castillo Cáceres
y Yannick Lloret — MESA REVUELTA Sobre Vargas Llosa, Goethe,
María Zambrano y Julio Camba — ENTREVISTA Jordi Doce

cuadernos hispanoamericanos

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Redactor

Carlos Contreras Elvira

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

www.anacarlotacono.es

Imprime

Estilo Estu Graf Impresores, S.I

Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13

CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

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 la Cooperación Internacional

Jesús Manuel Gracia Aldaz

Director AECID

Gonzalo Robles Orozco

Directora de Relaciones Culturales y Científicas

Itziar Taboada

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Guillermo Escribano Manzano

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoros 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

PUNTO DE VISTA

- 4 *Juan Bonilla* – Las dos vidas del futurismo
20 *Fernando Castillo Cáceres* – Política y sociedad en la obra de Fernán Caballero
42 *Yannick Lloret* – Juan Goytisolo: constelación poética en la migración interior

MESA REVUELTA

- 61 *Jorge Eduardo Benavides* – Los «iluminados» de Vargas Llosa
72 *Blas Matamoro* – Otro Goethe es posible
82 *Eduardo Moga* – María Zambrano, poeta
91 *Vicente Luis Mora* – Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica
104 *Juan Marqués* – La avalancha de Julio Camba

ENTREVISTA

- 115 *Julio Serrano* – Jordi Doce

BIBLIOTECA

- 136 *Manuel Alberca* – La lengua de la intimidad
140 *Wilfrido H. Corral* – Ante el desmadre intelectual de las ocupaciones humanísticas
145 *Juan Ángel Juristo* – Entre historias
149 *Isabel de Armas* – Un eterno proyecto de rey

Las dos vidas del futurismo

Por Juan Bonilla

El futurismo nació el 15 de octubre de 1908 tras un accidente de coche del que el vespertino *Il Corriere de la Sera* daba noticia así:

«Esta mañana, a eso del mediodía, el poeta Filippo Tommaso Marinetti iba al volante de su automóvil por la calle Dormodossola acompañado de su mecánico Ettore Angelini, de 23 años. No está claro lo sucedido, pero al parecer tuvo que dar un volantazo ante la aparición repentina de un ciclista, con el resultado de que el coche se le fue a la cuneta. Tanto Marinetti como su mecánico fueron enseguida rescatados. Dos coches de las cercanas fábricas de Isotta y Fraschini conducidos por Trucco y Giovanzanni, llegaron pronto al lugar de los hechos. Trucco llevó a su casa a Marinetti. Al parecer no había sufrido más que un buen susto. En cuanto al mecánico, Giovanzanni lo llevó a la clínica situada en la calle Paolo Sarpi, donde lo trataron de diversas heridas superficiales».

Ese buen susto al tratar de esquivar a un ciclista que al periodista de *Il Corriere* no le da más que para unas líneas, Marinetti lo hinchará de grandilocuencia para depararnos el preámbulo del «Primer Manifiesto del Futurismo», publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, aunque circulara antes en impresiones sueltas. Un mismo hecho, dos versiones muy distintas. Después de una descripción, muy simbolista y cuajada de imágenes preciosistas, y exclamaciones inspiradas por una evidente ebriedad «—Abandonemos la sabiduría —exclamé de nuevo— como ganga inútil y perjudicial! ¡Invadamos como un fruto pimentado de orgullo y de entereza,

las fauces inmensas del viento! ¡Démonos a comer a lo desconocido no por desesperación, sino simplemente para enriquecer los insondables almacenes del absurdo!», el conductor Marinetti empieza a hacer trompos con su coche –«viré bruscamente sobre mí mismo con la fiebre loca, desposeída, de los perros que se muerden la cola», y es entonces según su versión cuando «dos ciclistas comienzan a discutirme con razonamientos persuasivos y contradictorios. ¡Su dilema lanzado sobre mi terreno! ¡Qué fastidio! ¡Puah! Corté por lo sano, y hastiado... ¡Paf!... me arrojé de cabeza a un foso...». O sea, no se fue a la cuneta por evitar atropellar a un ciclista, como decía *Il Corriere della Sera*, sino por no aguantar más a dos ciclistas que le estaban echando la bronca:

«¡Oh! ¡Maternal foso medio lleno de agua fangosa! ¡Foso de fábrica! ¡Yo he saboreado glotonamente tu lodo fortificante que me recuerda las mamas negras de mi nodriza sudanesa. Así, arrojado mi cuerpo mal oliente y fangoso, he sentido a la espada roja de la alegría atravesarme deliciosamente el corazón».

Una vez fuera, aunque se hubiera creído muerto al coche –muerto estaba, siniestro total, a juzgar por la foto publicada por *Il Corriere della Sera*–, basta una caricia de Marinetti en su lomo para resucitarlo y hacerlo correr por las avenidas para, al fin «con el rostro cubierto del cieno de las fábricas, lleno de escorias de metal, de sudores inútiles y de hollín celeste, llevando los brazos en cabestrillo, entre el lamento de los pescadores con cana y de los naturalistas afligidos», dictar las que llama «nuestras primeras voluntades a todos los hombres vivientes de la tierra», los 11 puntos del «Primer Manifiesto» futurista.

¿Quién era en 1908 ese Filippo Tommaso Marinetti que tanta literatura podía hacer de un volantazo a bordo de un Fiat cuatro cilindros? Es importante señalar cuanto antes que era ya un poeta lo suficientemente conocido como para ocasionar una monografía titulada *Il poeta Marinetti*, firmada por Tullio Panteo en 1908. Y es importante recordar que era un hombre adinerado, gracias a que heredó de su padre un «discreto sustento del cual no me he servido nunca de manera banal, valiéndome de mi situación de independencia para actuar en mi vasto y audaz programa de renovación intelectual y artística: proteger alentar y ayudar materialmente a los jóvenes ingenios renovadores y rebeldes que son sofocados a diario por la indiferencia, la avaricia y la miopía de los editores» según escribirá unos años más tarde. Antes de su legendario accidente de coche ya había sido

Marinetti un promotor cultural: había fundado la revista internacional *Poesía*, y había llamado la atención con un poema de simbolismo irreal –la definición es suya– que se inicia con una llamada a la gran batalla expresada en una larga onomatopeya. Marinetti no sólo procedía del simbolismo, sino que su primera misión evangélica como gestor cultural, según confiesa él mismo en la breve autobiografía recogida en *Scatole d'amore in conserva* (1920), fue una campaña literaria para revelar a Italia la fuerza del simbolismo y el decadentismo francés. Ya desde entonces pujaba por torcerle el cuello al cisne y matar a todas las princesas decadentes, ya era futurista antes del futurismo: o sea, cantaba las mismas princesas que el decadentismo, pero las quería utilizar de otro modo, no quería contemplar su languidez, sino violarlas. De hecho, la primera de sus piezas poética que se da a conocer en español como ejemplo de la revolución –que no renovación– futurista es una «Canción al automóvil» que está llena de mero simbolismo, lo que no es de extrañar, porque es del año 1905, es decir, bastante anterior a la redacción del «Manifiesto». De ahí que cobre especial importancia hacer hincapié en la diferencia que hay entre considerar renovador al futurismo –como hace Marinetti en su alegación para defenderse en el proceso por ultraje al pudor en su novela *Mafarka el futurista*, que fue enjuiciada el 8 de octubre de 1910 en París– o considerarlo revolucionario: la obra de Marinetti deja claro que, aunque sus propósitos fueran revolucionarios, sus métodos sólo eran renovadores en un principio. La propia prosa de *Mafarka el futurista* tiene muy poco de futurista y mucho de modernismo llevado a la extenuación de sus posibilidades –más en lo argumental, el erotismo encendido del famoso episodio del estupro de las negras, muy cercano de todas maneras a Barbey, Villiers o Lorrain, que en lo formal–. Mafarka es así un héroe futurista expresado con caracteres simbolistas, un hijo del superhombre al que se coloca en una situación de tórrida lujuria y embrutecimiento para que haga emerger su gran voluntad heroica: librarse de la tiranía del amor y de la obsesión de la sensualidad para abrir las grandes alas que duermen en la carne del hombre. Como se ve, hay un aliento místico en este canto del esplendor, y no es lo menos destacable de un personaje como Mafarka, el héroe africano hecho de temeridad y de audacia que, después de haber manifestado la más irreductible voluntad de vivir y de ganar batallas múltiples y vivir diversas aventuras, libera su ciudad, y no se siente satisfecho y entiende que el heroísmo bélico debe ser prolongado en un heroísmo artístico. ¿Cómo?

Confeccionando un hijo que sea una obra maestra de la vitalidad, un héroe alado al que transfundirle vida en un beso supremo sin el concurso de la mujer. ¿Para qué? Para dar a los hombres una esperanza ilimitada en su perfeccionamiento espiritual y físico desvinculándolo de las ventosas de la lujuria y asegurándole su próxima liberación del sueño, del estancamiento y de la muerte. Estoy utilizando todo el tiempo palabras del propio Marinetti. No voy a ponerme a discutir con él.

Me ha parecido importante traer a colación estas palabras de Marinetti porque, si las comparamos con los resultados, dan cuenta de uno de los fundamentos del futurismo de primera hora al que en adelante llamaremos futurismo heroico, para contraponerlo al que vendrá después, al que vamos a llamar futurismo decorativo. La comparación de esos primeros brotes de futurismo con los fundamentos teóricos explicitados en el «Primer Manifiesto» arrojan un saldo decepcionante, pero por otra parte definen la principal característica del movimiento: el futurismo es una actitud, o como muy bien definirá el futurista tardío y africano Emilio Notte, «el futurismo es un clima», como el mediterráneo. También podríamos decir que es un idioma: de hecho en algunas de las gacetas que salieron para dar información de las veladas futuristas, los periodistas lo expresaban así: se leyeron diversos poemas escritos en futurismo. Ni en italiano ni en francés ni en ningún otro idioma: en futurismo. Es cierto que en la definición de esa actitud se recurre muy a menudo a la generalización excesiva, pero en la época en la que se pronuncian las potentes palabras del «Primer Manifiesto», resultaba imposible no recaer en ese vicio. El «Primer Manifiesto» no detalla cómo han de ser los poemas futuristas: no pasa de ser una gran salva por un tiempo nuevo, pero se pierde en mero brindis. Se dice que ha de cantarse el peligro, la fuerza, la temeridad, que los elementos capitales de la poesía futurista serán el coraje y la audacia, que contra la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño de la vieja literatura, la nueva poesía será agresiva, cantará el insomnio febril, el paso gimnástico y los puñetazos, declarándose el nacimiento de un nuevo esplendor, de una nueva diosa: la velocidad, cuyo artefacto predilecto será el coche de carreras. Asimismo, aseguran que no hay otra belleza que la de la lucha y que todos los jefes de escuela deben ser recalcitrantemente violentos: la poesía es un asalto agresivo de las fuerzas anónimas y desconocidas que han de inclinarse ante el nuevo hombre que vive ya en el reino de lo Absoluto, glorifican la guerra como única higiene del mundo, el militarismo, el gesto destructor de los anar-

quistas, el desprecio de lo femenino, las bellas ideas que matan, se cantarán las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y *shalalá...* Como se ve, en el «Primer Manifiesto» la cuestión era más de fondo que de forma: lo que había que cambiar eran los temas que se cantaban. Se podían seguir cantando igual –de hecho, todo el primer Marinetti futurista es insoportablemente simbolista– con tal de que se cantaran otras cosas. Y así siguió siendo hasta la invención de «las palabras en libertad», que sí fue un cambio formal evidente contra el mundo heredado.

Cabe preguntarse si en los tuétanos de este documento había tanta cafeína como para despertar de repente la oleada de entusiasmo nervioso y juvenil que levantó, junto a una no menos entusiasmada batería de críticas cuya metralla, como suele pasar en el mundo artístico y el literario, no sólo no alcanza a herir a quien pretende fusilar, sino que cada vez que le acierta le da más fuerza y entidad. Lo cierto es que el documento empezó a traducirse enseguida a otras lenguas: al español lo traduce Rubén Darío para *La Nación de Buenos Aires*, adjuntando comentarios irónicos que tratan de rebajarle el ímpetu, y pronto lo publica también Gómez de la Serna en la revista *Prometeo*, junto a una proclama de Marinetti a los futuristas españoles. Esto es importante porque permite ver la estrategia presencial que desde el comienzo puso en marcha Marinetti para proteger, acompañar y multiplicar su invento. A pesar de que en España pronto se publicó su libro *El Futurismo*, no debió ver mucha agitación entre nosotros por su aparición –ni posteriormente en una colección dedicada a la narrativa erótica de *Mafarka el futurista*–, porque hizo retrasar su presencia en España hasta finales de los años veinte, cuando el futurismo ya vivía una apacible vejez y se había cotidianizado, por decirlo así.

Las técnicas de propaganda de los futuristas, sólo aparentemente casuales o fruto de la agitación creativa más que de un propósito programado, se irán asemejando cada vez más a las de un grupo empresarial donde cada decisión tiende a consolidar una imagen coherente en su exterior y a reforzar sus propias razones, no tanto en el plano de un inocente e inofensivo terreno de experimentación estética como en el plano de la competitividad artística. Marinetti confía la valía de su imagen electiva a su real o presunta accesibilidad, y en nuestro caso tuvo correspondencia con varios autores de avanzada, empezando, por supuesto, con Ramón Gómez de la Serna y siguiendo con un adolescente llamado Guillermo de Torre o con alguien tan afín en todo como

Ernesto Giménez Caballero. Incluso el poeta bohemio Pedro Luis de Gálvez puede fardar de haberlo frecuentado, porque Marinetti está a disposición de todos, frecuenta a todos, su casa está abierta a todos, responde toda la correspondencia y se siente capitán de un ejército: no importa que aún no haya ejército, él ya sabe quién es el capitán y su misión cardinal es crearlo. Para llegar a él no hacen falta intermediarios, basta con tocar el timbre de la Casa Rossa de Venezia o escribirle pidiéndole colaboración u opinión. Los testimonios recogidos por Sergio Lambiase y Battista Nazaro en «Marinetti entre los futuristas» no dejan lugar a la duda: Marinetti alentaba a todos, creaba futuristas por donde pasaba como los santos yoguis despiertan la kundalini de los discípulos a quienes eligen; se acercaba uno a él y al rato ya era poeta futurista, o pintor futurista, o músico futurista, o sólo futurista. Porque «futurista» acabaría imponiéndose como sustantivo que transformaba en adjetivo al nombre al que siguiera.

Marinetti supo enseguida que necesitaba gente, mucha gente, para que su invento funcionase. Su modo de actuar, apoyado por una energía inagotable, era sencillo y convincente. Él y sus lugartenientes viajaban primero por toda Italia; después vendría el mundo, y en cada lugar donde pararan tendría que haber gente insatisfecha, jóvenes con ganas de alzar la voz y acogerse al esplendor que el futurismo les proponía. Tomemos el caso de Arnaldo Ginna. Así cuenta cómo fue captado por los futuristas sin necesidad de buscarlos:

«El primer contacto lo tuvimos mediante Balilla Pratella en Lugo de Romaña, una pequeña ciudad cerca de Ravenna a la que íbamos a escuchar las nuevas cosas que estaba componiendo. Marinetti ya había oído su música y estaba muy interesado en conocerlo, cosa que ocurrió en Ímola en 1910. Por entonces el pintor Boccioni le escribió a Pratella: ¿Es posible que en Romaña no haya pintores, artistas de excepción? Mándame las direcciones de todos los que te parezcan interesantes. Y fue así como recibí una carta de los futuristas de Milán que decía: “Vengan a visitarnos, estamos en casa de Marinetti en el Corso Venezia de Milán, y hablamos de todo”. Fuimos al Corso Venezia y nos abrió la puerta Carlo Carrá».

¿Qué unía a todos aquellos jóvenes artistas? ¿Cómo se veían reflejados en el «Manifiesto»? Para ellos, el «Manifiesto» era el primer paso triunfal de una larga campaña en la que la exaltación de la guerra probaba dos cosas: primero, que nunca habían estado en una guerra, que no sabían lo que era una guerra, que tenían una

idea romántica de la guerra y, segundo, que esa exaltación se debía fundamentalmente a la necesidad de oponerse a lo que había. Había paz, ellos clamaban guerra. Había lentitud, ellos clamaban velocidad. Había odas a la mujer, ellos clamaban el desprecio de la mujer. Había pasado –mucho pasado, demasiado pasado–, ellos se enamoraban del futuro. Por mucho que, en su ímpetu, Marinetti sentenciase que había que abolir el pasado, es evidente que en el pasado pueden rastrearse los trampolines que los futuristas utilizaron para modular su voz: los poemas de Whitman, la ironía de Laforgue, las pinturas más atrevidas de Cezanne y, sobre todo, el movimiento fotografiado de Jules Murey y de Muybridge, dos científicos. Y los románticos, sí. El futurismo se reconoce como movimiento anti-romántico, pero eso es puro romanticismo que atiende a lo que Octavio Paz supo categorizar como una de las esencias de la modernidad: la tradición de la ruptura. Para seguir al movimiento romántico el futurismo sólo podía hacer una cosa: declararse anti-romántico. No hay que olvidar que eran unos provincianos y que hacen gala de su provincianismo en cada exaltación. Resulta inconcebible imaginar a un poeta americano –que ha leído las *Hojas de Hierba* de Whitman y sabe que ya en el XIX se amaba el cuerpo eléctrico, y que está acostumbrado a que los ascensores suban setenta u ochenta pisos y que los autos alcancen los ochenta kilómetros por hora– hacer el canto del vértigo y la velocidad que los futuristas colocan en la viga central de su «Manifiesto»: el futurismo sólo podía cocerse en provincias, sólo podía obtener legionarios allí donde montarse en un ascensor era un hecho mágico y todos compartían el desprecio de lo viejo. Podían no estar de acuerdo en muchas cosas, pero eso los fortalecía y unificaba. La juventud era un valor en sí misma. Bruno Corra escribió un poema que decía:

*«Viejos sagrados, mudos profetas de la podredumbre,
viejos agotados, pálidos espectros de la eternidad,
os suplico, viejos, terminad, os prometemos
un bello funeral, himnos, fanfarrias, todos irán,
os cubrirán de flores la tumba y lloraremos todos,
pero os lo rogamos, viejos, terminad, de una vez, morid!»*

Marinetti, en muy poco tiempo, agrupó a un nutrido número de jóvenes: poetas, pintores, músicos, comparsas. Algunos, como Armando Mazza, figuraban allí más por ser muy bueno dando puñetazos que por otra cosa. Al fin y al cabo, después del descubrimiento –por utilizar otro término de Marinetti– de la palabra en

libertad –que mereció nada menos que cuatro manifiestos entre 1912 y 1914 y produjo la gran antología poética del futurismo– cualquiera con un poco de audacia podía ser poeta futurista. Marinetti los acogía en su casa y los llevaba de la mano a la imprenta donde empezaron a imprimirse libros con bonitas cubiertas y títulos que alzaban la voz para aplastar cualquier indicio de timidez: Firmamento, Embotelladuras, Puente sobre el Océano, Poesía Eléctrica, Café Concierto, Batalla. Junto a la edición de libros de poemas, era importante hacer exposiciones de cuadros y obras, y organizar conciertos de nueva música, pero ninguna de esas manifestaciones identificaría tanto a los futuristas como la invención de las veladas futuristas. José Antonio Sarmiento ha estudiado este fenómeno, así que será mejor acogerse a su autoridad:

«Marinetti no sólo revolucionó el lenguaje poético con el lanzamiento de las palabras en libertad, sino que a través de las veladas buscó la madera idónea para llevar al público esta nueva forma de hacer poesía, consiguiendo que el poema abandone la página y sea representado en un escenario. En la primera velada futurista en el teatro Politeama Rosetti de Trieste el 12 de enero de 1910, los poetas leyeron sus composiciones recibiendo el aplauso de un público seducido por los cantos libres de todo obstáculo académico. En una nueva velada, celebrada en el teatro Politeama Charella de Turín el 8 de marzo del mismo año, la actitud del público cambió radicalmente ante la posición adoptada por los futuristas. Su comportamiento fue de rechazo unánime. En Parma la velada fue interrumpida por la intervención de la policía, provocando graves disturbios callejeros entre partidarios y enemigos del futurismo. Este ambiente de confrontación marcó el resto de las numerosas veladas, conciertos y actos organizados por los futuristas».

Para Marinetti y sus secuaces el aplauso era menos importante que el abucheo, pues éste implicaba una participación directa del público en el poema, lo hacía reaccionar antes de que llegara a su final. Y las broncas y las intervenciones de la policía tenían la ventaja de que merecían más espacio en la prensa del día siguiente que los recitales en los que no pasaba nada y el público se limitaba a aplaudir: el aplauso no era noticia, era una convención social; el abucheo era un síntoma de que se hacían bien las cosas, de que se escandalizaba al personal. Pero las lecturas no eran siempre lecturas. El propio Marinetti, en un recital en París ante un público en el que se encontraban Apollinaire y André Salmón, cloqueó, rugió, ladró, imitó el sonido de un cañón y el silbido de las balas.

Más adelante, en 1916, para fijar como solía en un recetario cómo debía declamarse un poema futurista, escribió «La declamación dinámica y sinóptica» sintetizando en once puntos el lenguaje de esa nueva poesía escénica que presentaba como alternativa a la vieja declamación estática, pacifista y nostálgica. Creo que los futuristas no llegaron a producir un manifiesto sobre el arte de pelear, que era otra de sus grandes manifestaciones artísticas, pues las broncas fueron muy importantes para la expansión del movimiento, al igual que el ruido con que se magnificaba cada una de sus veladas. Hay decenas, centenares de testimonios sobre ellas. La propia desconfianza en la capacidad de las palabras para decir aquello que se quería decir llevaba tanto a las onomatopeyas de las palabras en libertad, engrandecidas por la tipografía, como a los sonidos de los golpes aplastando narices o ablandando sienes. ¿Todo ello con qué fin? Sin duda, con el de crear algarabía y darse a conocer. Podemos discutir si la poesía que producían los muchachos era más potente que la que pretendían derribar, pero es indiscutible que nadie lo hizo mejor que ellos en el arte de publicitarse.

Pero todo debía tener un fin, un propósito y, en efecto, ese propósito tenía un evidente carácter político. La procedencia resultaba clara: el transformar la vida de Rimbaud llevado a sus últimas consecuencias. La muerte de Dios, anunciada por Nietzsche, dejaba un vacío que debía cubrir el artista, y no es casual que a partir de Nietzsche los artistas y escritores comenzaran a ser denominados «creadores». El artista se erigía así en sumo pontífice que, por cierto, no era representante en la tierra más que de sí mismo, o sea, del Arte llamado a cambiar la Vida, de contaminarla. Ya que veníamos de un arte harto de vida, no podía ser mala cosa tratar de conseguir una vida llena de arte, por una operación lógica que venía a decir que la vida, irremediablemente, acaba en muerte, así que todo arte que se contagie de vida está llamado a morir tarde o temprano, pero el arte irremediablemente aspira a la inmortalidad, así que toda vida que se contagie de arte estará, del mismo modo, llamada a esquivar la muerte. En uno de los mejores eslóganes que produjo Marinetti lo dirá de manera definitiva: la vida es la gran enemiga del futurismo. Hay que pensar un momento esa frase. La vida es una enemiga, y a los enemigos, en la guerra, hay que derrotarlos y conquistarlos y someterlos y hacerlos nuestros. Si el futurismo ganaba la batalla se adueñaría de la vida. Y para ganar la batalla había que convertir la vida –toda ella– en arte, en algo excepcional, sin excepciones, porque

puede que no todas las excepciones sean arte, pero todo arte es excepcional.

Para la transformación de la vida era indispensable partir de la unión de todas las disciplinas artísticas. Los poetas se aliaron con los pintores, los pintores con los arquitectos, los arquitectos con los poetas, los poetas con los músicos, los músicos con los arquitectos. Todos para uno, el futurismo, y uno, Marinetti, para todos. Esta presencia constante de Marinetti cuidando a su invento y recetando los métodos para hacer futurismo acabaría por enfermar a las grandes personalidades que se habían aliado al movimiento: pienso en los florentinos Papini y Soffici, los directores de la revista *Lacerba*, poco marinettianos ambos, que acabaron por abandonar el futurismo después de engrandecerlo con algunas producciones. Papini, de hecho, escribió: «el futurismo nos ha hecho reír, gritar y escupir, pero no nos ha hecho pensar». Pienso en Palazzeschi, autor del que acaso sea el gran libro de poemas del primer futurismo, *L'incendiario*. El futurismo fue tan enérgico en sus inicios que no sólo cautivó a jóvenes desconocidos, sino también a autores que probaron, aunque levemente en algún caso, su influencia. Pienso en unos pocos cuadros de Morandi, pienso desde luego en el gran Mario Sironi. En cualquier caso, no se trataba de pintar cuadros impetuosos, de escribir poemas enérgicos ni de diseñar edificios vertiginosos o componer sinfonías de aullidos, sino de crear un hombre nuevo. Esta reflexión de Meyerhold sobre el futurismo sigue hoy tasando la estatura de aquel movimiento que, nacido de la hiperactividad y las dotes innegables para el marketing de Marinetti, encontró el cauce exacto para expandirse y hablar idiomas, contagiar a generaciones distintas y escandalizar e imponerse como uno de los episodios fundamentales de la estética del siglo XX. Sólo en Inglaterra –que es donde hay gente con paciencia para contar esas cosas– se escribieron más de 500 artículos sobre el futurismo antes de que comenzara la Gran Guerra.

La Gran Guerra se les apareció a los futuristas como la más dichosa expresión de sus presupuestos estéticos, como una obra suya en la que había que sumergirse para vivir de veras todo lo que habían ido preconizando, como el parto del tiempo nuevo que habían profetizado. Marinetti ya había tenido contacto con la guerra como corresponsal: en octubre de 1913 cubrió el conflicto búlgaro-turco y asistió al sitio de Adrianópolis, que deparará su obra maestra *Zamb Tumb Tumb*, publicada el mismo año que dos de las grandes piezas futuristas, *BIF & ZF + 18*, de Soffici, y *Ponti sull'oceano*, de Luciano Folgore –1914–, justo cuando comienza la

Gran Guerra que dejó sin algunos de los principales futuristas al futurismo. Como Boccioni, que murió al caerse de algo tan poco futurista como un caballo; Boccioni, que amaba el cubismo, pero le reprochaba su estatismo y utilizó a esos maestros para confeccionar postulados estéticos que potenciaran el dinamismo suficiente para descubrir una cuarta dimensión y hacer del espacio muerto de un cuadro una celebración del movimiento y la velocidad; Boccioni, que dijo memorablemente «somos los primitivos de una nueva civilización», sí, Boccioni, murió pisoteado por un caballo al que no supo controlar. O el joven arquitecto Sant'Elia, fallecido a la temprana edad de 26 años, que apenas pudo construir nada pero dejó diseños que han sido insolentemente plagados en casi todo el mundo. O el músico Luigi Russolo, quien quedó gravemente herido... Pero qué eran estas tragedias, qué son al lado de los dieciséis millones de muertos y los casi treinta millones de heridos que devastó Europa.

Meyerhold abogaba por el proyecto político del futurismo, por la estética, por cambiar la vida. Marinetti, también. De hecho, el segundo documento que produce, ya como futurista oficial, es un texto sobre el modo de manejarse en política de los futuristas. La política no era ni mucho menos un medio, era el fin. ¿Cómo, si no, cambiar la vida?

Como movimiento político, el futurismo italiano era también atrevido, una caricatura que generaba horror. Partidario de la guerra y de la extinción del matrimonio como eje central de las sociedades, era enemigo de la Iglesia católica en tanto que quería ir más allá de la política para convertirse en religión, pues para eso había nacido. Uno de los libros más interesantes de Marinetti pertenece a esta disciplina, la política, y se titula *Democrazia Futurista*. En él aparece una lista de los futuristas muertos en primera línea de guerra y una larga lista de heridos. Ahí va declinando la teoría política del futurismo, acentuando el nacionalismo –en el «Primer Manifiesto» no aparecía la palabra Italia y sólo una vez la palabra patriotismo, junto a la palabra anarquía– y declarando la guerra a la monarquía y a la república –propone un gobierno técnico de 30 o 40 jóvenes directores competentes sin un parlamento que lo sancione–, propone la máxima libertad, el máximo bienestar y la máxima potencia de producción de todos los italianos, apuesta por la abolición gradual del matrimonio mediante el divorcio facilísimo, el derecho a votar de las mujeres y su participación activa en todos los órdenes. Pretende abolir el actual sistema policial reduciéndolo al mínimo. Se confiesa radicalmente anticlerical y

propone librarse de una vez del Vaticano, librar a Italia de curas y frailes y campanas. La única religión del Partido Futurista Italiano ha de ser la Italia del mañana. El ejército tendrá que mantenerse mientras haya imperio austrohúngaro, pero después habrá de ir disminuyéndose y profesionalizándose. También proclama la necesaria intervención de los artistas en la cosa pública para, finalmente, hacer del gobierno algo desinteresado que se oponga a lo que ahora no es más que una pedantesca ciencia del robo.

Los maximalismos del Marinetti político sólo alcanzaron a interesar a Mussolini, con quien compartió cárcel después de que se presentaran en la misma lista electoral a unas elecciones en la que sólo obtuvieron 6.500 votos. Fueron detenidos por terroristas, por causar alborotos para crear un clima de violencia que propiciara un golpe de estado. El partido Futurista, de muy corta vida, acabó sumergiéndose en las aguas de un fascismo revolucionario que, después de la guerra, miraba con envidia lo que había sucedido en la Unión Soviética. Eso fracturó al movimiento, porque no todos los futuristas eran fascistas, antes bien, la mayoría de los militantes de primera hora se reconocían como anarquistas incapaces de militar en ningún *-ismo* que no fuera el futurismo. Como declarara Cangiullo cuando le recordaban la similitud de las algaradas de mayo del 68 con algunas actuaciones futuristas: «nosotros sólo queríamos combatir por el arte, cambiar las cosas mediante el arte, no es lo mismo que lo de esos muchachos politizados de París: de hecho, cuando Marinetti decidió meterse en política, muchos nos apeamos». Había que conquistar la política desde fuera de la política; participar en política era hacer una concesión inadmisibile.

Marinetti siguió adelante y Mussolini, aupado al poder, acabó convirtiéndolo en una especie de bufón que terminó sentándose en la Academia italiana, para horror de los viejos futuristas, mientras los jóvenes italianos seguían llamándose futuristas. Si en la época heroica declaraba al Vaticano como estado enemigo, después de que Mussolini y el Vaticano concluyesen que era mejor llevarse bien, a Marinetti no se le ocurrió nada mejor que idear un documento acerca de cómo iluminar de manera futurista las iglesias de Italia. Sólo fue utilizado en una ocasión.

Sirvámonos del testimonio de Emilio Notte para explicar esa fractura:

«El fascismo vino a complicarlo todo. Yo por ejemplo era socialista y en el año 22 me adherí al Partido Comunista, mientras Marinetti andaba con el Duce... Eso me desilusionó profundamente. Si

supiera el dolor que sentí cuando aceptó el título de académico, él, el fundador del futurismo, es decir, de la revolución y la anarquía. ¡Individuo hediondo! Vendió sus ideas y su rebeldía y su libertad por mera ambición, por la fascinación del sombrero emplumado. Porque los futuristas éramos todos anarquistas. Settimelli, por ejemplo, no se dobló nunca. Y Russolo, que había sido herido gravemente en la guerra y estaba en el mismo regimiento que Mussolini y se habían hecho muy amigos. Pues bien, cuando Mussolini se convierte en Duce, Russolo iba a Roma, entraba en la sala del mapamundi, llamaba puerco al busto de Mussolini, le escupía en la cara y se volvía a casa. Vivía con una pensión mínima y el Duce le consiguió una pensión de privilegio porque prefirió pensar que se había vuelto loco».

Por esa época, en Moscú, Trotsky, interesado en el futurismo, le pregunta a Antonio Gramsci qué ha sido del futurismo italiano. Trotsky estaba convencido de la conveniencia de utilizar la fuerza de algunos futuristas, aunque le parecía que los principios de los que partía el futurismo no podían ser más erróneos: acabar con el pasado cultural era inútil desde un punto de vista bolchevique, porque matar a Pushkin carecía de significado alguno cuando el pueblo no tenía ni la más mínima idea de quién pudiera ser Pushkin. Gramsci le respondió:

«Después de la guerra el futurismo italiano perdió todas sus características y Marinetti se dedica muy poco al movimiento: como se ha casado prefiere dedicar sus energías a su mujer. En el movimiento futurista participan actualmente monárquicos, comunistas, republicanos y fascistas. Dos futuristas, Bruno Corra y Enrico Settimelli, han fundado un periódico que defiende la necesidad de la aparición de un monarca absoluto, un César Borgia, que se ponga al frente de todos los partidos combatientes. A pesar de que Marinetti fue encarcelado por un discurso contra el Rey durante una manifestación patriótica, colabora en ese periódico. Exceptuando a Papini, los líderes del futurismo se han vuelto fascistas. Papini ha escrito en cambio una historia de Jesucristo. De todos los futuristas sólo uno, fascista también, Aldo Palazzeschi, se opuso a la guerra y rompió con el movimiento y enmudeció como literato. Marinetti, después de su himno entusiasmado a los carros blindados titulado la alcoba de acero, se dedicó a la doctrina política, si se puede llamar así a las fantasías de ese hombre, a pesar de lo cual a veces esas doctrinas son espirituales y notables. Ahora se publican muchas hojas futuristas en Sicilia y ahí aparecen artículos de Marinetti, pero esas hojas las

editan estudiantes que confunden el completo desconocimiento de la lengua italiana con el futurismo. El grupo más numeroso es el constituido por los pintores. En Roma hay una exposición permanente de pintura futurista, organizada por un fotógrafo que se declaró en quiebra, un tal Antonio Giulio Bragaglia, agente de artistas de cine. El más conocido de los pintores es Giacomo Balla. En resumen, se puede decir que después de la paz el futurismo perdió su carácter de movimiento y se disolvió entre las diversas corrientes que se formaron durante el trascurso de la guerra y como consecuencia de ella. Los jóvenes intelectuales se volvieron reaccionarios. Los obreros, que vieron en el futurismo los elementos de la lucha contra la antigua, osificada y extraña cultura académica tienen que combatir hoy día con las armas en la mano por su libertad y no muestran apenas interés por las antiguas divergencias».

Estas impresiones de Gramsci, dando por muerto al futurismo a comienzos de los años veinte, justo cuando florece su influencia en Latinoamérica, justo cuando se producen las *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre –obra principal del futurismo en España– y Giménez Caballero juega a ser futurista con sus primeros libros –*Carteles* (1297) y *Yo, Inspector de Alcantarillas* (1928)–, nos permiten asistir a lo que bien pudiéramos considerar como la resurrección del futurismo: en efecto fueron muchos los que dieron por muerto al futurismo, pero a tozudo no había quien le ganara ni a Marinetti ni a algunos de sus seguidores. En eso hay que quitarse el sombrero, porque no ha habido movimiento artístico sostenido en su eje por una sola persona que durase tanto, hasta el extremo de llegar a un punto en el que podían coincidir en las librerías un libro de memorias de un viejo futurista, *Le serate futuriste: romanzo storico vissuto*, de Cangiullo, con el primer libro de un aeropoeta futurista de poco más de veinte años, como *L'Aeropoema futurista dei legionari in Spagna*, de Bruno Aschieri. Un libro de memorias y un primer libro militante que pertenecían ambos al mismo movimiento y coincidían en la fecha de aparición.

El aeropoema de los legionarios italianos en España es un buen ejemplo de los logros y defectos de la poesía futurista: el libro, tipográficamente, es una joya, impreso en papeles de colores, con caligramas espectaculares. Las palabras y onomatopeyas que integran esos caligramas son un patético *dejá vu*. Lo curioso es que cuando empieza esa segunda vida del futurismo en Italia –la época decorativa– empieza también su primera vida –heroica– en países a los que tardó en llegar, como los de América, por ejem-

plo, o España donde, salvo un grupo de adelantados poetas catalanes –entre los que cabe destacar a Salvat Papaseit y su primer libro, *Poemes en ondes hertzianas*–, el futurismo se atenuó bastante para producir lo que conocemos como ultraísmo. En América, a pesar de que ya 1916 se hacía eco del futurismo en una pequeña población como Arequipa (Perú) el joven Alberto Hidalgo, el movimiento no conoció otra fortuna que la de inspirar otros movimientos que, copiando sus maneras, pretendían metas distintas. Así, cabe hablar de hijos del futurismo cuando hablamos del estridentismo mexicano o del modernismo brasileño, del runrunismo chileno y del ultraismo argentino. Pero basta mentar el nombre de algunas de sus revistas para darse cuenta de la dimensión de la herencia: *Motocicleta*, en Quito; *Irradiador*, en México; *Rascacielos*, en Lima. Sea como fuere, todos los libros importantes de la vanguardia americana que pudieran tener alguna deuda con el futurismo retrasan su salida hasta finales de la década de los años veinte: ahí está *El hombre que se comió un autobús*, de Alfredo Mario Ferreiro, aparecido en Montevideo en 1928, o los *Poemas Automáticos* de Manuel Agustín Aguirre, aparecido en Quito en 1929; ahí está *Urbe* (1924), de Maples Arce –que fue traducido al inglés por John Dos Passos–, y *Descripción del cielo* (1928), de Hidalgo, que es un libro de poemas carteles en el que cada pieza está impresa sobre una hoja de grandes dimensiones plegada en varias partes, de manera que se invita a cada propietario a leer y compartir el poema pegándolo en una pared. En Uruguay se llegó al caso fantástico de que una de las mejores producciones futuristas era una parodia del futurismo. Si algún movimiento puede decir que ha alcanzado el éxito es a partir de ese momento en que sus parodias son tan buenas que podrían incluirse en la lista de obras principales del propio movimiento: *Aliverti Liquida*, un libro producido por un grupo de muchachos, poetas y pintores, que querían echarse unas risas a costa de las maneras futuristas, contiene algunos de los mejores poemas visuales futuristas. Es al futurismo, por ponernos exagerados, lo que el *Quijote* a los libros de caballerías. Sin dejar de ser un libro de caballería, da un paso más allá para ser también parodia de aquello que ama.

La reinención del futurismo tiene mucho que ver, de nuevo, con la idea base desde la que partieron todos los vuelos futuristas, los serios y los bromistas, los divertidos y los macabros, los que se conformaban con armar gresca y los que pretendían inventar una nueva meta física: la idea de transformar la vida a través del arte. Una de las proposiciones evidentes del arte de cambiar la

vida consistía en escandalizar a la gente, a las autoridades competentes, a los burgueses que dormitaban en sus salones. Y para conseguirlo, el clima provinciano era ideal. Por eso, aunque tardara en propagarse la «filosofía» futurista por Latinoamérica, cuando lo consiguió, lo hizo con genuina velocidad, ganando adeptos en lugares insospechados –Quito o Puno, Tegucigalpa o Xalapa–. En cada uno de esos lugares se llevó el fuego futurista a la cocina que mejor pudiera proporcionar gusto a quienes se encargaron de elaborar sus nuevas recetas. De ahí que no fuera raro que el futurismo llegara a aliarse con el indigenismo, alianza que produjo uno de los grandes episodios de la vanguardia latinoamericana, la del *Boletín Titikaka* y libros como *Falo*, de Emilio Armaza, o *Ande*, de Alejandro Peralta, ambos de 1926. El futurismo podía amoldar sus cauces a cualquier fuente.

La llegada al poder del fascismo y el papel que le correspondió a Marinetti dentro de la nueva Italia le ayudó a comprender que el arte puede cambiar la vida aplicándose a esa tarea, es decir, mediante las artes aplicadas. La artesanía podía hacer por cambiar la vida más que las *soirees* violentas. Decorar una pared podía ser más revolucionario que llamar la atención de los periódicos arrojando octavillas desde una torre. En cualquier caso el diseño en la impresión de esas octavillas debía ser tan revolucionario como el hecho de arrojarlas al aire para que las recogiese quien quisiera. Y fue ahí donde el futurismo pudo resucitar con una limpieza y una fuerza que hace injusto considerar esa segunda etapa como menos eficiente que la primera, legendaria y ruidosa. Los logros de los futuristas en tipografía, diseño, publicidad, moda, artesanía o escenografía son tan evidentes que han llegado hasta hoy casi convertidos en poesía popular, es decir, sin dueño, borradas las firmas de sus hacedores. No es raro que de este futurismo, en el que Marinetti sigue produciendo libros a gran velocidad pero sin demasiada excelencia, destaquen precisamente nombres que en la primera hora figuraron como artistas menores, balbucientes, compañeros de viaje y otros que en 1914 o 1915 no hubieran dicho nada a nadie porque no eran más que unos niños. Fortunato Depero, sin duda el más destacado de los ilustradores del futurismo, brilla con luz propia, produce algunos de los mejores carteles, ilustraciones y artefactos futuristas. Sobre todo su *Depero Futurista* (1927), uno de los libros más hermosos del siglo XX. Me parece justo destacar también al fotógrafo Tato, autor de un libro necesario para reconstruir la historia del futurismo: *Tato raccontato da Tato* (1941). En 1920 organizó su propio funeral para

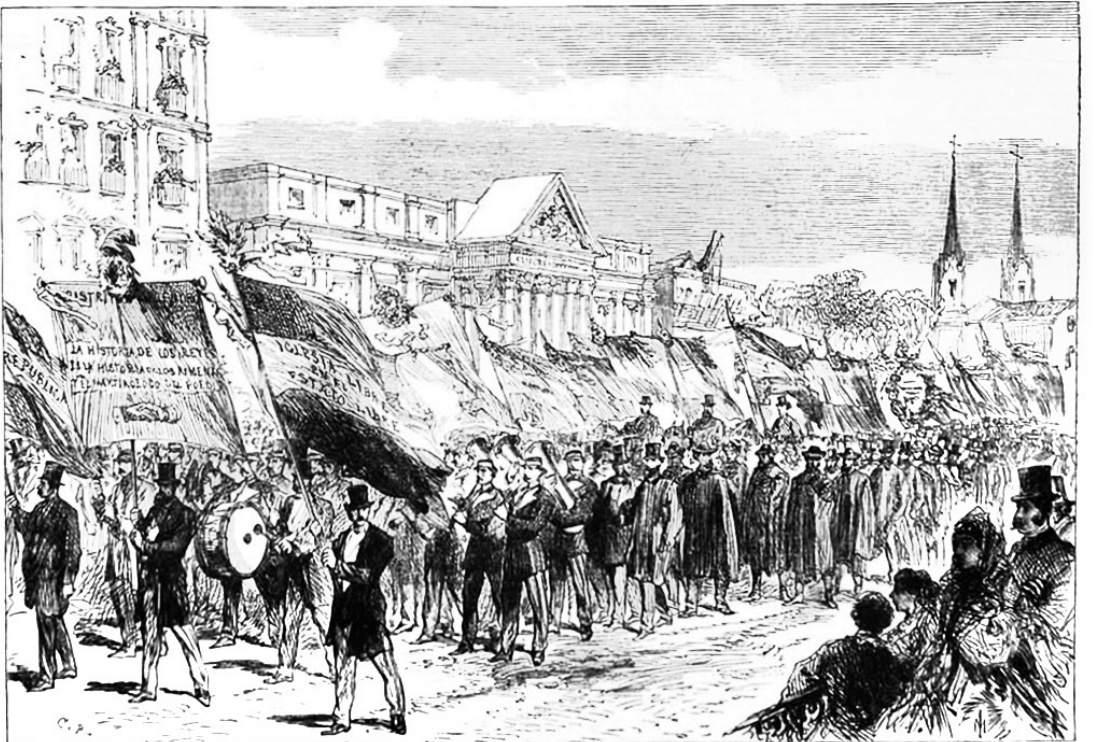
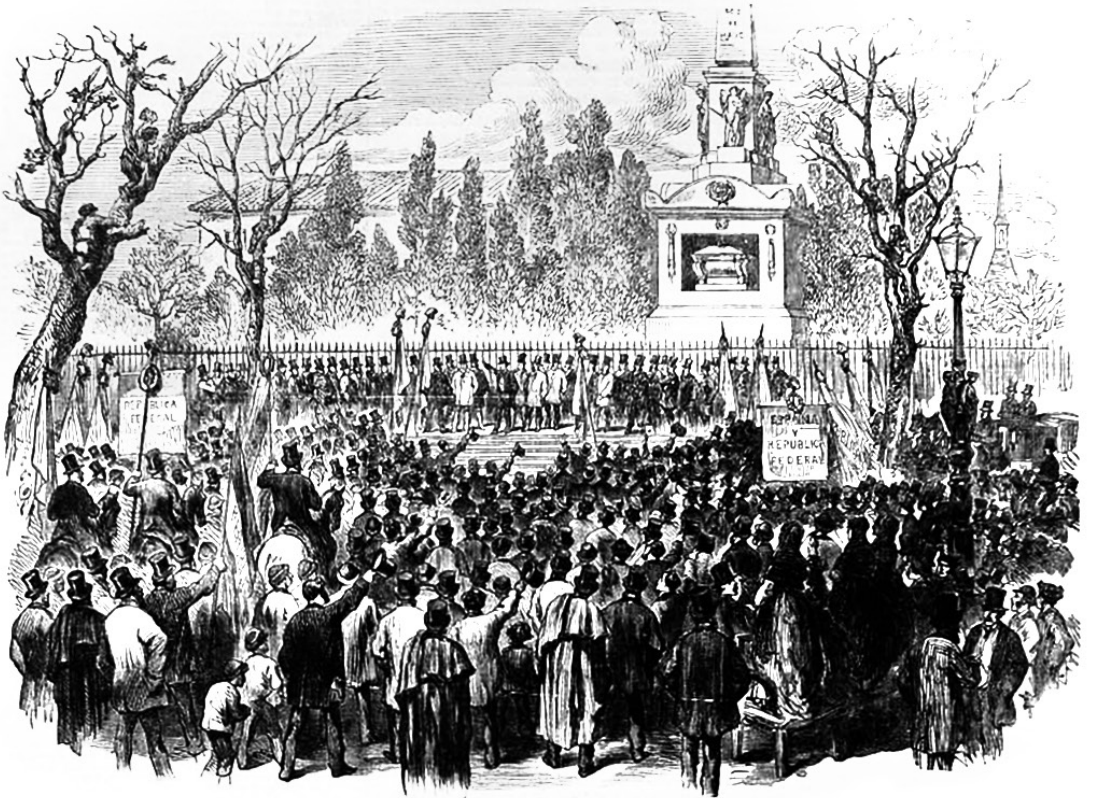
morir como Guglielmo Sansoni y renacer como Tato futurista. Fue uno de los autores del «Manifiesto de la Aeropintura»: el coche ya se había quedado anticuado, el nuevo héroe futurista debía ser el avión. De una costilla de la aeropintura nació la aeropoesía, que produjo admirables libros si consideramos a estos lugares donde la tipografía hace sus ensayos y sus magias y dejamos de lado a la poesía. También impulsó la conquista de un nuevo territorio para las obras de arte de los futuristas: la postal. Algunas de sus postales son verdaderas maravillas. O el ceramista Tullio d'Albisola, encargado del diseño de una antología de Marinetti, *Litolatte* (1932), con ilustraciones de Bruno Munari, que es también uno de los grandes artefactos editoriales del futurismo, y confeccionó tetras y vajillas futuristas. En cuanto a Bruno Munari, qué decir: es uno de los nombres imprescindibles de las artes aplicadas del siglo XX en las ramas de la tipografía, el diseño industrial y la ilustración de libros. Inventó la primera móvil de la historia del arte en 1927 y se personalizó enseguida por su humor, su ligereza. También hizo unas cuantas –preciosas– máquinas inútiles, hermosa contradicción que parecía responder a uno de los eslóganes favoritos de los primeros futuristas: contradecirse es vivir. O Enrico Prampolini, que colaboró con un lienzo en la espectacular decoración de las salas de la Mostra della Rivoluzione Fascista, como el pintor Pratelli.

Esa Mostra deparó un catálogo que puede ser considerado como el último gran documento del futurismo, ya anegado de fascismo. Toda la prosa que contiene es claramente fascista: todas sus ilustraciones, su precioso diseño, su cuidada disposición, es netamente futurista. Terminaremos este recorrido con esa exposición famosa del año 1932. La ideó Mussolini para conmemorar el décimo aniversario de la llegada al poder de los fascistas y estuvo dos años en el Palacio de Exposiciones de Roma: recibió más de cuatro millones de visitas. Adalberto Libera, un genio, y Mario de Renzi se encargaron del proyecto: en 13 salas se recorría la historia de Italia de 1914 a 1922, desde la Gran Guerra a una sala en homenaje al Duce, a la que seguía un sagrario. Fueron los mejores talentos de la Italia de los 30 los escogidos para diseñar las salas –Terragni, Pratelli, Sironi...– pero los comisarios los uniformaron con una sola palabra: futurismo. La sala final, en homenaje a los caídos, con una inmensa cruz, iluminada según el «Manifiesto Futurista» para iluminar iglesias, tenía por fin el aire futurista que Marinetti quería darle al Vaticano. Una cruz imponente que muy bien podía señalar también el lugar, la lujosa e impresionante sala, donde quedaba enterrado el futurismo que nació en una cuneta.

Política y sociedad en la obra de Fernán Caballero

Por Fernando Castillo Cáceres

Cuando en 1849, en pleno gobierno del Partido Moderado liderado con firmeza de espadón por el general Narváez, apareció en forma de folleto *La Gaviota*, la primera obra de Fernán Caballero, seudónimo de la escritora Cecilia Böhl de Faber, los sectores más conservadores del panorama político y literario español la recibieron con entusiasmo. La razón de esta entrega respondía en gran parte a la defensa y a la revitalización que se hacía en la narración de los aspectos más tradicionales de la sociedad española, una circunstancia especialmente destacable si tenemos en cuenta que la novela era un género literario nuevo, vinculado al liberalismo¹, cuyo impulso era expresar la realidad de la sociedad burguesa y sus valores. Desde un primer momento, Fernán Caballero fue saludada por la crítica conservadora como una escritora católica que recogía en sus obras los verdaderos valores de la religión y de España; una consideración que se consolida al coincidir la vida literaria de la autora con el apogeo del Partido Moderado, es decir, la era doctrinaria en España, que diría Luis Diez del Corral. No es de extrañar que a Böhl de Faber y a su obra la presenten moderados y neocatólicos como modelo de escritora y de literatura, contraponiendo su trabajo a la nueva novela de carácter democrático², una cuestión que contribuyó a su popularidad en la época.



Esta visión de la novelista, tan favorable entre los sectores conservadores del liberalismo doctrinario, dominó durante largo tiempo, lo que contribuyó a la continua reedición de sus obras a lo largo del siglo XIX y parte del XX, bien acogida incluso por los tradicionalistas. Posteriormente, el régimen de la Restauración, aunque no dejaba de notar lo rancio y anacrónico de las situaciones y opiniones planteadas, confirmó el prestigio de la autora, cuyas ideas guardaban una evidente afinidad con las convenciones sociales y políticas de la sociedad de la época. No obstante, con el tiempo se fueron imponiendo concepciones más críticas –a fuer de modernas– hacia la obra de Fernán Caballero, en las que se resaltaba el carácter profundamente conservador de sus planteamientos ideológicos y literarios, aunque sin dejar de señalar la aportación que representan sus novelas y relatos para el desarrollo del conjunto de la novela decimonónica, no solo la costumbrista.

Los títulos fundamentales de la narrativa de la autora hispano suiza aparecen en un corto espacio de tiempo, aunque algunos fueron escritos casi veinte años antes. Sus principales relatos se publican entre 1848 y 1854, coincidiendo con el gobierno de Juan Bravo Murillo. Se trata de un periodo caracterizado por el triunfo de los principios más conservadores y distanciados del liberalismo dentro del reinado de Isabel II, una suerte de moderantismo tecnocrático, de reformismo civil y autoritario que anteponía la eficacia administrativa a la política, consolidando un modelo de sociedad todavía muy lejana de modelos liberales europeos, especialmente en los aspectos ideológicos³. Significativamente, aunque las obras de Fernán Caballero están escritas mucho antes de su publicación, hay una coincidencia genérica entre lo sostenido en sus páginas y las ideas que comparten los sectores de la sociedad que respalda al partido moderado.

En 1849 aparecen al mismo tiempo *La Gaviota*, en forma de folleto, y *La familia de Alvareda*, un acontecimiento que lleva a Juan Ignacio Ferreras a considerar este año como el del nacimiento de la novela decimonónica⁴. Al año siguiente, y también como entrega periodística, ven la luz *Clemencia*, editada de forma unitaria en 1852, y *Elia*, a la que seguirán numerosas obras de éxito, pero de menor fama, como *La estrella de Vandalia*, *La Farisea* o *Lágrimas*, que son parte de un amplio conjunto de contenidos, poéticas y planteamientos muy semejantes. Precisamente, la difusión alcanzada por las primeras obras ci-

tadas, su carácter novedoso, su aparición en los años centrales del siglo, cuando aún no estaban consolidados los principios del liberalismo en la sociedad española, junto con la reiteración de idénticos planteamientos en su obra posterior, permiten que se las pueda considerar representativas de una actitud y de una idea de la sociedad y de la política coincidente con los años centrales del siglo XIX, que finalizará con los cambios que inaugura la Revolución de 1868. Así mismo, y aunque pueda parecer arriesgado generalizar a toda la obra de Fernán Caballero las conclusiones deducidas de estos tres títulos –las señaladas como las tres grandes novelas de su literatura–, su importancia e influencia en el conjunto de su narrativa permite esta posibilidad con mínimas distorsiones.

Entre los principales rasgos de la literatura de Böhl de Faber destaca su carácter moralizante –o, mejor, edificante– y didáctico que poseen sus relatos. La finalidad última de su obra, lo que le lleva a acceder a la traducción de los originales de sus novelas y a su posterior publicación, es esencialmente una pretensión pedagógica: la posibilidad de que sus historias puedan ofrecer al lector modelos de comportamiento adecuados a la religión cristiana y a los principios más distanciados del liberalismo progresista; una idea de la literatura tan próxima a las obras piadosas y religiosas como alejada de la realidad de una época que anunciaba la renovación de los géneros literarios.

Las novelas de Fernán Caballero se caracterizan también por un costumbrismo ejemplarizante que está determinado por intereses políticos, un condicionamiento que distingue a esta literatura de las obras ilustradas de carácter pedagógico⁵. A esta intención esencial hay que añadir la negativa consideración que tenía la escritora acerca de la novela como género, en especial de la narrativa de los folletines publicados en los periódicos, una visión de los relatos de ficción que se prolongó entre los grupos sociales más tradicionales durante casi un siglo. Para Fernán Caballero, las historias folletinescas que, a veces de manera exagerada, recogen con crudeza y sin ahorrar detalles todos los aspectos de la vida, mostrando en sus páginas pasiones, deseos, suicidios, seducciones, anticlericalismo y toda suerte de situaciones reñidas con la moral y las convenciones, le parecen absolutamente rechazables. Así mismo, los conflictos y realidades que plantean las novelas más o menos próximas al realismo reflejan la vida cotidiana con sus problemas, sus miserias y pasiones, algo que tanto a la escritora como a los sectores más

conservadores y religiosos les produce un intenso horror. Este antirrealismo, que suele ser una forma de moralismo, le lleva a Fernán Caballero a vincular las novelas de estas características con el liberalismo más radical, cuando no con la temida democracia y la revolución. Hasta tal extremo llega en esta fobia que sugiere la existencia de una relación entre la producción literaria de folletines y los disturbios políticos, concediendo a la obra escrita una capacidad de influencia en la creación de opinión y en la agitación política que no se hubieran atrevido a imaginar los más optimistas de sus autores⁶, especialmente en una sociedad prácticamente analfabeta, aunque probablemente Böhl de Faber estuviera pensando en los sectores pequeños burgueses, entonces los más activos política y culturalmente.

La consecuencia de este planteamiento es la consideración de antinovelas que la autora otorga a sus obras, en las que no existen las pasiones ni los hechos propios de la vida real; en las que no hay tramas enrevesadas o fantásticas, es decir, folletinescas, sino una cotidianidad artificial que contrapone a la realidad y que está construida con la intención de servir de modelo edificante. En sus narraciones predomina una intensa religiosidad, tan profunda que suele devenir en providencialismo⁷, una corriente de pensamiento muy española y activa desde el siglo XVI, pues para la escritora en todos los acontecimientos está presente la divinidad y sus designios. Fernán Caballero se muestra partidaria en todo momento del Altar y del Trono como elementos esenciales de la sociedad, lo que da lugar a un tipo de obra que se puede denominar novela militante o, como sugiere Benito Varela, novela maniquea⁸, en la que se defienden con radicalidad convicciones, no ideas. Como señala Llorens⁹, Fernán Caballero es el reverso de otro tipo de obras de asunto social igualmente ideologizadas, como *María, la hija del jornalero*, de Wenceslao Ayguals de Izco, en las que los criterios de militancia política –en este caso, el liberalismo progresista y demócrata– también determinan la literatura. El empleo de la narrativa para estos fines suponía una desvirtuación literaria que no se le escapó a la crítica de la época, incluso a aquella que estaba cerca de sus ideas, la cual señaló la necesidad de que la autora concediese más atención a la literatura y a los aspectos artísticos que a la defensa de sus firmes creencias.

Hay que referirse también al folclorismo que caracteriza a las obras de Böhl de Faber, tan intenso que desemboca en un pintoresquismo, un andalucismo de salón que, al calor de

un creciente nacionalismo español, estará llamado a perdurar y a calar en ambientes populares y aristocráticos, pero siempre poco cultivados. Esta característica es fruto de la influencia del padre de la autora, un estudioso de lo andaluz que dejó una numerosa documentación a su hija, quien la aprovechó para incluir en sus relatos cuentos, leyendas, refranes y costumbres populares que, a pesar de contar con cierto interés antropológico, suelen lastrar al conjunto de su obra debido a su artificialidad e intención moralizante. Por otra parte, lo que inicialmente puede considerarse costumbrismo, acaba convirtiéndose en un sentimiento excluyente, casi xenófobo, en una manifestación de rechazo de lo extranjero. Este planteamiento, que resulta sorprendente en alguien cuyo padre era suizo, que había vivido en varios países y que había sido educada fuera de España, dista de ser un nacionalismo de corte moderno, pues responde antes a consideraciones religiosas, a la idea tradicional que procede del concepto de España como defensora de la cristiandad, que a razones de tipo político.

Hay que destacar también como una característica esencial de los relatos de Fernán Caballero su irrealidad, su alejamiento del contexto social y de la mentalidad social de la época, un rasgo que destaca y se pone en evidencia al estar contextualizadas todas sus obras en el mismo tiempo histórico en que son escritas. No obstante esta voluntad de distanciamiento del entorno y de la contemporaneidad, es inevitable que en las novelas aparezcan los cambios que están teniendo lugar, aunque sea para criticarlos.

No debe confundirnos el carácter tradicionalista de las obras de Cecilia Böhl de Faber y llevarnos a imaginar a una autora de una formación exclusivamente religiosa, limitada intelectualmente a este tipo de producción cultural y al ambiente clerical hispano. Todo lo contrario, como cabe esperar de una persona de vida cosmopolita que ha residido en distintos países y que ha estado casada en diferentes ocasiones con un militar, un aristócrata y un diplomático. Fernán Caballero es una mujer culta que trufa sus obras con numerosas referencias de autores españoles y, sobre todo, extranjeros, en este caso franceses, a quienes admira y con los que coincide ideológicamente. Por sus páginas desfilan el vizconde de Bonald, Chateaubriand, Balzac o Madame de Staël, entre otros escritores de moda en la época. A este respecto, conviene tener en cuenta que los padres de la autora tenían conocidas inquietudes literarias y culturales, lo

que explica la formación y dedicación de su hija en una época en la que las mujeres eran poco más que una anécdota en el mundo intelectual y artístico.

Como punto de partida para acercarse a la literatura de Fernán Caballero, hay que señalar que sus primeras y principales obras fueron escritas en alemán y en francés años antes de su publicación, una circunstancia que, en el contexto histórico español, las sitúa en los comienzos del liberalismo. El periodo de tiempo transcurrido entre la redacción de los originales y su edición quizás contribuya a explicar el desfase de muchos de sus planteamientos, que resultan un tanto anacrónicos cuando la sociedad liberal ya era una realidad. Por otra parte, la edad de la autora, nacida en 1796, también redundaría en favor de esta posibilidad, pues asistió a los principales acontecimientos que acabaron el fin del Antiguo Régimen en toda Europa en el primer tercio del siglo XIX, con lo que tuvo de conmoción. Todo ello explicaría que en novelas como *Clemencia* la escritora esté próxima a la ideología nacida de la tradición reaccionaria opuesta a la Revolución Francesa que tanto éxito tuvo en Francia y España, y que cite a sus dos representantes más cualificados, Maistre y, sobre todo, de Bonald, con quien coincide en muchos aspectos. En concreto, al tradicionalista francés y a la escritora hispano suiza les une la defensa del orden tradicional frente al progreso que proclama el liberalismo y que teoriza el positivismo, junto al rechazo del racionalismo ilustrado y el repudio del universalismo. En sus obras recurren a argumentos de tipo historicista y a la defensa de las particularidades nacionales, al providencialismo como instrumento de análisis histórico y social o al rechazo del protestantismo, con lo que esto tiene de reafirmación católica en pleno liberalismo.

Hay que señalar también la influencia ejercida por Chateaubriand, con quien Fernán Caballero comparte la consideración central y esencial de la religión, que constituye el armazón de su pensamiento, pero de quien le distancia el romanticismo del poeta francés, que considera un tanto transgresor. La poética de la soledad y la indiferencia, el desdén hacia la monarquía como forma de gobierno, son elementos del pensamiento del aristócrata francés que la autora considera inaceptables a pesar de la admiración que tiene hacia el vizconde. Por el contrario, Böhl de Faber aparece en sus obras como firme defensora de los principios que se agrupan bajo el término Altar y Trono, es de-

cir, de las ideas contrarrevolucionarias y antiliberales y su aplicación en la vida política y social, así como de las excelencias de España, un nacionalismo que tiene tintes providenciales muy anacrónicos. Según señala Vicente Llorens, la autora revela en sus obras un tradicionalismo que es más religioso que político, como pone de manifiesto que proclamase su admiración por la persistencia de la fe católica en España¹⁰. Fernán Caballero no basa tanto su tradicionalismo en la historia, en las glorias del pasado, como en la religión a causa tanto de su profunda fe, como de su educación extranjera que le aleja un tanto de las *laudes hispanas*. Todo ello determina que la relación de la autora con la historia de España no sea muy estrecha y, por lo tanto, resulte insuficiente para sustentar un tradicionalismo de carácter historicista, que es tan afín al Romanticismo. Este pensamiento, que resulta más reaccionario que conservador, se sitúa en los momentos previos al catolicismo social, con el cual no coincide a causa de la aceptación por parte de la Iglesia de elementos propios del liberalismo, muchos de los cuales le resultaban inasumibles a la escritora.

Para Fernán Caballero, hay dos verdades esenciales y eternas que constituyen la base de la vida en sociedad: la religión y la monarquía o, en términos de la época, el Altar y el Trono. Estos dos principios, de inequívocas raíces en el pensamiento tradicional del Antiguo Régimen, son compartidos durante el reinado de Isabel II por los moderados –con alguna concesión en la cuestión religiosa– y los sectores decididamente antiliberales, más o menos cercanos al absolutismo, lo que da lugar en muchos momentos a una identificación ideológica entre ambos grupos que da idea de la debilidad del liberalismo en España. La autora hispano suiza se muestra en sus obras consecuente con la importancia que otorga a la religión, pues en sus narraciones muestra una concepción teocrática de la actividad política que considera debe estar necesariamente inspirada por los principios religiosos. Así, unas veces inspirándose en quien denomina «el gran Bonald» y otras sin citar ninguna autoridad expresamente, señala que la base de todo orden social son los mandamientos de la Iglesia. A lo largo de las páginas de *Clemencia* aparecen expuestos de manera inequívoca estos principios, en especial cuando parafrasea a Balzac y afirma que «el Cristianismo pero sobre todo el catolicismo, siendo un sistema completo de represión de las tendencias depravadas del hombre, es el mayor elemento de orden social».

Otro aspecto básico de la idea de la política que tiene Fernán Caballero es su concepción como una actividad restringida, reservada a un grupo social escogido como es la aristocracia, a la cual recrimina en las páginas de *Clemencia* que no se ocupe de las actividades públicas ni participe en ellas de forma masiva, como sucede en otros países europeos. Se trata, por tanto, una visión censitaria de la gestión de los asuntos públicos, coincidente en gran parte con los principios del liberalismo doctrinario y con los sectores reformistas del absolutismo.

Consecuente con el binomio básico e inspirador de su pensamiento, Fernán Caballero identifica a los adversarios de la monarquía con los enemigos de la Iglesia, señalando detalladamente cuales son las principales amenazas para el Altar y el Trono. Una vez más, en *Clemencia* se refiere a «los enemigos de la religión y de todo lo existente», quienes, «empezando por los filósofos del siglo XVIII, y pasando por Marat, Robespierre y Proudhon, tremolan el rojo pendón». Con una pincelada tan rápida como gruesa, la escritora incluye en un mismo grupo de forma indiscriminada a los ilustrados y a individuos tan dispares en sus planteamientos como los revolucionarios de 1793 y el socialista utópico Proudhon, vinculado con la Revolución de 1848, otro de los mitos para el pensamiento conservador. Hay en Böhl de Faber una voluntad de identificar bajo un prisma negativo y anticatólico a la Ilustración, una corriente muy amplia y genérica que aunque planteaba alguna crítica al absolutismo que llegó a ser asimilada por el Antiguo Régimen, lo que da idea de su moderación. Es la idea tradicional que sitúa en el Enciclopedismo y en la Ilustración la semilla de la Revolución francesa, y por tanto el origen de todos los males. Tampoco dejan de sorprender las descalificaciones de los racionalistas que lleva a cabo Fernán Caballero en diferentes ocasiones, sobre todo si tenemos en cuenta que se producen en un periodo en el que la consolidación del liberalismo era ya un fenómeno irreversible, una realidad que probablemente no se le escapaba a alguien de las características culturales y sociales de la autora. En consecuencia no debe sorprender la consideración sumamente negativa que tiene la escritora de las revoluciones francesas de 1789 y 1848.

A lo largo de las páginas de los primeros relatos de Fernán Caballero, repletas de un providencialismo muy acusado, no hay ninguna referencia que permita aventurar la aceptación de alguno de los presupuestos liberales. Por el contrario, son

habituales las alusiones desdeñosas a la Constitución y a «quienes gobiernan en lugar del Rey», así como a la identificación de la política liberal con el autoritarismo, sin duda a causa del creciente poder del Estado Nacional y a la creación de nuevos instrumentos de gobierno y de la Administración que permiten la transmisión y el ejercicio de la actividad gubernamental, especialmente en los aspectos tributarios. La crítica al Trienio Liberal, un periodo que para los sectores conservadores de la sociedad española resume todo lo negativo del liberalismo, es otro rasgo a destacar en la obra de Böhl de Faber. Por edad, la escritora pudo asistir, si no directamente si al menos por noticias de allegados, a los momentos más agitados del reinado de Fernando VII, lo cual le llevó a participar de lo que se puede denominar «síndrome del Trienio», una actitud política común a aquellos que han conocido de cerca las convulsiones ocurridas entre 1820 y 1823, caracterizado por la prevención a la presencia de las masas en la vida pública, el temor a cualquier agitación urbana y el recelo hacia la aplicación de los principios liberales. Por otra parte, es habitual que en los relatos de la escritora aparezcan las manifestaciones ideológicas de los liberales ridiculizadas, aludiendo jocosamente a los cambios de nombres en las calles o a la consideración mesiánica que tenían los liberales de la Constitución. Así, en *La Gaviota* aparece la figura de Perfecto Cívico, alcalde de la localidad de Villamar, descrito con gruesos trazos con la intención de crear un personaje burlesco.

Entre las reformas características del liberalismo, Fernán Caballero muestra un rechazo especial hacia la desamortización de los bienes eclesiásticos, tal y como se pone de manifiesto en las primeras páginas de *La Gaviota*, en las que relata, con morosa deleitación, las ruinas de un convento tras haber sido expulsado de la comunidad religiosa. A lo largo del texto se detiene señalando con especial atención los daños sufridos por los elementos artísticos de los edificios y el abandono de las estancias, convertidas en ruinas e invadidas por la vegetación, todo descrito con un acusado contenido romántico. En alguien de las características de la escritora hispano suiza, el rechazo hacia las medidas desamortizadoras que afectan a las propiedades de la Iglesia proceden antes de su contenido antirreligioso que de ser un atentado contra la propiedad. No hay aquí el menor atisbo burgués en Fernán Caballero, el menor interés aparente por la institución sagrada del liberalismo, sino, al contrario,

una actitud de desdén aristocrático y religioso hacia las nuevas medidas.

El antiliberalismo es el elemento que sirve para explicar la negativa actitud que demuestra la autora hacia el Ejército, una institución que en España, durante gran parte del siglo, se distingue por su carácter progresista y por su intervención en los asuntos públicos. En *La Gaviota*, Böhl de Faber muestra su rechazo hacia el espíritu castrense y hacia la esencia de lo militar, que considera irracional e intolerante. Así mismo, contempla con disgusto la intervención del Ejército en la política por medio de los pronunciamientos y de su influencia sobre los partidos, algo que suscita el mayor de sus rechazos, puesto de manifiesto cuando afirma que «el militar no es ni debe ser otra cosa que el sostén del trono, el mantenedor del orden y el defensor de la patria». Es evidente que el apoliticismo que reclama la autora a la institución militar obedece probablemente a la orientación liberal que posee, muy alejada de sus convicciones. El Ejército de los años treinta y principios de los cuarenta al que se refiere Fernán Caballero, tenía un carácter progresista que choca con las ideas tradicionales de la autora, quien tiene una idea del trono y el orden opuesta a las consideraciones políticas de generales como Espartero. Aunque en los años siguientes figuras como Narváez y O'Donnell alejan al Ejército del progresismo, no conseguirán que desaparezca el recelo de los conservadores hacia los militares, como revela la desconfianza mostrada por políticos como Bravo Murillo. La Revolución de 1868 no haría sino confirmar los temores de la escritora ante las inclinaciones del Ejército hacia ideas alejadas del moderantismo.

A lo largo de sus novelas, Fernán Caballero ofrece continuas muestras de rechazo hacia todo lo que suponía innovación y racionalismo –es decir, modernidad–, apostando por una defensa inmovilista de la sociedad del Antiguo Régimen. Se diría que nada hay en la época que le ha tocado vivir que la escritora encuentre digno de consideración. Su oposición al espíritu crítico y a todo afán de conocimientos aparece en su obra en reiteradas ocasiones y sin equívocos. Comienza una vez más atacando al siglo XVIII, al que se refiere en *Clemencia* como el «siglo de las ficticias luces», mientras que en *La familia de Alvarada* descalifica a los filósofos afirmando que se dedican a lanzar «máximas impías y disolventes». Por extensión, continúa empleándose contra quienes se consideran cultos e ilustrados, que en realidad no son más que unos incrédulos que niegan la

piedad ingenua de los fieles. Contraponen, de esta forma, el candor popular –inculto pero sano– a los «hombres positivos» que se sitúan fuera de la religión, es decir, del bien, a pesar de sus conocimientos. De esta forma queda desvirtuado el espíritu crítico y el quehacer científico, y puesta en tela de juicio la función social y moral del saber.

El paso siguiente es el rechazo de la aplicación de las ciencias en la sociedad y del progreso, un término esencialmente decimonónico. Caballero arremete contra el siglo XIX que le ha tocado vivir señalando que es «un siglo en el que se proclama, se ostenta y se abusa de la libertad de pensamiento», resaltando el «cínico sensualismo» existente y el «ansia de innovaciones». Sin embargo, lo que más le altera es la alabanza generalizada del progreso, un término característico de la época que aparece tratado con los peores trazos en *La Gaviota* y, aún más, en *Clemencia*. En esta obra afirma que la fe en el progreso que tenía el que denomina «hombre positivo» era la causa «del escepticismo, del descreimiento y ejemplo del espíritu moderno y fruto del alejamiento de Dios». No obstante, Fernán Caballero es optimista, pues piensa que las máximas de los filósofos no tienen cabida en España, donde existen «las mejores leyes y costumbres», todas ellas determinadas por la caridad cristiana, como dice en *La familia de Alvareda*. Esta visión privilegiada de España respecto del resto de las naciones coincide con la idea mesiánica que tenían los providencialistas del siglo XVII, quienes consideraban al reino hispano el pueblo escogido por Dios, dentro de una tradición de pensamiento que no es ajena a la influencia del judaísmo.

Otro elemento característico de la sociedad liberal hacia el que Fernán Caballero manifiesta su repulsa son las nuevas manifestaciones económicas. Hay en *La Gaviota* un rechazo expreso del capitalismo, en especial de su forma más acabada como es la especulación financiera y, sobre todo, bolsista, presentando a quienes juegan con las cotizaciones con rasgos negativos, pues «suben y bajan las rentas a su albedrío». Sin embargo, una vez más se muestra optimista, pues afirma en *La Gaviota* que «la especulación, aunque engrandecida en dimensiones gigantescas, aunque avanzando como un conquistador que todo lo invade, y a quien no arredran los obstáculos, suele, sin embargo, detenerse delante de los templos del Señor [...]».

Hay en la escritora suiza una concepción negativa de la riqueza, de la nueva riqueza que no procede de las rentas de

bienes tradicionales como la tierra, sino de las consideradas actividades deshonorosas, sean manuales o comerciales, lo que coincide con la idea característica de la nobleza española desde el siglo XVI, que consideraba toda actividad comercial y financiera impropia de su condición. En estos asuntos muestra una actitud de rechazo hacia las novedades económicas de contenido muy reaccionario, que se manifiesta en una nostalgia por el pasado preindustrial y aristocrático, como vemos en unas páginas muy ilustrativas de *La Gaviota*:

«El edificio era un convento, como los que se construían en los siglos pasados, cuando reinaba la fe y el entusiasmo: virtudes tan grandes, tan bellas, tan elevadas que por lo mismo no tienen cabida en este siglo de ideas estrechas y mezquinas; porque entonces el oro no servía para amontonarlo ni emplearlo en lucros inicuos, sino que se aplicaba a usos dignos y nobles, como que los hombres pensaban en lo grande y en lo bello antes de pensar en lo cómodo y en lo inútil».

En este texto aparece también la identificación entre la nobleza y una elegante estrechez económica, que supone un rechazo de la nueva ostentación burguesa y, sobre todo, una alabanza de la riqueza bien entendida, es decir, discreta, moderada y de procedencia digna –ni especulativa ni industrial, sino agraria– que significa un ataque al afán de lucro, característico de la nueva sociedad de clases.

En los relatos de Fernán Caballero, la sociedad española está definida casi exclusivamente por la aristocracia y los campesinos. No hay lugar en las páginas de sus novelas para las clases medias urbanas. Si todo lo popular, cuando es puro y candoroso y permanece sin contaminar por el nuevo espíritu crítico, tiene en la autora una elevada consideración, también la nobleza tiene en su literatura un tratamiento privilegiado. En *Clemencia* proclama que la nobleza española, y en especial la andaluza, es difícil de superar en virtudes, pues es generosa y discreta y «dedica la mayor parte de sus rentas a la caridad y a vivir oscuramente». Además, la aristocracia española es un grupo social que está cerca del pueblo y carece del «espíritu despreciativo de otros países que ha dado lugar a las Revoluciones». Una idea que enlaza con el fenómeno social al que Ortega y Gasset definió como la plebeyización de la aristocracia que se produjo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, y que la literatura se convierte en el majismo que

recogen los sainetes de Ramón de la Cruz y que Francisco de Goya retrata.

La visión que se desprende de las novelas de Fernán Caballero es la propia de una feliz Arcadia estamental en la que no hay conflictos sociales, causa de que cada uno ocupa un lugar determinado por su nacimiento y lo hace de forma voluntaria. El orden social establecido es, según la autora, fruto de la voluntad divina, pues es Dios quien sanciona que haya pobres y ricos, siendo obligación de estos últimos ejercer la caridad, vista como una exigencia de su condición. De los primeros, se supone que la única opción que tienen ante la menesterosidad es la resignación. Una vez más, es el providencialismo el criterio para analizar la cambiante realidad social que le ha tocado vivir, llegando al extremo definitivo de señalar que solo Dios, y no las teorías elaboradas por los hombres, pueden proporcionar felicidad. Esta implícita renuncia a cualquier reivindicación social, frenada por el carácter divino del sistema establecido, tiene su reflejo en la consideración de la caridad y la beneficencia como una práctica esencial y obligatoria por parte de quienes disfrutaban de mayores rentas, tal como hacía la nobleza española.

Sin embargo, a pesar de su anacronismo, la literatura de Fernán Caballero también trasmite los cambios que experimentaba la sociedad española de la época, al señalar en *La Gaviota* cuales eran los grupos más necesitados de la atención caritativa debido a las consecuencias de las nuevas circunstancias económicas. Para la escritora, las víctimas de las transformaciones económicas y políticas que había traído el liberalismo son los «exclaustrados, monjas, artesanos, viudas de militares y empleados cesantes». En este aspecto, se puede concluir afirmando que Böhl de Faber, coherente con su rechazo de cualquier cambio y su idea divina del orden social, se sitúa frente a cualquier posible alteración del mismo, contra cualquier movilidad, lamentando que la sociedad española de su época estuviera «deplorablemente mezclada», como señala en *Clemencia*. Los nuevos ricos y los nuevos pobres causaban desagrado a la autora por lo que unos y otros representaban. En estas cuestiones hay, como es habitual en la escritora, nostalgia de la estabilidad y de la inmovilidad de la sociedad del Antiguo Régimen.

La sociedad aparece en la obra de Fernán Caballero con tintes negativos en oposición a la naturaleza, depositaria de las bondades puestas por Dios en el mundo. El artificio que crean los hombres al vivir en comunidad, «la vida y el mundo» en

términos de la autora suiza, es lo que a su juicio corrompe a la naturaleza humana, un planteamiento que se expresa con toda claridad en *Clemencia*. Esta perspectiva, desde la cual podría pensarse que reverbera un cierto e imposible eco roussoniano, revela sobre todo la alta consideración que tiene la autora de la vida campesina y su intenso rechazo de la sociedad urbana o, mejor, capitalina. Para Fernán Caballero, Madrid –un lugar que apenas aparece en sus obras– es la urbe liberal desde la que se emiten los decretos que alteran la vida del resto del país, hasta entonces guiada por criterios tradicionales. Es una muestra del antimadrileñismo que adopta en España el rechazo a la ciudad industrial que acompaña al liberalismo, y del ruralismo que proclamará el carlismo. Es esta una de las constantes del pensamiento español más conservador que se prolongará hasta la Guerra Civil, intensificándose a medida que la capital se moderniza y se convierte en una ciudad moderna y de masas¹¹.

Por el contrario, en la literatura de Fernán Caballero, la vida en las ciudades históricas de provincias como Sevilla no aparece retratada con tintes tan negativos, quizás por su cercanía al campo, donde a su juicio se sitúa la vida verdaderamente virtuosa. Este modelo urbano de pequeñas ciudades preindustriales, muy dependiente del entorno rural y en las que apenas hay actividades económicas que permitan la concentración de masas urbanas tan dadas a la intervención en la política, son el modelo urbano del conservadurismo español incluso bien entrado el siglo XX. Sin embargo, este naturalismo que parece acompañar a la valoración del campo que hace Fernán Caballero es en realidad una forma de antiurbanismo y, por ende, de antiliberalismo, pues en el fondo la escritora experimenta un temor hacia la naturaleza, a la que considera el dominio de lo animal, de la fuerza bruta, de los instintos sin domeñar¹², y donde no existe la bondad natural que presuntamente acompaña al buen salvaje. Será la religión, junto con la sociedad, la que consiga educar al hombre, el cual tiene en el campo un entorno idóneo para su desarrollo moral y personal. Como se puede comprobar, se trata de una visión de la naturaleza y del hombre que no solo se encuentra lejos de Rousseau, sino que incluso contiene ciertos elementos que remiten a Thomas Hobbes.

En suma, la visión de la sociedad que se desprende de la lectura de las obras citadas de Fernán Caballero está determinada por la tradición y por la sociedad preindustrial. En cierto sentido, y con todos los matices propios del caso, son relatos

que pueden incluirse en la literatura costumbrista, que entre otros propósitos tienen como fin dar fe de los cambios sucedidos a lo largo del siglo XIX y desahogar la nostalgia por una sociedad que estaba desapareciendo¹³. Son obras en las que a menudo late el sentimiento del menosprecio de corte y alabanza de aldea iniciada por el *beatus ille* horaciano, continuada por Fray Luis de León y Fray Antonio de Guevara, que desembocan en el ruralismo populista y reaccionario surgido en el siglo XIX que tiene a Madrid como epitome del liberalismo. En este sentido, hay que recordar que el espacio en que se desarrollan estas obras es o bien netamente campesino, o bien una pequeña ciudad andaluza de carácter histórico, cuyo carácter urbano suele estar muy compensado por la omnipresencia del campo circundante.

En la narrativa de Fernán Caballero, y en concreto en las novelas que constituyen los comienzos de su carrera literaria, son habituales las expresiones de carácter laudatorio hacia España y lo español. Estas manifestaciones están muy próximas a los planteamientos del pensamiento tradicionalista, a su vez cercanos al Antiguo Régimen, que en la jerarquía de valores esenciales sitúa a la Patria detrás de la Religión y delante del Rey, y se opone al nacionalismo unitario, liberal y uniformador, basado en la idea de nación y de soberanía nacional. El nacionalismo conservador, pre-liberal, mesiánico y casi xenófobo, de Fernán Caballero –especialmente sorprendente en alguien con su biografía y su origen– tiene como contenido esencial el rechazo de lo extranjero y la valoración extrema de los elementos hispanos, todo ello contemplado desde la perspectiva de la Religión. Para la autora, la bondad de lo español era la lógica consecuencia de sus leyes y costumbres, las cuales coincidían más que en cualquier otro lugar con la Religión Católica y lo que considera son los mandatos divinos. La identificación existente en el pensamiento tradicional entre España y la Cristiandad, cuyos antecedentes se sitúan en la idea de Imperio Universal Cristiano defendida por los Austrias y adoptada por la sociedad española de forma prácticamente unánime durante los siglos XVI y XVII, es el elemento sobre el cual descansa el nacionalismo de Fernán Caballero. A este respecto, es sumamente ilustrativa la crítica de los nuevos sentimientos nacionalistas aportados por el liberalismo que aparece en las páginas de *Clemencia*: «Se estremecía al oír la voz «nación», y torcía materialmente la boca [...] Nosotros los españoles podremos tener muchas faltas [...]

pero al menos, gracias a Dios, no somos «nación». Es evidente que esta animadversión manifestada por la autora responde a la identificación que realiza entre este nuevo término político y la idea de soberanía popular. El Estado Liberal, nacional y burgués, no era compatible con lo que consideraba era la esencia de lo español

El nacionalismo de Fernán Caballero tiene también como consecuencia de la proclamación de las excelencias de lo hispano, el lógico corolario de la xenofobia, del antiextranjerismo, un aspecto que resulta destacable en quien precisamente ha escrito las principales de sus obras en alemán y francés. De nuevo en *Clemencia*, la autora se apresura a criticar la imitación que se produce en nuestro país de todas las modas que provienen de más allá de las fronteras, descalificando a ingleses y franceses –que para la autora constituyen el extranjero por antonomasia– y alabando a los españoles netos, lo que supone tanto una continuación del majismo dieciochesco, como un antecedente del españolismo casticista que aparece a finales del siglo XIX¹⁴. España, según Böhl de Faber, tiene además una virtud que la distingue del resto de los países europeos: la de ser inmune a la impiedad que se predica en otras naciones, pues su profunda fe católica permite que estos principios no tengan acogida. No es difícil ver tras estos planteamientos la idea de pueblo escogido, de nación preferida por la divinidad, una característica de parte del pensamiento providencialista hispano. España es, por tanto, una excepción en Europa, y lo confirma la circunstancia que resalta Clemencia cuando exclama que, al contrario que en Francia e Inglaterra, aquí no ha habido ni Cronwells ni Robespierres. Sin embargo, esta seguridad de la autora suiza en el rechazo de España hacia todo aquello que procedía de más allá de nuestras fronteras parece resentirse si tenemos en cuenta lo que afirma en *La Familia de Alvareda*: «¡Oh España ! ¡Qué ejemplos has dado al mundo en todos los ramos, tu que hoy se los pides a los extraños!». Unas líneas que, además de su aprecio por lo hispano, revelan un historicismo nostálgico.

En las primeras obras de Fernán Caballero aparecen claramente formulados los tópicos esenciales del casticismo hispano, en muchos casos procedentes del majismo dieciochesco de carácter antifrancés e inmovilista, que harán fortuna en el nacionalismo españolista de carácter autoritario y excluyente surgido a principios del siglo XX. Desde esta perspectiva se entiende mejor el costumbrismo de las obras de la autora y el

éxito del andalucismo que, como quintaesencia de lo español, acuña en sus obras. Como colofón de este asunto, se pueden citar las palabras que el vizconde de Brian –el bondadoso personaje francés de *Clemencia*, que representa el reverso del escéptico y descreído británico Sir George– dirige a la protagonista del relato: «el mejor tono en España es ser español y con tanta más razón cuanto que sería difícil hallar una nacionalidad más genuinamente fina y elegante que la española». Bondadoso tópico que inevitablemente recuerda a posteriores afirmaciones y a dichos populares que, desde el primer tercio del siglo XX, proclaman las excelencias de ser español, lo cual supone una singular adaptación de la tradicional hidalguía hispana al nuevo siglo.

La cuestión de la decadencia de España también es objeto de atención por Fernán Caballero, quien partiendo de una idea cíclica y organicista de la historia, alude al orto y ocaso de las naciones y muestra la esperanza de que España, «como el sol, vuelva a brillar y a emprender su curso ascendente», según apunta en *La Familia de Alvareda*. Clama también la escritora suiza contra quienes señalan críticamente la decadencia y sus efectos sin tener en cuenta sus causas, al tiempo que sitúa el comienzo del fin de la gloria hispana en el primer tercio del siglo XVIII y no durante el siglo XVII, como suele ser habitual, probablemente a causa de la consideración de extranjero, del carácter francés que se ha otorgado a esta centuria por la crítica. Sobre la decadencia de España afirma la autora en *La Familia de Alvareda*:

«España, madre de santos, de guerreros y de sabios sin cuento, subió al cenit y su destino le dijo: “desciende”. Guerras con el extranjero, desleal desunión de las colonias que crió a sus pechos, traidoras invasiones, epidemias, hambres, guerra civil, todas las calamidades se sucedieron unas a otras sin interrupción. ¿Qué extraño, pues, que arruinado el país, empobrecidas las arcas del Estado, talados sus campos, desunidos sus hijos, frío y poco compacto el espíritu público, desatendiese sus grandezas y perdiese su puesto y su preponderancia?»

Como se puede ver, se trata de un repertorio de males un tanto apocalíptico y no siempre exacto históricamente que permite explicar y justificar porqué España ha dejado de estar durante el siglo XIX entre las primeras naciones. Este abrumador conjunto de adversidades que nos presenta la escritora conduce al lector

al convencimiento de que ningún país hubiera podido soportar semejantes infortunios sin caer en el estado de prostración en que se encontraba el reino, así que la situación de España era la lógica consecuencia de esta suma de adversidades ante las que solo cabía la resignación y la esperanza en que la Providencia permita recuperar el esplendor perdido.

Hay también en Fernán Caballero una preocupación por la homogeneidad y el carácter unitario que el liberalismo impone a la sociedad y cuyo reflejo genérico sería un internacionalismo igualador que unifica a los pueblos y borra las singularidades nacionales. A la escritora todo ello le parece inadmisibles, pues piensa que es una tendencia contraria a la tradición que define a cada país y que resulta especialmente nefasta para España, la cual tendría mucho que perder y poco que ganar en este proceso de unificación moderno. Esta larga cita perteneciente a *Clemencia* es suficientemente expresiva de esta defensa de los particularismos que, por otra parte, sustentará el nacionalismo de origen romántico que aun hoy día está vigente:

«No. Las nacionalidades no se borran de una plumada ni con un aforismo falso, ni con algunas modas universales en el vestir. Dicese que la completa igualdad es un resultado necesario de la ilustración y de la facilidad de comunicaciones... Es para nosotros un enigma el móvil que lleva a muchas personas de mérito y de talento a defender y aplaudir esa nivelación general, y cuál es la ventaja que de ella resultaría. Que de un país sin pasado, sin historia, sin nacionalidad, sin tradiciones, adopte un carácter ajeno por no poseerlo propio como ha hecho la América del Norte adoptando el inglés, y la del Sur adoptando el español, se comprende. Pero que se afanen por hacer esto algunos hijos del país de Pelayo y del Cid, de Calderón y Cervantes, para desechar el suyo y adoptar el ajeno, es lo que no concibe ni el patriotismo ni la sana razón, ni el buen gusto».

A pesar de su condición femenina y de escritora en un contexto masculino, donde su presencia en el mejor de los casos se contemplaba como una curiosidad, Fernán Caballero no veía con buenos ojos la participación de la mujer en actividades intelectuales, llegando incluso a rechazar la conveniencia de que mantuviera ideas propias. Según la novelista –quien ve con horror la seguridad intelectual y la altanería social de que hacen gala algunas mujeres–, la mujer debe someterse a la opinión del hombre: «[la vanidad] es preferible en las mujeres al insolente

orgullo que desprecia con cinismo la sanción pública en su fanfarrón espíritu de independencia y en su soberbia glorificación del individualismo». A lo que, acto seguido, añade, por si no hubiera quedado claramente expresada su opinión, la frase de Madame de Staël que sostiene que «el hombre debe de arros-trar la opinión y la mujer someterse a ella».

Preocupada también por las conveniencias sociales, Böhl de Faber crítica y califica de repugnantes ciertas costumbres que siguen algunas mujeres de abandonar la tutela familiar una vez casadas. Vemos que la escritora no concibe la emancipación femenina ni siquiera por vía matrimonial, ya que a su juicio la mujer a lo largo de su vida debe estar sometida a una doble tutela: la del padre y la del marido. No obstante, se sosiega ante esas costumbres novedosas que ha aportado el Romanticismo, pues señala que esta horrible práctica es propia de las jóvenes emancipadas, que no existen en España.

En esta actitud tradicional hacia la condición femenina, que no deja de ser sorprendente en alguien como Fernán Caballero –una mujer culta, un tanto cosmopolita y con tres matrimonios a sus espaldas–, solo hay una fisura, solo aparece una crítica aislada contra el machismo de la época. Es lo que ocurre con ocasión de referirse a la costumbre de los matrimonios tardíos –ya criticada, entre otros, por Moratín en su comedia *El sí de las niñas*– en los que la diferencia de edad siempre juega a favor del hombre. Estos enlaces de conveniencia, fruto de acuerdos familiares que unen a una joven con un galán por lo menos maduro, cuando no manifiestamente anciano, que busca lo que denomina una «esposa enfermera», provocan la indignación de la escritora, quien señala que «el hombre cuando no puede ser otra cosa más divertida se hace padre de familia». Una frase reveladora que pone de manifiesto la singular visión de la familia y de la paternidad que tenía la autora, poco convencional para la sociedad de la época y para una defensora del tradicionalismo. Una contradicción más que añadir a la descalificación de lo extranjero y al vehemente nacionalismo español de que hace gala una suiza.

Las novelas de Fernán Caballero se publican en los años de gobierno del Partido Moderado, en una España que conocemos bien gracias, entre otras cosas, a las fotografías realizadas por Charles Clifford y Jean Laurent en la década de 1850, cuya mirada a veces buscaba los mismos intereses costumbristas, exóticos y nostálgicos que los «curiosos impertinentes» que inicia-

ban en España su Grand Tour. Una España mayoritariamente rural que aún conservaba los rasgos de la sociedad preindustrial que resultaba tan exótica para los extranjeros, especialmente en Andalucía, en la que unas nacientes clases medias combinaban actividades económicas de la nueva sociedad con la persistencia de una mentalidad tradicional.

Las obras de Fernán Caballero quizás fueron escritas exclusivamente para leerse en un salón surgido de los retratos de los Esquivel o de los Madrazo, entre sillones, libros y un piano. Obras biempensantes que entonan con el bienestar de una burguesía incipiente y no muy cultivada que desconfía de la sociedad que le está enriqueciendo y que teme las novedades que le ha tocado vivir. Son novelas ligeras, amables, edificantes, de sentimientos puros y campesinos tan nobles como resignados, que esquivan las inconveniencias del liberalismo y de las pasiones atrevidas que tanto gustaban a escritores como Espronceda, Larra o el duque de Rivas, tan alejados de la hispano suiza. En suma, unas obras que podían leerse sin sobresaltos mientras se toma el chocolate en el saloncito de cornucopias y canapés y una de las jóvenes de la familia toca en el piano algo de Beethoven, quizás *«Für Elise»*, pues la niña está empezando a tomar lecciones, o algo más piadoso de Hilarión Eslava. En suma, unas novelas que están tan alejadas de una calle propensa a las algaradas y a las barricadas, como de los cambios que se estaban produciendo con la secularización y la participación de la sociedad en los asuntos públicos. Algo que a amplios sectores de la sociedad les costó darse cuenta, como revela que muchos años después de morir Fernán Caballero su literatura perviviese, ya casi convertida en fantástica, en autores como Juan Francisco Muñoz y Pabón, canónigo y sevillano, o incluso en Ricardo León, y que fueran lo que hoy día se llama un éxito de ventas; y es que probablemente todavía existían esos salones, nada proustianos y ya algo apolillados, en los que vivían los lectores de la escritora hispano suiza. Lo curioso es que esos momentos, a finales de los años 20 y del *fox trot*, los ultraístas ya habían publicado sus poemarios con odas a los neones y a los ascensores, Ramón estaba escribiendo lo mejor de su obra y Valle-Inclán exprimía al máximo el hallazgo del esperpento con *Martes de Carnaval*. Formas diferentes de ver la literatura, es decir, la vida y la sociedad.

- ¹ Los estudios monográficos sobre Fernán Caballero desde una perspectiva de la historia de la literatura son muy numerosos, al igual que las interesantes referencias que se encuentran en los manuales sobre esta disciplina. A este respecto, hay que citar las obras de José Fernández Montesinos –verdadero experto indiscutido acerca de la autora–, *Costumbrismo y novela* (Madrid, 1960), *Fernán Caballero, ensayo de justificación* (Madrid, 1961), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX* (Madrid, 1966); de Javier Herrero, buen conocedor del pensamiento reaccionario español, *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento* (Madrid, 1963), y de Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX* (Madrid, 1971). Todas ellas han consolidado una visión de Bôlh de Faber en la que resaltan una serie de aspectos de su obra siempre recurrentes. Por el contrario, los trabajos centrados en el análisis de las ideas políticas y sociales de la autora apenas existen. En lo que se refiere a la vida de Fernán Caballero, sigue siendo de utilidad como fuente la obra del jesuita Luis Coloma, *Recuerdos de Fernán Caballero*, en *Obras Completas*, tomo XVI, Bilbao, sa.
- ² ZAVALA, *ob. cit.*, p. 133.
- ³ CASTILLO CÁCERES, Fernando. «El pensamiento y la práctica política en Juan Bravo Murillo». En *Temas de historia. Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*. Ed. AEPHG, Madrid, 2005.
- ⁴ FERRERAS, Juan Ignacio. *El triunfo del liberalismo y la novela histórica. 1830-1870*, Madrid, 1976, p. 60.
- ⁵ FERRERAS, Juan Ignacio. *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830*, Madrid, 1973, p. 136.
- ⁶ ZAVALA, *ob. cit.*, p. 131.
- ⁷ CASTILLO CÁCERES, Fernando, «El providencialismo y el arte de la guerra en el Siglo de Oro: *La Política Española*, de Fray Juan de Salazar». En *Revista de Historia Militar* nº 75, 1993 y *Estudios sobre cultura, guerra y política en la Corona de Castilla (siglos XIV-XVII)*. Madrid, CSIC, 2007. Una aproximación a la relación entre providencialismo y nacionalismo la lleva a cabo José Álvarez Junco en su imprescindible ensayo *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus, 2001.
- ⁸ VARELA JACOME, Benigno. *Estructuras novelísticas del siglo XIX*. Barcelona, 1974, p.37.
- ⁹ LLORENS, Vicente. *El Romanticismo español*. Madrid, 1989, p.595.
- ¹⁰ LLORENS, *ob. cit.*, p. 596.
- ¹¹ Acerca del antimadrileñismo como rechazo de la ciudad moderna y del liberalismo, ver: Castillo Cáceres, Fernando. *Capital aborrecida. La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad, del 98 a la Postguerra*. Editorial Polifemo, Madrid, 2009.
- ¹² LLORENS, *ob. cit.*, p. 596.
- ¹³ FERNANDEZ MONTESINOS, José. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid, 1960, p. 44.
- ¹⁴ Ver la obra citada de José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*.

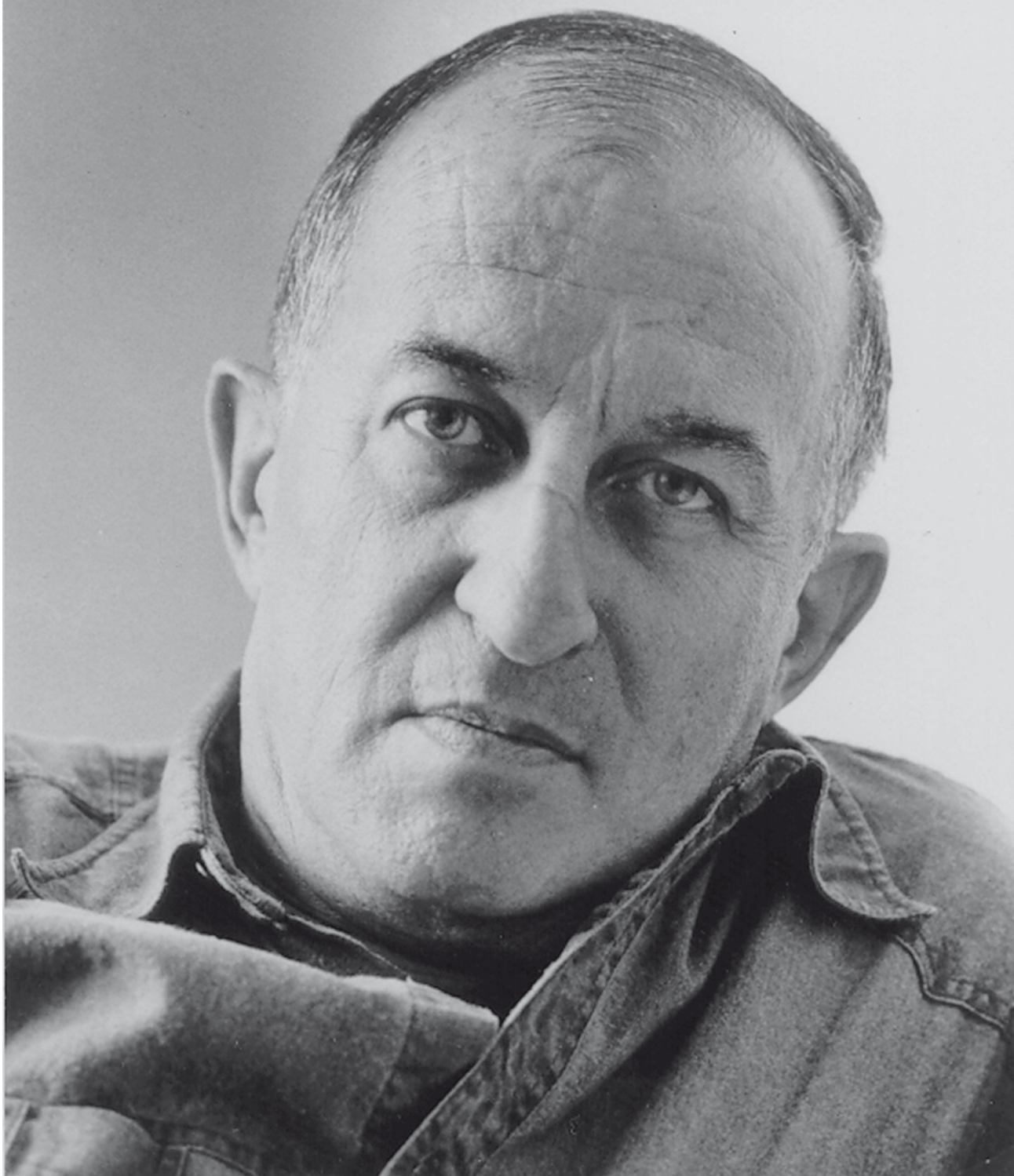
Juan Goytisolo: constelación poética de la migración interior

Por Yannick Llored

A Francisco Márquez Villanueva, in memoriam.

Atentos a la extensa creación literaria de Juan Goytisolo, desarrollada a lo largo de más de medio siglo, muchos lectores considerarán su reciente libro de poemas –el único hasta el momento– como una obra secundaria o tal vez testimonial del término de una exigente y vastísima labor creativa inseparable del fin próximo de una vida. Es probable que esos lectores no se encuentren desencaminados, pero tal vez se arriesgan a eludir lo esencial: la comprensión del auténtico valor literario, estético y moral del conjunto de los nueve poemas de *Ardores, cenizas, desmemoria* (2012), que configuran el esbozo de una filosofía de la creación artística en lo más profundo de la poética goytisoliana.

El escritor como voz poética es aquí una conciencia meditativa centrada en los modos de conocimiento, de indagación y (des)aparición, que se van desplegando en los nueve poemas breves para que él –como sujeto de escritura– siga sobreviviendo en su propia obra, la cual concentra nuevamente imágenes, visiones y expresiones portadoras de cierta verdad y reelaboradas sin cesar en su *continuum* literario. Los poemillas pueden, por lo tanto, dar la impresión de no haber sido realmente *escritos*, sino de condensar un reducido campo de fuerzas y tensiones en el cual oscilan el acoplamiento y la disyunción para excavar una materia verbal y estética ya incorporada en la escri-



tura de Goytisolo. Desde esta perspectiva, el lenguaje se abre sobre su propia exterioridad dejando transparentar el espesor, los estratos y contornos de su materia mediante la exploración de un progresivo vaciamiento de cuanto contiene, muestra y significa a través de la irreductible tensión de los opuestos. En consecuencia, la reflexión crítica que anima nuestro análisis nace de una pregunta ineludible: ¿cómo comprender el conjunto de esos poemas sin añadir un discurso más sobre lo que ya se sabe respecto al lenguaje literario de Goytisolo?; es decir, a grandes rasgos, la honda poeticidad de su escritura, el alcance metafísico presente en su creación literaria, la dimensión erótico-mística de la vertiente mudéjar de su obra –renovadora del cruce entre culturas y tradiciones del mundo arabo-islámico y de Occidente– y, por fin, la confrontación con la temática de la muerte como ámbito a menudo abordado desde la gran novela-poema *Makbara* (1980).

Esos ejes de aproximación a *Ardores, cenizas, desmemoria* nos llevan a afirmar que un estudio riguroso del poemario se puede llevar a cabo a la luz de ciertos aspectos del concepto de «estilo tardío», utilizado en 1937 por Theodor W. Adorno en su ensayo sobre el último Beethoven y ampliado, muy posteriormente, por Edward W. Said¹, que lo hace más asequible extendiendo su aplicación a novelas y otros géneros artísticos. Importa destacar que el poemario se sustenta, en gran medida, en una muy cincelada reescritura poética de Goytisolo en función de la relectura² interiorizada de elementos clave de su creación literaria, donde ya prevalece el arte menor del fragmento enfrentado aquí a su propia erosión transfiguradora.

Si, como dijo el filósofo de la Escuela de Frankfurt, en las obras tardías la «violencia de la subjetividad» es un gesto de sobresalto con el cual esta última hace estallar las obras (Adorno 11), conviene, pues, dilucidar cómo el lenguaje poético en *Ardores, cenizas, desmemoria* realiza una migración interior en el yo del sujeto de escritura para mostrar el desvanecido esplendor y ocaso de la visión fragmentada de una obra aparentemente abocada a su punto final. En esta última, ese yo intenta sobrevivir a su propia desaparición adensando la temporalidad del distanciamiento respecto a los materiales literarios ahora puestos al descubierto y resquebrajados, pero también hundiéndose en lo ya inasible, en la pérdida y el sentimiento de exilio hacia la vida y la obra. El arte poético de Goytisolo no deja así de franquear las fronteras y los límites internos de su creación literaria, despojando de su

fuerza de imantación y poder creativo lo que iluminó el universo complejo de la obra para acentuar un fenómeno múltiple de distanciamiento irrevocable, de extravío en la supuesta realidad y en el tiempo, de desposesión de lo amado y lo propio. Por eso, el sujeto poético concibe y modula una voz póstuma que no cesa de resonar en el poemario, situándose en un más allá capaz de difuminar, escindir y resquebrajar hasta el extremo los lindes y contornos de toda figura, toda imagen, todo signo y materia.

Extendiendo las repercusiones de la poética del olvido de *Telón de boca* (2003), se reconoce aquí en filigrana la miseria del artificio literario, la apariencia impotente de la pobre ilusión consolatoria e incluso la del cautivador embeleco del horizonte supuestamente liberador de la experiencia poética. Este embeleco, esta miseria y apariencia se encuentran casi fulminados y dejan paso a la visibilidad de cierto procedimiento convencional y reiterativo inherente a las reglas de la composición literaria, que se funda sobre el entrelazamiento de los paralelismos, las simetrías, los juegos de ecos, resonancias y oposiciones, característicos en realidad de la permanencia de las tensiones, la precaria convergencia de los campos de visión y aprehensión opuestos así como la firme vigencia de lo irreconciliable. Es la razón por la cual el *ars combinatoria*³, que establece relaciones casi geométricas entre los cuatro poemas de las dos primeras secciones –«Ardores» y «Cenizas»–, permite desvelar las caras opuestas de una misma imagen y materia todavía capaces de iluminarse recíprocamente. Sin embargo, lo que significan estas modalidades de disposición de las redes de significación en el espacio textual reside en la pérdida –e incluso el arrancamiento– de la subjetividad auténtica del sujeto poético, el cual reúne aquí retazos, jirones y esplendorosos residuos de la fulgurante materia, de los ritmos y hondos anhelos de esa subjetividad ya sólo considerada como un palimpsesto algo fosilizado de un cosmos interior cubierto de sombras.

De este modo, a diferencia de lo que observa T. W. Adorno cuando afirma que la relación entre las convenciones y la subjetividad se debe comprender como «*la loi formelle qui fait naître la teneur des œuvres tardives*» (2003: 11), en el poemario es el reconocimiento implícito de la convención –como proceso algo degradado y convencional de composición– lo que ahueca una subjetividad engendradora de vacío y que hace del sujeto de escritura un espectro de sí mismo. El estilo tardío de Goytisoló plasma, en efecto, la actividad de la escritura en el espacio-reduc-

to de unos estratos arqueológicos que deconstruyen esa subjetividad, cuyos componentes se transforman recíprocamente para alcanzar un vacío original capaz de borrar y, a la vez, transfigurar la materia del lenguaje y lo existente. Este vacío original pone en relación el estilo tardío del escritor con el pensamiento de Michel Foucault sobre el lenguaje reflexivo, el cual –según el filósofo–, situándose al borde de sí mismo, ve el vacío en el que se va a borrar para alcanzar una transparencia radical y abarcadora de los extremos. Por eso, M. Foucault dice «*l'origine a la transparence de ce qui n'a pas de fin, la mort ouvre indéfiniment sur la répétition du commencement*» (1994: 539) y, en este sentido, el estilo tardío intenta aquí encontrar, como veremos, su propia potencia vivificadora para seguir haciendo posible el constante re-comienzo, la permanente búsqueda y la reinención del yo⁴ y de lo escrito.

Los poemas de «Ardores» y «Cenizas» exhiben una variedad de relaciones entre sí, orientando redes de significación por medio de las cuales la voz poética enuncia la distancia y la naturaleza dual de cuanto se consigue manifestar en la reverberación de la materia verbal, así como en los flujos concéntricos del espacio textual. Así pues, el núcleo germinal y símbolo integral de convergencia en el lenguaje poético anida primero en la imagen-cuerpo sensualizado del luchador turco o pahliván, cuyo poder de imantación no cesó de alimentar los deseos, los sueños y afectos del sujeto de escritura:

*Ardor de la contemplación.
Cráneo tallado por un dios,
rostro y trabazón corporal imaginados
al hilo de una vida.
El timbre incendiario de su voz.
¿Fue verdadero el lance?
Como dijo el verdugo ante la pira,
tan solo alumbra aquel que arde.* (Goytisolo 2012: 9)

La contemplación de esta imagen-cuerpo sirve a la vez de fuente, espejo y corazón para entrelazar a continuación los elementos opuestos atribuyendo nueva significación y otro alcance poético a las tensiones, las paradojas y la asociación de los nódulos contrarios, que dialogan entre sí en parte de la obra goytisoliana. La viva tensión entre, por un lado, la proyección en lo más hondo del objeto del deseo, sin cesar contemplado e imaginado, y, por otro, su inevitable alejamiento y abstracción al término «de una

vida» se asocia a los sustratos del lenguaje místico para repensar la unión de los contrarios inherente a la *coincidencia oppositorum* de las formas de expresión en la literatura mística. La efímera epifanía de la imagen-cuerpo, sensualizado y casi divinizado, como palestra de unión y ansiada fusión extática ya contiene desde su origen todos los gérmenes de su transformación, disgregación y aniquilación.

De ahí que la figura arquetípica del luchador, como foco de atracción en la escritura de Goytisolo, deje transparentar un ardor interior y devorador que se confunde con el fuego aniquilador producido tanto por la violencia fulminante del deseo erótico como por la potencia de destrucción propia del poder represivo. La plenitud de la presencia, en el segundo poema, del símbolo de la llama como alma-cuerpo poseída por la prepotencia del deseo enardecedor y trascendente conduce, entonces, a borrar toda separación entre amante y amado, goce y dolor, vida y muerte en el seno de la nueva combinación y, a la vez, reiterativa adaptación de ciertos estratos y sedimentos poéticos de la escritura goytisoliana:

Ardor de la consumación.

¿Por qué ese cuerpo ciego,

la llama

que brota desde dentro,

la mano que dispensa

el goce y el dolor?

Lluvia bendita,

lava de volcán

al punto extinta.

¿Será tránsito o vida?

Inútil la pregunta.

El yo no es ya tu yo. (Goytisolo 2012: 10)

Como prolongación del anterior, este segundo poema expande la vertiente erótico-mística de un lenguaje ya constituido y semantizado, de modo múltiple, a partir de las formas expresivas del deseo que concretan la corporeidad de ese lenguaje a lo largo de la obra de Goytisolo. Ciertos rasgos estéticos y reflexivos de la factura de esta última encuentran una nueva cristalización para ofrecer otra significación a una materia previa, que intenta reformular su poder de innovación al adentrarse en la naturaleza plural de la dualidad: situada entre el anhelo de transcendencia unitiva (a través del omnipotente deseo⁵ liberador) y la fuerza

arrasadora de la contingencia (mediante la radicalidad de una finitud núcleo de metamorfosis). Las formas expresivas intrínsecas a la subjetividad del yo poético se vuelven en realidad cada vez más inexpresivas, puesto que se repliegan en su propio mecanismo interno para vertebrarse en su capacidad de unión de los contrarios y de imbricación infinita de los extremos. Por lo tanto, los elementos corpusculares de la dualidad contienen lo que podemos llamar parcelas de verdad, procedentes de la rama muéjar de la creación literaria goytisoliana, para configurar ahora una suerte de fulguraciones petrificadas: a saber, unos destellos y unas pálidas partículas de sentido aptas para sustituir la fuerza anteriormente transgresiva y desgarradora del acto de escritura por la sutil puesta en escena de la noción de proceso. Este proceso se aplica aquí a una escritura sustentada en sus reiteradas reglas, en sus convenciones así como en una potencialidad de transformación ya domesticada, y dispuesta a contemplarse en el espejo (o escenografía) de toda una obra anterior. Es, de hecho, a partir de este espejo desde donde se intenta difundir la intuición algo totalizadora de una realidad impregnada por la dualidad y la indisociabilidad de los contrarios –los del deseo transcendente y la no menos potente fuerza de destrucción y de radical finitud– para definir mejor el poder de captación de las palabras del poemario mediante sus distintos contenidos, niveles, ámbitos y relaciones recíprocas.

Los paralelismos morfosintácticos entre esos dos primeros poemas –«Ardor de la contemplación» / «Ardor de la consumación» o «¿Fue verdadero el lance?» / «¿Será tránsito o vida?»– así como la dimensión *autocitacional* de la reescritura poética acentúan la manera en que esta última se erige sobre sus propias convenciones, sus criterios y patrones internos y, en cierto modo, su propia cartografía literaria, para esculpir nuevamente los vestigios de la subjetividad de un yo poético situado más allá y extraviado; de ahí la ausencia de toda verdadera polifonía en el poemario, la cual sólo podría ser desencarnada y ahuecada. La sinfonía más o menos armoniosa entre esos dos poemas iniciales, mediante los paralelismos, las redes de correspondencia y progresión del uno al otro, constituye una forma de apariencia y casi de simulacro similar a una máscara. Esta pretende ocultar los vestigios y residuos de una subjetividad que se va borrando y que trata de resguardar sus escasas fuerzas en un *ars combinatoria* desgastado –el del conjunto de la potencia relacional entre

los dos poemas-, y cuyas vetas fingien ser capaces de hacer resurgir la deslumbrante hondura visionaria y poética del pasado.

Las relaciones casi geométricas entre los dos poemillas de «Ardores» son indicios de la catástrofe –en el sentido que T. W. Adorno (2003: 12) otorga a esta palabra, o sea, como acontecimiento y punto terminales-, que se apodera de una obra manifestándose en todas las tensiones de una perpetua dualidad donde se profundiza en el fenómeno de desaparición y de vacío en el lenguaje de un poemario apto para quedarse sin cuerpos ni voces reales. La nueva unión –e incluso aparente fusión– de los contrarios halla aquí un último y precario esplendor gracias a la compensatoria visión amorosa de una imagen-cuerpo sensualizado y dispuesto en el centro de una mecánica relacional a punto de estallar; esta última oculta su disolución en un falso dinamismo supuestamente armonioso en lo más profundo del cual se van apagando las tenues luces procedentes de los vestigios de la subjetividad del yo poético. Esta subjetividad ya no puede dar luz a una rítmica inédita ni tampoco a perturbadoras prácticas de síntesis o de cristalización integral y, por lo tanto, se refugia en el espesor de la imagen-cuerpo y, a través de él, en la densidad de la dualidad entre los elementos opuestos. Así es como el *ars combinatoria*, lejos de adentrarse en un polifónico mundo interior, se va transfigurando en la máscara de una ilusión consolatoria sin restitución posible: es el viaje de un naufragio que invoca cantos pasados desencarnando lúcidamente todo cuerpo, toda voz y toda materia, mediante el inquebrantable acto de transformación capaz –por su grado de metamorfosis– de arrasarlo todo. Esos poemas siguen siendo auténtico arte literario al interrogar su naturaleza y condición poética a la luz de una voz póstuma que redescubre sus añoradas inflexiones, sus constantes sombras y sus visiones más entrañables ahora, definitivamente, apresadas en sus propias dualidades disgregadoras.⁶

Goytisolo particulariza su composición poética, agregando una multitud de matices reflectantes a una materia literaria previa y configurada ahora para redefinir las expectativas proyectadas sobre ella por un sujeto de escritura que la redescubre hasta sus últimos límites. En los instantes de este redescubrimiento, enraizado en la palabra poética, emergen y estallan todas las pérdidas, las desapariciones y desposesiones también inherentes al poder transfigurador de la nada –inseparable de la metafísica de la extinción–, y todo ello a pesar de la aparente *lisura* del proceso algo desfasado de ordenación casi geométrica entre los tres

primeros poemas de *Ardores, cenizas, desmemoria*. Esta sorprendente ordenación funcional –estructurada por el *ars combinatoria* mencionado– no parece ser el signo precario y algo irrisorio de la pobre ilusión de un afán de perdurabilidad, sino más bien la concretización de un fenómeno de resta que arroja una tenue luz sobre los últimos residuos de una subjetividad difractada a punto de abandonar la obra literaria.

Las dos concepciones metafísicas que recorren la mayor parte de la creación literaria goytisoliana: por un lado, la metafísica de la imaginación ligada a la trascendencia liberadora del yo en relación a menudo con la simbología mística –cuya huella, aquí reversible en el plano semántico, sigue presente en el último verso del segundo poema de «Ardores» que enuncia «El yo no es ya tu yo»– y, por otro lado, la metafísica de la extinción indisociable de la muerte y, a otro nivel, de la nada que va apoderándose de todo como origen y fin –y que es el núcleo semántico del primer poema de «Cenizas»– se interpenetran e imbrican sus propiedades adensando la reversibilidad de las vertientes semánticas de esos tres primeros poemas. En el naufragio escenificado implícitamente por el estilo tardío la poética muestra cierta querencia por sus fieles y amados amarres.

Ante la imposibilidad de toda síntesis conciliadora, las dos concepciones metafísicas solo pueden oscilar, dejar transparentar sus respectivos intersticios y mostrar sus potencias y efectos complementarios. Las fases de ese procedimiento múltiple se apoyan en la dinámica de la ordenación cronológica y en la mecánica relacional para desentrañar mejor cómo los ardores de la contemplación erótica, de la consumación amorosa y vital, así como de la belleza inherente a la fuerza de vida y a «la embriaguez del instante», permanecen abocados a la nada transfiguradora.

La «voz» y la «imagen» del cuerpo siempre deseado, pero también la potencia amorosa de la vida y el poder de desvelamiento de la materia poética, se recubren, así, de su propio polvo-ceniza, labrando todos los surcos de la experiencia interiorizada del despojamiento por medio del radical desprendimiento. Importa dejarlo claro: la inflexible temporalidad de la disipación y, a otro nivel, de la devoradora extinción no emana aquí de los posos activos de una subjetividad auténtica ni de la transformación recíproca de las redes de significación, sino de las capas más externas y visibles de la materia verbal de unos poemas que no dejan de gravitar en torno a la potente virtualidad de un va-

cío interno. Este último no cesa de emerger mediante la rítmica mecánica de la ordenación convencional del poemario –con sus simetrías, paralelismos, correspondencias y figuras reflectantes– como portadora de los últimos y perennes fanstasmas –todavía fuente de deseo, de belleza y consolación–, que anidan como partículas de la nada todopoderosa en la reescritura poética de Goytisoló, cuya hondura subjetiva de la voz meditativa anterior, tal como aparece en novelas como *La cuarentena* y *Telón de boca*, es aquí otro fantasma. Recordemos que en *Telón de boca* la «embriaguez del instante» (Goytisoló 2007: 831) era sinónimo de fuerza vital, de resistencia al voraz olvido y de poder de concentración de la intensidad de lo experimentado en el puro presente, mientras que ahora solo se puede someter al implacable avance infinito de una nada que conlleva un lúcido poder de negatividad y de expansión infinita.

Esa nada, indisociable de su dimensión transfiguradora en el plano ontológico, se aparta de la filiación mística para manifestarse a través de la constante transformación de la materia, del fluir perpetuo de los ciclos naturales, del constante tránsito por diferentes órdenes de realidad y de vida y, por fin, por los movimientos, los grados y estadios de la progresiva absorción en el vacío original. Así es como se concibe una poética que emprende –al desarrollar el estilo tardío– una migración interior en el yo del sujeto de escritura y en la creación literaria excavando los vestigios de la subjetividad de este yo plural: es decir, también los vestigios de las constelaciones de imágenes y voces de la obra ya realizada así como los de los materiales literarios reelaborados en la distancia que va agudizando el proceso de su propia pérdida y desaparición mediante todos los movimientos de transformación de la materia. Es imposible ocultar la insoluble dualidad entre la vivificadora ilusión trascendente y la absoluta realidad de la pérdida prefiguradora de una nada subyacente en todo. La ordenación geométrica y las convenciones en la composición del poemario constituyen las máscaras que reviste la voz póstuma del sujeto poético, cuya subjetividad espectral sólo puede sacar a flote retazos y fragmentos nuevamente esculpidos –aquí reciclados y ya pronto invisibles–.

La nada no es en la poética de *Ardores*, *cenizas*, *desmemoria* un horizonte de unión donde se operaría la transformación recíproca de los elementos opuestos en busca de su síntesis conciliadora, sino un núcleo apresador y absorbente en tanto raíz y principio original de dualidad y disgregación –aquí problema-

tizadas-. Este último, que se acopla a los movimientos y al fluir de todo lo existente, abisma la vida humana en su agujero negro y en la dimensión cósmica de su propio desconocimiento, su carencia última de fundamento, así como su perpleja y, a la vez, terrible relatividad, situada en permanencia al borde del abismo. De ahí la férrea imposibilidad de cualquier conciliación más o menos armoniosa, ilusoria y engañosa en un lenguaje poético que ofrece un tenue aliento a la cristalización de las figuras del distanciamiento, la pérdida y la separación indagando en la constante vigencia del campo de fuerzas centrado en las tensiones de la disociación y la entrañable verdad de la paradoja.

Cuanto llevamos dilucidando halla una corroboración en el segundo poema de la sección «Cenizas», el cual presenta la precaria y «borrosa estampa» del pahliván o luchador que encendió los ardores de la inaugural contemplación, así como de la posterior consumación, y que ahora es un objeto testimonial deslucido de lo que se esfumó para siempre:

*Al admirar tu cuerpo
recio el calzón de los membrudos,
lamento mi extravío
en la ficción del tiempo...
El abismo de un siglo nos separa.
Mas tu borrosa estampa,
al hilo de los años,
impugna
lo efímero mezquino
y me concede,
don del espejismo,
tu plenitud recobrada.* (Goytisolo 2012: 12)

El denso conjunto de las relaciones, las simetrías e imbricaciones, además de los paralelismos y ecos, entre este último poema de «Cenizas» y los tres precedentes sigue explorando la vigencia de la dualidad entre «el abismo de un siglo» que separa la nostálgica voz enunciativa de su siempre admirado luchador y la aparente «plenitud recobrada» gracias a la «borrosa estampa», al parecer taumatúrgica. Es lo irreconciliable, ligado a la imposibilidad de toda síntesis cristalizadora e integral de las formas de aprehensión y de experiencia opuestas, lo que rige la conflictiva dualidad en función del irreversible distanciamiento y del poder disgregador de la nada. No es, pues, fortuito que la tramposa e incluso patética «plenitud recobrada» forme parte de la sección

que tiene el nombre inequívoco de «Cenizas»: como si la voz póstuma de la migración interior fuera ya una máscara algo grotesca de la nada que anida en esta voz, la cual se esconde aquí detrás de sus inútiles fantasmas antes del fulgor insondable del vértigo terminal. La experiencia interior de anacronismo y exilio asume la primacía del principio de disociación y de la imposible conciliación reconociendo, a la vez, la potencia ilusoria y tramposa «del espejismo», que metamorfosea la imagen-cuerpo antaño esplendoroso en el deseado fantasma de un recuerdo preso de su inevitable deserción venidera al convertirse en una especie de ficción.

Al final de «Cenizas» aparecen sin rodeos los sustratos materiales petrificados que alientan débilmente los últimos destellos-rescaldos de una subjetividad inerte. De ahí la superficialidad asumida y casi la superchería de una «plenitud recobrada», que se funda únicamente en un «espejismo» y que es un obvio escombros de lo perdido y, por lo tanto, de lo vivido en otro «siglo» y mundo. El esbozo de toda tentativa de restitución resulta ya inaceptable porque abismaría la voz poética y su palabra, todavía aparentemente marcada por la dualidad, en la miseria de su amenazadora vacuidad más allá de cualquier brote de la íntima voluntad de continuar aún con la puesta al descubierto de los elementos contrarios. De este modo, la unión de los contrarios pierde al final de «Cenizas» toda intensidad, validez y significación deshaciéndose de antemano a sí misma para simplemente susurrar la ensombrecida visión de lo sepultado. El yo poético, invadido por la imposibilidad, la dualidad y la pérdida, ya no puede realmente manifestar ni penetrar todos los sedimentos e universos de una materia poética carente ahora de trasfondos sustanciales, de vetas profundas y gérmenes de irradiación. La voz del yo poético se desnuda y se vuelve prosaica al separarse de sus precarios artificios estéticos y su cosmos interior a fin de mostrar la manera como se va abismando en su propia nada. Por lo tanto, la voz póstuma de este yo sólo puede, al final de «Cenizas», hacer resucitar sus pobres fantasmas, mientras las palabras de esta voz se van ahuecando cada vez más atraídas por el vacío original ante el que la afirmación y la negación ya podrán equivaler a lo mismo.

La sección «Desmemoria», como segunda parte o vertiente del poemario, consta de cinco poemas breves –similares a estrofas– y abandona ciertos recursos semánticos así como la amplitud de las reverberaciones de la anterior dialéctica de la dualidad

para ahondar en el continuo desarrollo de un ciclo vital –inseparable de la interrogación sobre la condición humana– situado en una dimensión cosmogónica. Se recorren las fases-estadios de la deserción de los recuerdos, de la desmemoria de un ser convertido en sombra de sí mismo, del desfallecimiento de la vida ya irreconocible, del deseo de reencarnación en una especie viviente animal y, por fin, de la transmigración del alma. La muerte no se alegoriza ni poetiza, sino que no deja de planear en el espacio textual para introducirse mejor en todas las concreciones y células de una materia poética cincelada al extremo para acrisolar la lucidez de una moral de lo esencial, ya presente en la novela-poema *Telón de boca*. Desaparece aquí la interacción ilusoria y la precaria tirantez entre los elementos opuestos, inherentes al fuego enardecedor del deseo trascendente y al de la nada todopoderosa, para dar lugar a la visión interior y a la vez radicalmente exteriorizada de un ciclo biológico, vital, existencial y cosmogónico abocado a la extinción, pero también abierto sobre otro orden de vida mediante la incursión en el reino animal y, posteriormente, la transmigración del alma –o metempsicosis–:

*Contempla en el espejo
un cuerpo que no es suyo.*

*Ser antropomorfo
deambuló erguido
en tiempo ya remoto.*

*La vida lo venció.
Ovillado en sí mismo
asiste sin memoria*

a su consumación. (Goytisolo 2012: 15)

La caída sin fondo asociada a la vejez se amplifica abriéndose sobre la visión de una condición humana marcada, desde sus orígenes, por el tiempo disgregador, la permanente pérdida y el sentimiento de abandono de lo que uno fue, vivió, sintió. La vida ya no es aquí ni tan sólo el reducido tiempo restante antes del gran apagón en el túnel final, sino más bien una especie de deshecho-residuo –simbolizado en un cuerpo irreconocible y pronto transformado en cenizas o en capas minerales– pero que contiene en su núcleo más íntimo unas mínimas partículas del origen de la condición humana, su naturaleza, su evolución, su progresiva disolución y posible transformación. El lenguaje poético expone la presencia concreta de la muerte en una persona ya casi deshumanizada, así como apresada por el

vacío original de la nada, para seguir en filigrana desarrollando el proceso cíclico de transformación de la materia, de las formas de presencia en el mundo y de los ritmos. De ahí la dimensión existencial, espiritual y cósmica apta para subsumir la estricta configuración poética de *Ardores, cenizas, desmemoria* en el pensamiento crítico de una reescritura que no deja de sondear y poner a prueba los límites internos de sus prácticas de conocimiento, de transformación y desvelamiento del yo, del mundo y de la creación literaria.

El movimiento de tránsito y franqueamiento se verifica en el poema cuarto de «Desmemoria». En este, el sujeto poético sigue esculpiendo los grados y estadios del desprendimiento marcando una ruptura liberadora al referirse a la felicidad del «que se muere», puesto que la muerte de la persona es aquí un mero pasaje sin sentido particular, un último trance más o menos inconsciente y una pura desaparición natural, o sea, una especie de no-muerte:

*Feliz el que se muere
sin saber que se muere.
Privilegio de ancestros
sin ritos funerarios
ni ficciones de duelo.* (Goytisolo 2012: 16)

Como liberación de la constante caída y de la desposesión de una vida abocada a la deshumanización, la muerte es ahora una mera desaparición y, por eso, las personas aún vivientes ya no necesitan los efectos consolatorios y protectores de los «ritos funerarios» ni las «ficciones de duelo» para paliar los estragos y desgarramientos propios de la condición humana. La liberación de la condición humana se configura a partir de lo que se aproxima al regreso a un tiempo prehistórico indeterminado y, por lo tanto, a una de las primeras edades de la humanidad en la cual no existían probablemente ritos funerarios. La muerte en cuanto desprendimiento liberador, simple tránsito y pasaje –y separada de los ritos, las creencias y representaciones colectivas–, permite la expresión del deseo de una nueva eclosión purificadora en el reino animal. El verso siguiente equipara, pues, la vida humana a un simple fenómeno natural, relativo, transitorio y cíclico en relación con el paso de las generaciones: «Se está y ya no se está» (Goytisolo 16). Como imagen-reflejo implícito del constante proceso de transformación de las formas y la materia en el plano cósmico, la liberación de la condición humana por la muerte se funda sobre

la posibilidad de alcanzar otro orden de vida, otra condición viviente y otro ritmo más acorde con los ciclos de la naturaleza y su realidad desnuda y esencial:

*Placidez aconchada,
aire limpio del vuelo.*

Ser tortuga o cigüeña. (Goytisoló 2012: 16)

El ritmo se acopla a una memoria primigenia y onírica ligada al deseo de alcanzar una dimensión extra-temporal, inherente a la nitidez y armonía de las acciones y propiedades vitales de ciertas especies animales, para sustraer por fin al individuo del tiempo devorador y de la miseria de su condición. Se discierne, pues, el despunte de un deseo soterrado y velado de abrazar una unicidad trascendente en otro orden de vida a la luz de la fuente de catarsis y belleza, que pueden encarnar la «placidez aconchada» de la tortuga y el «aire limpio del vuelo» de la cigüeña más allá de las nociones de tiempo, espacio e identidad.

La metafísica revisitada de la absoluta presencia-ausencia, a raíz de la reelaboración del lenguaje erótico-místico en el segundo poema de «Ardores», dio lugar al verso final: «El yo no es ya tu yo». Este verso significa una forma ambigua de transcendencia en la cual los límites y la unicidad del yo estallan y se dispersan como átomos a causa de una llama todopoderosa, que unía en su centro el deseo enardecedor y los extremos de cuanto apresaba al yo poético sometido al tiempo devorador.

Como reverso y doble complementario, en el plano semántico, poético e incluso metafísico, de «El yo no es ya tu yo» tenemos –en este cuarto poemilla de «Desmemoria»– otro verso binario: «Se está y ya no se está» (Goytisoló 2012: 16). Se consigue significar no ya una transcendencia centrada en el deseo extático aniquilador, sino una metafísica del vacío purificador y *transformante* marcado por la finitud y, a la vez, la revivificación en relación con el movimiento de un orden cósmico; de ahí el deseo utópico y liberador de la virtual reencarnación en tortuga o cigüeña. El complejo juego de espejos y la dinámica relacional de las dos primeras secciones –«Ardores» y «Cenizas»– amplía su despliegue en «Desmemoria», adoptando en la poética otras características. Estas ya no configuran un *ars combinatoria* mecánico como embeleco de una subjetividad desencarnada, sino que profundizan en la aprehensión de un ciclo vital abarcador de las paradojas de la condición humana y su posible más allá a través del esbozo de una construcción

cosmogónica. La existencia presa del constante fenómeno de desposesión encuentra su única metamorfosis liberadora alcanzando otro orden de vida.

La virtualidad de la alentadora reencarnación en tortuga o cigüeña –sin trabas ni fronteras– persigue su dinámica interna para acceder a otra escala supra-racional y, de este modo, a otra perspectiva escatológica que desemboca, en el último poema de *Ardores, cenizas, desmemoria*, en la transmigración del alma:

*Me contempla un gato
con ojos de aristócrata inglesa.
¿Qué aguarda de mí?
¿Por qué tanta fijeza?
¿Hay un reproche mudo
a una maldad que oculto?
¿Es una invitación
a expiar una pena?
El gato no es un gato.
Es mi alma y mi conciencia. (Goytisolo 2012: 17)*

Al término del poemario el desdoblamiento inherente a la transmigración hace perdurar el continuo diálogo del sujeto de escritura consigo mismo para enfrentarse de nuevo con la interrogación sobre ciertos actos y deseos primordiales en su trayectoria vital⁷. Más allá de la (auto)ironía relativa a ese eventual juicio supra-terrenal, lo que se destaca consiste en una concepción moral considerada como puesta a prueba de la ascesis que se pretende conquistar en la escritura. Las palabras «reproche», «maldad» y «pena» connotan el anhelo de depuración, de desenmascaramiento y de confrontación frente a la constante prueba de lucidez y de verdad que radica en el posible valor del (re)conocimiento de sí mismo en la creación literaria. La migración interior parece por fin proyectar al yo del sujeto de escritura en lo más recóndito de la tentativa de cristalización de paradojas, de mundos, de universos y prácticas de conocimiento de sí mismo que alcanzan aquí un grado extremo de concentración dialogando, de modo implícito, con obras anteriores mediante un lenguaje capaz de atravesar sus desgarros y despojamientos interiores y pasados para reconducir el perpetuo impulso creativo de la infinita búsqueda. Como ámbito plural de concentración, de disipación y reversibilidad, el singular poemario continúa, en efecto, redescubriendo al sujeto de escritura atribuyéndole ahora otras figuras, voces y modos de presencia-ausencia en la creación li-

tería al final de una larguísima trayectoria, cuyo término, en realidad imposible, se proyecta en el movimiento de transformación de la materia, de los tiempos, de los ciclos y de lo existente. En la profundidad sedimentada de los embelecros, de las visiones interiores y los juegos de espejos, que afloran sin cesar en el poemario, es desde donde el yo, la condición humana, los universos aquí captados y el lenguaje poético se encuentran atravesados por la voz de una migración interior. Esta voz –casi borrada– orienta la confluencia en el centro de la escritura del conjunto de los fenómenos, los procesos y las partículas de un fin indefinido para manifestar una catástrofe que muestra, paradójicamente, cómo la obra puede renacer de sus cenizas recreando la lectura y comprensión de gran parte de la creación literaria goytisoliana, pero también iluminando aquí los vestigios de la imposibilidad de toda síntesis conciliadora a causa del contenido crítico de la verdad propia de las tensiones contrarias, las dualidades y las paradojas.

La transmigración del final del poemario –después de la virtualidad de la reencarnación en otro orden de vida– contribuye a que el lenguaje poético engendre la aprehensión de una cierta unicidad transcendente, la cual excede los rasgos definitorios del estilo tardío ya que como advierte E. W. Said (2012: 48) al aclarar el pensamiento adorniano:

«Tardif en quel sens? Adorno entend par ce terme le fait de se perpétuer au-delà de ce qui est acceptable et normal; en outre, ce concept suppose qu'il est tout à fait impossible d'aller véritablement au-delà de cette nature tardive, non plus que de la transcender ou de s'élever au-dessus d'elle, et que l'on ne peut que l'approfondir. Il n'existe dans ce domaine ni transcendance ni unité».

Ahora bien, ¿qué sentido tiene, entonces, la forma de transcendencia presente en el último poema de *Ardores, cenizas, desmemoria*? Pues, precisamente, el hecho de reconocer que este plano transcendente considerado como una de las señas de identidad de la creación literaria goytisoliana permanece ahora en su fondo más íntimo habitado y sustentado por las huellas indelebles de la conflictividad y la imposible unión. En estas huellas no cesan de subsistir y renovarse la interrogación infinita –sobre la concepción moral en relación con la literatura y la vida–, el desdoblamiento del sujeto de escritura –como modo de confrontación con los actos de uno mismo– y la constante dualidad –aquí, entre

los impulsos del corazón inherentes al «alma» y los principios de la razón propios de la «conciencia»-.

El estilo tardío de J. Goytisolo estruja la paradoja hasta el final, mostrando cómo la escritura pretende resistir a su propio fin haciendo de todas las formas de la dualidad, de la ya inaceptable fusión de los contrarios y de la experiencia del desprendimiento, los últimos núcleos de verdad de un progresivo abandono y, en un plano superior, de una permanente transformación de lo vivido, lo conocido, lo amado y escrito. Se intenta así penetrar en la tensión de la perpetua búsqueda de un futuro ya inconcebible y en la imposibilidad de alcanzar cualquier síntesis creadora integral: solo queda, entonces, un margen muy estrecho para reconducir, proyectar más allá y sondear, una y otra vez, el sutil desgarramiento de las preguntas sin respuesta definitiva, su cautivadora y disgregadora incógnita como impronta del estilo tardío goytisoliano. Solo los grandes escritores son plenamente capaces de afrontar, al término de la creación literaria, el proceso y la experiencia venidera de la muerte en su escritura y es, de hecho, lo que realiza aquí J. Goytisolo, realzando y cuestionando hasta sus últimos límites las máscaras, las voces y los anhelos en los que no deja de ser siempre reconsiderada la singular relación entre la vida y la obra.

¹ En la «Nota liminar» de *Ardores, cenizas, desmemoria Goytisolo* (2012: 8) indica que redactó ocho de los nueve poemas durante el otoño de 2010 y unos meses antes –en marzo del mismo año– publicó en el diario *El País* un artículo, «Vejez, exilio y obra tardía», en el cual trata, entre otros libros, de su lectura del ensayo de Edward W. Said sobre el estilo tardío sin abordar la relación que se podría establecer entre este último y su propia obra.

² También es la relectura crítica de importantes obras de la modernidad literaria –en particular, novelas de H. Broch y A. Biely– la que rige en parte la producción ensayística más reciente del que podemos calificar de poeta de la novela, que es el escritor (Goytisolo 2013: 37-55).

³ La expresión *ars combinatoria* resulta pertinente para examinar las modalidades de composición literaria en el conjunto de la obra de Goytisolo, puesto que en ella dialogan y convergen a menudo la prosa y la poesía configurando un espacio textual en movimiento en el cual la noción de espacialidad es crucial para dilucidar los procesos, los flujos y las perspectivas que organizan el despliegue de la materia verbal y estética (véase Llored 2009a: 95-120).

⁴ De modo muy distinto respecto a lo que se observa en varias novelas de Goytisolo, como por ejemplo en *La*

cuarentena (1991) y *Las semanas del jardín* (1997), en las cuales respectivamente «a través de su escritura, Goytisolo se hace una identidad y un cuerpo» (Topuzian 2004: 608) y donde «el "autor" se crea y se recrea autográficamente en cada lectura y relectura de su obra» (Black 2009: 158), en el poemario el lenguaje poético deconstruye la subjetividad del yo –en cuanto sujeto de escritura– para arrojar luz sobre la distancia y el desprendimiento de este último en relación con la creación literaria anterior y sus universos a fin de, en última instancia, redescubrirse mutuamente –el yo y lo escrito– mediante la experiencia de la nada y del vacío original como núcleos de transformación y de (re)conocimiento límites.

⁵ Las metáforas de la «lluvia bendita» y la «lava de volcán» aluden al goce espermático tras el «goce» de la unión, pero también contribuyen a desarrollar la transformación de la materia mediante la tríada cuerpo-lava-cenizas a la luz del fuego-tiempo voraz y aniquilador. En la tercera sección, «Desmemoria», se destaca un proceso de transformación bastante similar a través del permanente viaje vertical hacia la muerte, aunque la poética de esa última sección se diferencia de las dos primeras.

⁶ La intensa dualidad de los «ardores» nos recuerda estos bellos versos del poema de Octavio Paz (1968: 87), «Acabar con todo»: «Entre mis huesos delirantes, arde; / arde dentro del aire hueco, / horno invisible y puro; / arde como arde el tiempo, / como camina el tiempo entre la muerte, / con sus mismas pisadas y su aliento; / arde como la soledad que te devora, / arde en ti mismo, ardor sin llama, / soledad sin imagen, sed sin labios. / Para acabar con todo, / oh mundo seco, / para acabar con todo».

⁷ En algunas tradiciones esotéricas, como por ejemplo en ciertos autores de la cábala judía –en particular, la española–, se afirma que la transmigración del alma de una persona en un animal se debe a las culpas y las faltas –sobre todo sexuales– que el individuo cometió y que debe expiar cumpliendo con su castigo durante varios años para lograr la purificación del alma antes de enfrentarse con un nuevo juicio (véase Scholem 2007: 525). Al final del poemario la transmigración no se aleja de cierta (auto)ironía aludiendo, de modo ímplicito, a la trayectoria vital del propio escritor en la cual el reconocimiento del deseo homosexual marcó una ruptura de gran calado en la vida y la obra de Juan Goytisolo. Desde luego, la imagen-cuerpo del luchador turco al principio del poemario es indisoluble de la honda repercusión de este deseo inaugural y fundador. Sin embargo, más allá de este primer nivel de lectura, el poema final se debe comprender en estrecha relación con las características más relevantes del estilo tardío en el conjunto del poemario.

BIBLIOGRAFÍA

· Adorno, Theodor W. *Moments musicaux* (trad. francesa y comentario de Martin Kaltenecker). Contrechamps, Ginebra, 2003.

- Black, Stanley. «Autoría y auto(bio)grafía en *Las semanas del jardín*». En Adriaensen, Brigitte y Kunz, Marco (eds.). *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*. Rodopi, Amsterdam/New York, 2009.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits 1954-1988*, t. I (eds. Daniel Defert y François Ewald). Gallimard, París, 1994.
- Goytisolo, Juan. *Makbara*. Mondadori, Barcelona, 1995 (1ª ed. 1980).
 - *Obras Completas*, t. IV, Novelas (1988-2003). Galaxia-Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2007.
 - «Vejez, exilio y obra tardía». En *El País*, Madrid, 6 de marzo de 2010-
 - *Ardores, cenizas, desmemoria*. Salto de página/ Poesía, Madrid, 2012.
 - *Belleza sin ley*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2013.
- Llored, Yannick: *Juan Goytisolo, Le soi, le monde et la création littéraire*. Presses Universitaires Septentrion, Lille, 2009.
 - «Escritura, memoria y olvido en Telón de boca de Juan Goytisolo». En Adriaensen, Brigitte; Kunz, Marco (eds.): *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*. Rodopi, Amsterdam/ New York, 2009.
- Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra, Obra poética (1935-1957)*. Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1968.
- Said, Edward W. *Du style tardif* (trad. francesa de Michelle-Viviane Tran Van Khai). Actes Sud, Arles, 2012.
- Scholem, Gershom. *La kabbale*. Gallimard/ Essais, París, 2007.
- Topuzian, Marcelo. «El autor de los últimos textos de Juan Goytisolo». En Lerner Isaías; Nival, Robert; Alonso, Alejandro (eds.): «Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas», t. III. Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2004.

MESA REVUELTA



Los «iluminados»
de Vargas Llosa

Por Jorge Eduardo Benavides

I

Cuando la academia sueca explicó en su nota de prensa que se le otorgaba el Premio Nobel de Literatura 2010 a Mario Vargas Llosa por su «cartografía de las estructuras del poder y sus aceradas imágenes de la resistencia, la rebelión y derrota del individuo», estaba haciendo un maravilloso ejercicio de síntesis para definir a grandes rasgos las líneas de tensión por las que discurre la obra del autor peruano desde sus inicios. En efecto, en pocas obras de ficción –entendiendo aquí por «obra» al conjunto completo del trabajo literario– como en la de Mario Vargas Llosa se ve con tanta nitidez el recorrido y la evolución de una perplejidad narrativa que la atraviesa, como si fuera el sistema nervioso de un organismo complejo, y que insiste desde distintas perspectivas tanto en diagnosticar el corazón del poder y sus implicaciones profundas en la vida de los individuos que medran en él o son víctimas del mismo, como en zambullirse en el abismo del alma humana, donde espejean los apetitos exacerbados y los límites a menudo trasgredidos por esas mismas apetencias.

UNA APROXIMACIÓN AL PODER

En algunas novelas como *Conversación en La Catedral* (1969) o *La Fiesta del Chivo* (2000), la lectura resulta evidente: se trata de novelas llamadas de pleno derecho «políticas». Pero también son novelas corales, arborescentes, llenas de afluentes que nos conducen por el delta de ese río caudaloso y oscuro que es el poder dictatorial.

En la primera de las novelas mencionadas no es el dictador, General

Odría, el actor epicéntrico de la trama, fracturada en pequeñas historias y con multitud de personajes, sino estos últimos los que constituyen el motor de la narración: ministros, policías, sindicalistas, empresarios, prostitutas, periodistas... una laboriosa comunidad de seres rescatados del anonimato para configurar el mosaico del poder, de su omnímoda fuerza que todo lo aplasta y bajo la cual todo sucumbe: la moral, la esperanza, la decencia, el valor.

En el segundo caso, y más de treinta años después de haberse publicado *Conversación en La Catedral*, *La Fiesta del Chivo* vuelve a ocuparse de un dictador, esta vez de Leónidas Trujillo, *El Chivo*, feroz gobernante que durante más de treinta años mantuvo un ominoso imperio de terror y prepotencia en la República Dominicana. En esta ocasión, y a diferencia de lo que ocurre en *Conversación en La Catedral*, aquí –además de la cohorte de personajes que desfilan por sus páginas– también es el dictador el que está bajo la lupa del narrador, quien lo sigue desde las primeras escenas descubriéndonoslo en la intimidad de su habitación, saliendo bruscamente de una pesadilla, acezante, furioso y lleno de temor: una imagen brutal que marcará como una impronta el discurrir de la historia.

Es cierto que no se trata de una novela de dictador *comme il faut*, tal como lo pueden ser otras novelas hispanoamericanas como *El Otoño del Patriarca*, de Gabriel García Márquez, o *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos¹, novelas por otro lado que presentan la simbología iconográfica del poder desde personajes esperpénticos: inventado, en el caso del

Nobel colombiano, traído desde el fondo de la historia, en el caso del escritor paraguayo. En ambos casos, sin embargo, los dictadores son personajes de tremendo peso específico que apenas dejan lugar para otros, que aparecerán como meras figuras orbitales en torno a ellos.

La Fiesta del Chivo es más bien una variante –digámoslo así– de la misma preocupación narrativa y argumental que hay en *Conversación en La Catedral*: el diagnóstico de la microfísica del poder –si atendemos la tesis de Michael Foucault–, el seguimiento y ataque del material narrativo desde distintas posiciones: por sus páginas aparecen y desaparecen innumerables personajes que van dando cuenta de lo que ocurre en la pequeña República Dominicana bajo el mandato brutal de Leónidas Trujillo, el temor que inspira en unos y otros, la admiración perruna, el miedo y el odio que sacuden a una galería de figuras entre las que destaca Urania, la hija del senador Agustín «Cerebritito» Cabral, que fue entregada al dictador como una prueba de abyecta lealtad y viciado afecto, y que constituye por sí sola el ejemplo más rotundo de los límites vertiginosos que traspasa el poder dictatorial. Pero no solo ella, pues hay un verdadero piélago de personajes potentes: el doctor Joaquín Balaguer, Abbes García, el hombre encargado de los trabajos sucios del dictador, el borrachín constitucionalista Henry Chirinos... todos ellos seres que confabulan, odian, temen y obedecen a Trujillo.

En ambas novelas, de corte decididamente político, Vargas Llosa se preocupa de configurar un universo de manifestaciones morales y sociales desde el seno mismo del poder. Y quizá el

contraste entre *Conversación en La Catedral* y *La Fiesta del Chivo*, más allá de las obvias diferencias argumentales, sea que en la última de las mencionadas el escritor arequipeño incluye al propio dictador como un personaje *terrestre*, para poder observarlo así no sólo desde un orden abstracto –a Odría apenas se le intuye en *Conversación en La Catedral*–, sino como a un ser de carne y hueso: son sus apetitos, sus temores, su rencor y su odio lo que advierte el lector como elementos propulsores de la trama, y no la fugaz presencia de un fantasma.

Ello probablemente se deba a que entre una y otra obra las preocupaciones narrativas del escritor peruano empezaban a cambiar el enfoque y a ofrecernos, entre estas dos, otras novelas que descendían más a pie de calle, por decirlo así, para desde allí contar las vicisitudes de personajes sin vinculaciones –al menos directas– con el poder. Es cierto que en todas sus novelas siempre existe la preocupación de la lucha del individuo en la sociedad donde se mueve, pero en algunas esta relación resulta más difícil de rastrear. Y, curiosamente, no son las novelas políticas en donde aparecen de manera más explícita esos personajes que podemos calificar de «iluminados», recalcitrantes y tozudos héroes vargasllosianos, repentinos custodios de una misión que los convierte casi siempre en esperpénticos valedores de lo imposible.

LOS ILUMINADOS

Podría incluirse en la categoría de novela política a *La guerra del fin del mundo*, puesto que en ella se da cuenta de la rebelión de Antonio Consejero contra el orden institucional en el Brasil de finales

del siglo XIX, una novela también basada en hechos reales –como *Conversación...* y *La Fiesta del Chivo*– y también preocupada en describir las enormes contingencias sociales que a menudo conllevan las brusquedades de los cambios políticos. Sin embargo, la principal diferencia con *Conversación en La Catedral* y *La Fiesta del Chivo* radica en que aquí Vargas Llosa pone el énfasis no en el armazón político (*Conversación en la Catedral*) o en el apetito brutal del dictador (*La Fiesta del Chivo*), sino en figuras arquetípicas y al mismo tiempo más complejas. Así, en esta novela política y coral que también es *La guerra del fin del mundo*, el escritor hace aparecer ante nuestra vista un nuevo elemento que ya encontramos en sus obras no políticas: los iluminados. Estos ya habían aparecido relativamente temprano en sus otras novelas, como en *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, pero es en *La guerra del fin del mundo* donde su presencia parece acusar un planteamiento más profundo dentro de la obra de Vargas Llosa. Así, esta novela nos ofrece tres tipos de fanáticos o iluminados que concurren en un mismo desencanto vital: el fanático religioso, el más obvio de todos quizá, en la figura de Antonio Consejero, a quien los más pobres entre los pobres y los más fieros entre los fieros siguen con devoción sin condiciones, creando así un microcosmos de personajes lobotomizados por la fe y capaces de morir por ella. No es el único fanático, ni el único que está dispuesto a dar la vida por lo que considera el bien: Galileo Gall, el intelectual libertario que viaja desde la vieja Europa hasta el pequeño y perdido poblado de Canudos

para ver con sus propios ojos la revolución que se está gestando allí, también lo es. Gall, que desprecia a la religión y el «quehacer vil» que es la política, se porta con el mismo fervor religioso que Antonio Consejero. Él también parece tocado por el Ángel de la Verdad. Y al fanatismo religioso e ideológico que representan Antonio Consejero y Galileo Gall hay que sumarle el fanatismo militar del coronel Moreira César, hombre intolerante y frío, ciego y sordo para con nada que no responda a la eficacia de autómatas del ejército, desdeñoso con respecto a cualquier actividad que no se rija por la disciplina del cuartel, ofuscado por ese levantamiento de gentes miserables a quienes es menester llevar el progreso –a sangre y fuego, si es necesario– que promete la república y de la que el ejército es el máximo ejemplo.

UNA MIRADA A LOS ILUMINADOS DE OTRAS NOVELAS

Y es que, como se ve con claridad en *La guerra del fin del mundo*, hay otras novelas vargasllosianas donde la preocupación es de distinto orden que la que se observa en las novelas corales y políticas; mucho menos *totalizante*, para usar una figura que durante mucho tiempo señaló la atención de los novelistas del *Boom* por abarcar una realidad completa de la sociedad que diagnosticaban en sus ficciones. Estas otras novelas se centran de forma más precisa en personajes cuyo impulso vital parece siempre condenarlos a la exclusión social, al complejo de culpa, al rechazo de su entorno familiar o social. Y ello porque se han convertido o han sido desde siempre cruzados de una misión que deben llevar a cabo como

sólo lo hacen los fanáticos. *La guerra del fin del mundo* es una novela política si nos atenemos simplemente a mirar el aspecto grueso de la trama, y por lo tanto emparentada con *Conversación en La Catedral* o *La Fiesta del Chivo*. Pero si la miramos con detenimiento podemos observar que más bien se enmarca dentro de las otras, aquellas que dan cuenta del fanatismo de sus protagonistas: *La tía Julia y el escribidor*, *Historia de Mayta*, *El hablador*, *Pantaleón y las visitadoras*, *El Paraíso en la otra esquina*, *El sueño del celta*. ¿Qué es lo que tienen en común estos personajes? El primer elemento es la misión que deben llevar a cabo. Pero también su perplejidad, sus dudas para con dicha misión o con el buen puerto que puedan alcanzar las mismas. Veamos someramente a algunos de ellos.

Tanto Pedro Camacho como Pantaleón Pantoja en *La tía Julia y el escribidor* y en *Pantaleón y las visitadoras*, respectivamente, son individuos más marcadamente esquemáticos que los que aparecen en posteriores novelas; son casi «tipos», personajes en los que el lector puede encontrar pistas para comprender a los seres de carne y hueso a los que corresponden como modelos. Camacho vive de manera exclusiva para escribir ficciones –y, secretamente, para cumplir por esta vía una sutil venganza de alcoba– y parece despreciar olímpicamente todo cuanto no tenga que ver con esta actividad, que él no duda en considerar como verdadero sacerdocio, aunque sus historias sean apenas triviales radioteatros infestados de lugares comunes. Pero el joven Vargas Llosa que se encuentra con éste «escribidor» lo con-

templa entre fascinado y atónito, pues confiesa en algún momento que Camacho fue el primer «escritor de verdad» que había conocido. Y este sólo tiene un interés en la vida: escribir ficciones. Lo demás lo deja impávido, cuando no lo aburre de inmediato. Ni siquiera el sexo es importante; al contrario, puede ser contraproducente para el novelista. «La mujer y el arte son excluyentes, mi amigo. En cada vagina está enterrado un artista»², le advierte a quien considera su joven discípulo. Pero ese quehacer milimétrico y obsesivo al que Pedro Camacho entrega todo su tiempo termina por desbordarlo y su creación se desploma en un maremágnum de confusiones y enredos que hacen que la psiquis del escribidor sucumba en medio de una crisis nerviosa.

Por su parte, Pantaleón Pantoja es un militar disciplinado y amante de la institución a la que sirve con una abnegación desbocada: no parece tener vicios, no fuma ni bebe, ni es «borrachín ni ojo vivo» se admiran los generales que le encargan la disparatada misión de crear una red de burdeles en la selva para alivio de los soldados que cumplen servicio allí, y así evitar los enfrentamientos con las poblaciones vecinas a los cuarteles y guarniciones a causa de las constantes violaciones y abusos que sufren sus mujeres. El capitán Pantoja no sólo cumple con la difícil misión que le encargan, sino que su extremada eficacia hace que el Servicio de Visitadoras –eufemismo con el que se designa a los burdeles que pone en marcha– termine siendo un presente griego para el estamento militar: El éxito desborda todas las previsiones y trae nefastas consecuencias para el ejér-

cito peruano, pero también para el propio Pantaleón Pantoja. Este es reprendido, castigado y enviado a una remota región de los Andes. El capitán Pantoja no entiende lo que ocurre, pero el lector sí: su celo excesivo, de ribetes delirantes, por cumplir con sus tareas de militar distorsionan la realidad y el cometido que le encomiendan. No es la primera vez que le ocurre, nos sugiere el narrador casi al final de la novela por boca del propio Pantaleón: «Pero apenas me dieron mi primer destino, los ranchos de un regimiento, se me despertó un apetito feroz. Me pasaba el día comiendo, leyendo recetas, aprendí a cocinar. Me cambiaron de misión y psst, adiós a la comida, empecé a interesarme la sastrería, la ropa, la moda, el jefe de cuartel me creía marica. Era que me habían encargado del vestuario de la guarnición, ahora me doy cuenta»³.

Tanto Pantoja como Camacho ejercen sus respectivos *sacerdocios* dentro de un marco narrativo caracterizado por la exageración y la tendencia al esperpento. Ambos acaban, también, devorados por el propio incendio que han creado. Pero no siempre es tan evidente ni tan estafalario, como si Vargas Llosa hubiera ido explorando con más interés el comportamiento de estos personajes complejos, casi siempre inclinados a la hipérbole, a menudo ellos mismos dudosos respecto a la viabilidad de sus respectivas misiones. Para Alejandro Mayta, de *Historia de Mayta*, la revolución armada es algo de carácter casi sagrado en lo que cree con fervor. Y hace que toda su vida gire en torno a este eje, a la posibilidad de levantarse contra un sistema injusto. Para eso soporta infinitas reuniones de buro-

cracia moscovita, combate la atomización del ya de por sí minúsculo partido donde milita, soporta las veleidades de *camaradas* que con el tiempo se convertirán en parte del sistema contra el que luchan. Cuando al final Mayta parece conseguir poner en marcha el alzamiento, todo queda en un patético simulacro de revolución, con un puñado de jóvenes inexpertos a su mando y escasas armas en su poder. Mayta es un hombre serio, más bien adusto, prácticamente sin sentido del humor. Es físicamente casi una nulidad –para los efectos, pues tiene los pies planos– y hasta el momento nada amigo del ejercicio. Esconde un secreto, además, que resulta para él –y para su época– un verdadero estigma: es homosexual. Como le sucede a la mayoría de estos personajes, guardan una relación incómoda o abiertamente negativa y trasgresora, en el sentido más amplio de la palabra, con respecto al sexo, tal y como veremos más adelante.

No es el caso de Saúl Zuratas, Mascarita, en *El hablador*, otro iluminado. Aquí se ve con meridiana claridad el proceso de conversión de un judío peruano bastante indiferente con respecto a su religión, y por lo tanto excluido de la pequeña comunidad judía donde se mueven él y su viejo padre. La conversión que se opera en este personaje lo llevará más lejos que a otros: a abandonar a su familia y a la sociedad a la que pertenece para zambullirse de lleno en una tribu remota, perdida en lo profundo de la selva amazónica. Zuratas, compañero del avatar de Vargas Llosa que nos cuenta la historia, tiene además una enorme mancha de color vino que le cubre la mitad del rostro, y eso lo hace a ojos de los de-

más un «medio monstruo». De manera que estando fuera de su comunidad religiosa por decisión propia y casi excluido de su comunidad social por su deformidad, Zuratas encuentra en la remota tribu amazónica de los machiguengas un lugar en el que se sentirá bien recibido. Pero el pacífico Zuratas es, en medio de ese proceso de conversión, persistente, monotemático, pugnaz, intransigente, absolutamente obsesivo con aquella tribu nómada que él encuentra arcádica y fascinante. Y el narrador de la historia observa que nada le interesa fuera de ese tema. No es un personaje antipático ni parece que deba inspirar rechazo, al contrario, parece siempre consecuente y reflexivo: «Sí, de repente tienes razón. De repente, ser medio judío y medio monstruo me ha hecho más sensible que un hombre tan espantosamente normal como tú a la suerte de los selváticos»⁴. Pero, mirado con más atención, es quizá el modelo mejor logrado en la galería de iluminados de Vargas Llosa, por su feroz empecinamiento unidireccional y sin asomo alguno de dudas, como Antonio Consejero.

Roger Casement, el personaje central de *El sueño del celta*, es también un dogmático, en la medida en que es un converso, alguien cuyas circunstancias han hecho que su vida dé un giro dramático. Como muchos conversos, es un desencantado. Para Casement el desencanto proviene de su brutal choque con la realidad del Congo, que administra como finca privada el Rey Leopoldo II de Bélgica y que él pensaba parte de una vasta y ambiciosa labor de evangelización y progreso que los buenos europeos llevaban a cabo en el continente

africano. El cataclismo que supone en su sistema de creencias toparse con la brutal realidad que su contemporáneo Joseph Conrad describirá en *El corazón de las tinieblas*, hará del irlandés un ser descreído y escéptico, primero, y después un atormentado y furioso valedor de la justicia que llevará sus informes minuciosos al gobierno británico y a la prensa para denunciar aquellos incommensurables abusos. Pero paralelamente crecerá en él la idea de que su propio país, Irlanda, es otra víctima de la injusticia colonizadora, y abrigará la causa nacionalista con un fervor que incluso sus amigos más cercanos ven a menudo excesivo. De hecho, perderá a muchos de sus compañeros por vincular una rebelión independentista irlandesa⁵ con el ejército alemán, en ese momento en guerra contra el Reino Unido. Por ello será considerado traidor y sufrirá un escarnio público ultrajante y demoleedor, sobre todo porque la aparición de unos diarios suyos descubren su homosexualidad ante el mundo, que asiste a la caída del héroe entre horrorizado y estupefacto.

Como otros personajes vargasllosianos, Casement parece cumplir con su destino de inconformista a contrapelo de la cordura, llevando al extremo sus creencias, activando el ingenio explosivo que guarda en lo más profundo de sí mismo y volando por los aires él mismo al detonar el artefacto de su rebelión.

Se trate pues de una vocación social o de la búsqueda íntima de una libertad más esencial y privada, los iluminados de Vargas Llosa presentan características similares. Como probablemente el análisis de estas conductas excede el

marco del presente texto, detengámonos en una de las novelas donde se pueden ver mejor el funcionamiento del *iluminado social* y del *iluminado egoísta*.

II

EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA

Una de las novelas en las que más nítidamente se observa la preocupación de Vargas Llosa por mostrarnos a estos personajes empecinados en su lucha contra la sociedad es *El Paraíso en la otra esquina*, pues allí encontramos que estos soliviantados luchadores, verdaderos campeones del inconformismo, no lo son exclusivamente por razones sociales, sino también por egoísmo. Pero tanto unos como otros –parece decirnos el escritor– representan sólo las dos caras de la misma moneda.

La historia aquí empieza con Flora Tristán –también llamada a lo largo de la novela *Florita, Andaluza o Madame La Colère*– explicada por un narrador omnisciente que nos describe el momento en que ésta empieza su labor como redentora de la humanidad, con el entusiasmo y brío que hemos visto ya en muchos otros personajes de Vargas Llosa, con quien esta Flora Tristán comparte cierto fanatismo indesmayable: podría recordar al obstinado Alejandro Mayta, de *Historia de Mayta*, al sacerdote subversivo de una de las historias de Pedro Camacho de *La tía Julia...*, a Pantaleón Pantoja, de *Pantaleón y las visitadoras*, a Galileo Gall, el frenópata anarquista de *La guerra del fin del mundo*, incluso al Toledano de *Travesuras de la niña mala* o, en *El sueño del celta*, a un desencantado Roger Casament que, como hemos formulado, decide en algún momento

pulverizar su vida encarándose con las empresas coloniales que han destrozado el Congo y la Amazonia. En ella, en Flora Tristán, también encontramos el mismo empecinamiento irreductible, una cierta dosis de iluminación sin la cual sería imposible acometer la tarea titánica de cambiar el mundo, un mundo en el que el capitalismo áspero de aquellos años –primeros veinte del siglo XIX– tenía a los obreros en una situación de degradación inverosímil en nuestros días, al menos en el mundo occidental.

Flora Tristán, en los capítulos que le corresponden, transita sin fatiga por infinidad de ciudades francesas buscando organizar su Unión Obrera, una especie de sindicato que, además de proteger y alentar los escasos derechos de los trabajadores, los una a todos en una inmensa fraternidad que les haga buscar un mundo mejor y algo utópico, desde nuestra perspectiva actual. Pero no para Flora Tristán, pues los sansimonistas y los fourieristas –sociedades de la época que beben de las doctrinas de Saint Simón y Fourier e intentan más o menos lo mismo que ella– resultaban mucho más ingenuos y utópicos que la propia Flora.

Uno de los mayores méritos de la novela reside precisamente en la habilidad con la que Vargas Llosa siembra en el lector la duda acerca de la posibilidad de lo que sus personajes mesiánicos puedan alcanzar. Algo similar ocurre con Antonio Consejero en *La guerra del fin del mundo*, donde el narrador parece tomar cierta distancia con relación a lo que cuenta y así el lector se entusiasma con las batallas perdidas de antemano por sus personajes. Es cierto que en esta última novela el planteamiento resulta

menos inclinado al fanatismo que en *La guerra del fin del mundo*, como si Vargas Llosa hubiera depurado el alcance de sus decepciones, pero no la fascinación que parece sentir por estos personajes descabellados, víctimas de pasiones indestructibles y de una terquedad a prueba de balas respecto a lo que quieren conseguir.

DEL ESPERPENTO A LA REALIDAD: UNA VISIÓN CÍNICA Y REAL DE LOS PERSONAJES ARTÍSTICOS.

En los capítulos alternos nos encontramos con Paul Gauguin, atrapado también en otra utopía, esta de carácter más bien individual, pese al revestimiento societario en que aparece –para el propio personaje– su deseo de conseguir un paraíso en la tierra, un lugar donde el artista se despoje de sus prejuicios burgueses, que no tenga más necesidad que pintar y esculpir sin otra preocupación: un mundo de artistas, una arcadia primordial, idea que siembra en él Van Gogh, aquí llamado casi siempre El holandés loco, y que Paul –o Koke, su nombre tahitiano– cree encontrar en ese paraíso miltoniano que es la Polinesia de finales del siglo XIX. Si en Flora Tristán podemos rastrear elementos característicos de otros personajes de Vargas Llosa como los ya citados, Paul podría ser un poco heredero de estos, pero sobre todo de Pedro Camacho, el escritor de *La Tía Julia...*, pues éste es el primer artista iluminado en el imaginario del escritor peruano. Claro que Camacho es casi una caricatura de sí mismo y Paul Gauguin es el reflejo de su propia decepción, como si los años que han transcurrido entre la aparición de uno y otro –más de veinti-

cinco– hubieran sedimentado en Vargas Llosa la idea de otorgarles a sus iluminados un cierto patetismo que los ancla en la orilla más verosímil de la realidad.

En efecto, tanto en Pantaleón Pantoja como en Pedro Camacho se detecta cierto aire de personajes impostados: Paul Gauguin no; Paul Gauguin es rotundamente real y por ello realmente patético, como lo es Roger Casement o Alejandro Mayta. No se oculta el hecho de que tanto Tristán como Gauguin, abuela y nieto, son personajes reales, y por lo tanto no gozan del *élan* atrabiliario de los personajes «inventados» de Vargas Llosa, pero ello quizá sea uno de esos equívocos que parece suscitar Vargas Llosa con total lucidez, puesto que tanto la Florita como el Koke que aparecen en su novela son personajes *novelados* y por lo tanto tan ficticios –si no más– que los que son producto de la pura imaginación o no son modelos reconocibles del todo: al fin y al cabo, Pedro Camacho existió, como existió Alejandro Mayta. Creemos que se trata más bien de la clara intención de Vargas Llosa por acercarse con más profundidad a un tipo de personas que lo fascinan: aquellos que ponen tanta obstinación en vivir y predicar su verdad que terminan siendo devorados por su propio fanatismo.

LA REALIDAD COMO MOTOR DEL INCONFORMISMO DE LOS PERSONAJES

Esa realidad aquí se presenta como las fatuas y cínicas sociedades francesa y arequipeña en que se mueve Flora Tristán: cuenta la novela no sólo las peripecias de Flora en la Francia de provincias por donde predica la necesidad

de organizar a los obreros del mundo, sino también su decisiva presencia en el Perú, concretamente en Arequipa, donde conoce a la familia de su padre sin contarles la verdad de su vida; que ella abandonó a Monsiur Chezal, su marido, y a sus hijos, razón por la cual escapa de Francia. Aquel viaje a la fatuidad de la sociedad arequipeña le abre los ojos y le impulsa a dedicar su vida a la causa obrera y femenina, dos luchas que en medio de aquellos años lejanos resultaban casi contradictorias, toda vez que los propios obreros entendían que las mujeres eran seres inferiores e indignos de ser tomados en cuenta. Esa es la sociedad contra la que pelea Flora Tristán: trufada de prejuicios, paleta y brutal, con obreros y mujeres que no sólo viven bestializados por un sistema injusto, sino que en muchos casos están conformes con esta forma de vida.

Por su parte, la sociedad de Paul Gauguin no ha cambiado mucho respecto a la de su abuela, pero aquí vemos más bien los prejuicios burgueses orientados al trabajo artístico. En la sociedad que vive Gauguin apenas sí se advierte la ebullición social que hay en la de Flora; antes bien, todo el desorden y la procacidad del artista francés parece siempre la provocación que le motiva una sociedad adormecida y vana. Gauguin sueña con un paraíso en la tierra, y al llegar a la Polinesia va descubriendo paulatinamente que Occidente ha inoculado aquí sus prejuicios y obnubilaciones morales, lo cual le hace abandonar Tahití en busca de las Islas Marquesas, a donde arriba ya viejo y enfermo, en busca de su paraíso personal.

EL SEXO DE LOS ILUMINADOS

Al igual que ocurre con otros personajes de similares características, en *El Paraíso en la otra esquina*, el sexo tiene una importancia capital y a menudo opera dentro de un marco transgresor que a veces es liberador y otras veces es motivo de oprobio y ocultación. Como su nieto Gauguin, Flora Tristán vive obsesionada con el sexo; pero de manera radicalmente contraria a él, que es un hedonista y que no puede entender el mundo sin sexo. Flora queda marcada por la brutalidad de su marido y salvo una experiencia lésbica con Olympia –que aparece siempre velada en los recuerdos– nunca más se dejará seducir por ningún hombre, pese a que algunos la hacen flaquear. Pero la sola idea del sexo la reorienta a su vocación de redentora de los obreros y de las mujeres, y el lector se pregunta si toda esa entrega no es también una huída. Flora Tristán, la subversiva, es en el fondo una puritana.

Gauguin, no: al pintor le cuesta entender el mundo sin el sexo y llega incluso a tener una relación homosexual con un muchacho tahitiano; él, que había presumido siempre de su hombría sin sombras, se ve seducido por un joven *hombre-mujer* de los muchos que existen y son aceptados en las comunidades maoríes de las islas del Sur. Más que una experiencia sexual, este encuentro parece ser el punto culminante de esa comunión con la naturaleza sin prejuicios que Gauguin encuentra –o mejor, cree encontrar, porque su entusiasmo la exagera– en la Polinesia.

Resulta importante recalcar esta función que cumple la sexualidad en los personajes de Vargas Llosa: pare-

ce, pues, que sus iluminados se rebelan contra su condición humana no sólo en la búsqueda de utopías, sino también de una de sus piedras angulares: el sexo. Para Casement, como para Alejandro Mayta o Gauguin, la homosexualidad es una revelación ignífuga que los abraza, que los convierte en personajes con una vida oculta cuyo principal componente socava sin desmayo el edificio de sus vocaciones; para Pedro Camacho, como para Flora Tristán, el sexo es un motivo de rechazo y aversión por las malas experiencias que han tenido con él; para Pantaleón es un descubrimiento de carácter meramente episódico que tiene más que ver con su trabajo que con una verdadera epifanía, pero, sin embargo, resulta el elemento crucial en su desmoronamiento social: al enamorarse de la Brasileña, Pantoja está a punto de arrojar por la borda su vida matrimonial, y al rendirle un inverosímil homenaje a la prostituta asesinada, ocurre otro tanto con su carrera militar. Para Antonio Consejero es inexistente como sólo lo puede ser para un asceta, como parece serlo para Saúl Zuratas, porque los dos comparten una iluminación de caracte-

rísticas místicas que aniquila la subordinación a las flaquezas terrenales, mientras que para Galileo Gall, el anarquista, el sexo es una trampa absurda en la que cae debido a una efímera debilidad –su encuentro sexual con Jurema– y gracias a la que encuentra la muerte. Para ninguno de estos personajes pues, la pulsión sexual es un elemento anodino.

CODA

Esta fascinación de Vargas Llosa por los personajes contaminados de misticismo y fervor parece haber crecido en sus novelas como modelos extremos de la vocación libertaria que atraviesa sus escritos políticos, como si en el fondo mismo de la libertad y el inconformismo que la mantiene viva latiera la amenaza de su desplome. Así como en las novelas corales y políticas se nos advierte del feroz andamiaje del poder que todo lo corrompe y todo lo devora, en las novelas donde aparecen sus personajes iluminados se nos da cuenta de que son los propios hombres que luchan y se rebelan contra el sistema los que a menudo acaban devorados por su propio fuego de intransigencia purificadora.

¹ La lista es larga y excede, con mucho, el propósito de este trabajo. Basta citar, entre las principales, *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, *Señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, *Maten al león*, de Jorge Ibarguengoitia y *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, de Junot Díaz.

² *La tía Julia y el Escribidor*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1997. p. 90.

³ *Pantaleón y las Visitadoras*. Ed. Punto de Lectura, Madrid, 2010, p. 112.

⁴ *El Hablador*. Ed. Punto de Lectura, Madrid, 2010, p. 39.

⁵ El Alzamiento de Pascua, en abril de 1916, que fue el primer intento de los republicanos irlandeses por lograr la independencia del Reino Unido.

Otro Goethe es posible



Por Blas Matamoro

I

La literatura generada por Goethe llega a ser enciclopédica, y cabe preguntarse si es posible una biografía más del escritor que tanto ha hecho escribir. La respuesta es afirmativa y la puede suscribir Safranski¹. La razón es que Goethe pervive y exige de cada época «su» propio Goethe, de modo que resulta ser una asignatura obligatoria cuyo programa aumenta sin cesar.

En las últimas décadas se han producido importantes aportes. El más ambicioso se hace en inglés y es debido a Nicholas Boyle. Se han traducido al alemán dos de los tres volúmenes de su *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit* (1999). Ante sus 3.000 páginas me detuve, y nada puedo opinar. Sí, en cambio, de otros dos trabajos: el de Richard Friedenthal –*Goethe. Sein Leben und seine Zeit* (1963)–, que se juega felizmente por el relato, estudia con robustez al personaje y resulta una tan documentada como fluida lectura, y la de Karl Otto Konrady –*Goethe. Leben und Werk* (1994)–, de mayor objetividad, más erudita y más reticente en cuanto a juicio, quizá menos amena como recorrido integral, pero infalible a la hora de la consulta.

Safranski, que entre otras cosas es un explorador muy autorizado de la época y el medio, parece responder a la vieja demanda orteguiana de construir un Goethe «desde dentro». En efecto, el biógrafo entra en el espacio imaginario de la supuesta persona goetheana y los datos que a la vez va dando del mundo exterior son los que se supone que pudo tener el mismo biografiado. Los personajes que trató –el universo germánico

de aquellas fechas es tan rico que la lista resulta interminable y obvia–, los lugares que visitó, los eventos históricos de los que tuvo noticia o que lo involucraron, sus casas, sus bibliotecas, sus amores, las incontables huellas escritas que dejó a su paso por una historia que, muy a sabiendas, vivió como «su historia desde dentro». Sólo se me ocurre echar en falta en el tenso y deleitable texto el régimen alcohólico del maestro, su mujer y su hijo, y sus labores en la masonería alemana, o quizás europea, que tanto tienen que ver con sus ideas en campos como la filosofía, la sociedad o la política.

La lectura de este libro no sólo es llevadera en tanto narración de novelesco atractivo, sino que equivale a un viaje por la frondosa vegetación goetheana, anecdótica y textual, que da lugar a unos apuntes realmente novedosos. Mención especial merece la tarea del traductor, pues si bien la prosa de Safranski es tan tersa –tanto como puede serlo una prosa alemana– que no ofrece mayores obstáculos a quien la traslada, en cambio los muchos niveles de la escritura goetheana demandan una fineza de imaginación y una versatilidad de lenguajes que imponen un elogio muy especial. A continuación van unas pocas notas de viajero.

II

En su autobiografía, Goethe habla de «el padre» y de «mi madre», una madre de cuya muerte en 1808 no hay noticias en su diario y a la cual apenas visitó cuatro veces en 33 años. De haberse quedado junto a ella en Frankfurt, habría sido un niño eterno, desconocido en el mundo, temeroso de los fantasmas que criaba su casa de infancia, quizás apenas un pro-

bo abogado. Siempre prometía volver al nido materno. Nunca lo hizo, en tanto la matrona, la célebre *Frau Aja*, recibía los honores de gran genitora nacional. Ella era alegre y fabuladora, lo opuesto a un padre lejano, duro, consecuente, serio, respetado, aunque exento de autoridad. Admiraba las dotes de su hijo, pero lo decepcionaba su falta de talento para convertirlas en dinero.

Decidir cuál de los padres es suyo y cuál de nadie, alejarse de la familia y eludir su trato, son actitudes de quien se propone una identidad adánica, de superhombre que no tiene padres y que, si los necesita –Freud diría que para matarlos– se los inventa como si fueran sus hijos, los de su omnipotencia. Algo similar le ocurre con su hermana Cornelia. De niños, planearon hacer una novela a medias y en seis lenguas. Ella quería ser monja y llegar a madre abadesa. Tuvo un matrimonio infeliz, cercano a la repugnancia, abortó varias veces y su hermano, que vivía en otra ciudad, la visitó en una sola ocasión. Murió joven, en 1777. No faltan autores que hablan de incesto. El folletín no es del gusto de Safranski. Tampoco del mío.

De su propio matrimonio se puede discurrir poco. Se casó a la vuelta de Roma con una bordadora, Christiane Vulpius, excelente cocinera y ama de casa, lo que él quería como compañía femenina doméstica. Una marujona, si se quiere, decisiva en sus ficciones: Margarita, Dorothea, Clarita, la Charlotte que enamora a Werther, son marujonas o aprendices de tales. Las demás chicas a las que Goethe declaró su amor siempre se casaron con otros. Algunas han sido favorecidas por su literatura: Charlotte

Buff –el nombre se repite en varias obras suyas–, Friederike Brion, Anna-Sybilla Münch, Lili Schönemann, Ulrike von Reventlow. Hay más; ahora no hacen falta. En general son amadas lejanas que dan lugar, sobre todo, a generosas cartas, de esas que están tan bien escritas que parecen esperar una ordenada publicación. El joven Goethe, arrogante y displicente ante los demás, se vuelve un dolido corresponsal que implora ser salvado de sí mismo. Menos literatura le han generado sus asuntos de a tres, a veces con el Gran Duque de vértice. Otro tema goetheano.

Por fin, Lotte von Stein –Lotte habría de llamarse–, mujer que reencarnó a una esposa anterior de un Goethe también anterior, inteligente como un hombre inteligente –de éstos que son inteligentes como las mujeres inteligentes– culta, materna a su manera, que no fue su amante y no porque Goethe prefiriese la lejanía ni le importara su amistad con el señor Stein. Lotte temía –apunto por mi cuenta– que la carnalidad del asunto la convirtiera en una marujona o una cortesana, que de ambas solía prendarse su amigo. «Espejo del mundo», la denominó en su diario. Y en el mundo estaba él.

III

Goethe siempre se vio, platónicamente, como la mitad de un ser pleno, pero imaginario, obra de dioses cortantes que seccionaron la esfera mítica de la perfección y crearon los semiseres que somos, a la búsqueda de aquella plenitud. En sus obras, el tema es obsesivo y merece reflexiones identitarias de fina sugestión porque los pares encarnan –nunca mejor dicho– unas entidades que se ope-

nen porque se complementan. Wilhelm Meister es, en la novela homónima, la vida amorfa, y su amigo Werner, la forma sin vida. Antonio y Tasso representan el conflicto entre el gusto y la conveniencia, la libertad y la costumbre. Cabe un inventario: Fausto y Mefisto, Eduardo y el Capitán, Orestes y Píldes, Werther y Albert, Egmont y Horne. Se ha visto, a veces, una búsqueda de la identidad masculina de un varón en otro a través de una mujer, ese espejo del mundo antes citado, pero hay más. Es cuando interviene Dios.

En efecto, es Él quien le ha revelado su destino en secreto, con la condición de no comunicarlo a los hombres. A las mujeres, como es notorio, no les hace falta, porque todo lo saben de nacimiento. Ese destino es una suerte de diosencillo personal, familiar, recóndito, un *daimon* socrático que tiene, a su vez, una segura historia asimismo personal, la de un cierto pariente cercano. Si se prefiere, se puede aludir al inconsciente, categoría que Goethe maneja a menudo. Tiene que ver con la clásica fórmula que aconseja conocerse a sí mismo. Nuestro escritor añade: «Sospecha de ti mismo».

Este tema del doble, también clásico, Safranski lo sitúa con gran inteligencia en el centro de la historia estrictamente biográfica de Goethe, durante su viaje al Harz en 1777. Es importante el detalle de que siempre viajaba de incógnito o con nombres en clave, como si el viajero fuera otro. En las alturas alpinas, Goethe se enfrenta al espejo de Alemania, pequeña en la realidad y grandiosa de virtualidades. Él también es un gran genio en una pequeña corte. Un viajero de nombre supuesto que se ve como hé-

roe, santo, titán, elegido. Está solo ante un paisaje imponente: es el que funda y bautiza. En la cima del Brocken escucha al oráculo del destino y es su voz quien soporta la profecía. ¿Quiénes son todos esos Goethes? Ciertamente, encarnaciones de su megalomanía, pero también estímulos y poblaciones de su obra. Será grandiosa y pagará el tamaño de su delirio identitario. Más que un hombre, será un coro de hombres y dará pábulo a la leyenda de su inverosimilitud. Y peregrinos habrá por toda Europa que llegarán a la pueblerina camarilla de Weimar para verlo de cerca, acaso para tocarlo.

Goethe buscó la perfección del semiser como ser, más en las amistades varoniles que entre las femeninas. En esa época, el límite entre el cariño amistoso y el amor erótico –en alemán se designan con el mismo verbo, *lieben*– solía borrarse en las fórmulas de cortesía y las cartas íntimas. El escritor consideraba que su vínculo con el Gran Duque, entablado cuando éste contaba 18 años y aquel 25, era «una verdadera e íntima unión de las almas [...] nuestro amorío se ha convertido en matrimonio bendecido por Dios» (Carta a Kestner, 1776). Su tendencia a seducir, encantar, caer bien y terminar acaudillando le valía simétricas declaraciones. Merck –quien colaboró en la publicación del inicial *Goetz von Berlichingen* y acabó suicidándose, como Werther– y Jacobi –con el cual Goethe rompió por lo recalcitrante y clerical que se puso– le comunicaron estar enamorados. La historia con Schiller es una verdadera crónica de amantes y el verlos juntos por la ciudad dio argumento a las comedillas weimarianas. Se amaban con todo el odio con que se ama, se

intercambiaban duras críticas, disentían y coincidían como una auténtica pareja. En Schiller, Goethe hallaba espejada su propia consciencia porque Schiller era su vaciado perfecto: el impulso inconsciente de un mismo genio. Safranski propone una fórmula de luminosa concisión: entre ellos había una mística del amor platónico pasada por el panteísmo de Spinoza: *Amor Dei intellectus*. Cuando en 1805 murió Schiller, su amigo dijo algo que parece el eco del lamento de Montaigne por Etienne de la Boëtie: «He perdido la mitad de mi existencia». Volvía a ser solo a medias, a semi ser.

IV

¿Hay una filosofía goetheana? Sí, la de un hombre que se pasó la vida filosofando y detestando el lenguaje cancilleresco y tecniquero de los filósofos profesionales, algunos de ellos amigos suyos como Fichte y Hegel, admirados a distancia como Kant, o doctrinarios como Lavater, que intentó convertirlo a un dogmatismo cristiano mientras Goethe trataba de hacerlo panteísta, lo que correspondía a un científico natural. Monoteísta debía ser el individuo moral, y politeísta la poesía y el arte.

A pesar de sus reticencias como lector de filosofía, algunas marcas constantes permiten adscribirlo a la tradición panteísta de Spinoza. En compañía de la Stein recorrió con minucia la *Ética* y halló algunas claves para su inquietud obsesiva, la naturaleza y, a partir de ella, la situación del hombre –léase ser humano, sin excluir a las mujeres, como ahora se estila puntualizar, sobre todo por la enérgica presencia de la Stein–. Goethe era un curioso y sensible explorador de

lo natural a través de la ciencia positiva. Lo merodeaba entre huesos, minerales y plantas. Se imaginaba hijo predilecto de esa naturaleza que le hablaba con grandiosa suavidad. El monólogo del rejuvenecido Fausto lo atestigua claramente. La naturaleza goetheana no tiene sentido –al menos, para el alcance humano– ni persigue fines ni admite predecesores. Es –otra vez Spinoza– el despliegue de su propia sustancia, es decir, que se sustenta a sí misma de modo absoluto y por eso ostenta su carácter divino. En ella todo es necesario, y aquí se asoma Kant. La desenvoltura natural admite llamarse devenir. Y aquí aparece su amigo Hegel quien, seguramente, en sus charlas resultaba mejor prosista que pluma en mano. El hombre está naturalmente dotado de voluntad y es capaz de retrucar a su madre estableciendo fines, inventando sentidos y aceptando predecesores. Se lo permite su consciencia, que es el lugar donde, justamente, la naturaleza se torna consciente, donde su infatigable consecución tropieza con su criatura inconsecuente.

El hombre es, pues, la parte anómala de la naturaleza y vive esta gloriosa anomalía con una escasa pero incomparable calidad: en tanto consciente de la necesidad, es libre. Como la naturaleza es infinita, se le aparece el campo de su libertad, un desierto donde instaurar leyes y normas propias. Aquí disiente de Spinoza: cada cosa es cada cosa, cada quien es cada quien. Y si a ese quien cualquiera le toca ser genio, no hay más que hablar. Entonces, para Goethe lo que importa es el devenir del ser y no la spinociana sustancia del ser, que vuelve sobre sí misma y consigue no alterarse.

Otra compañía decisiva de lecturas filosóficas fue la de Schiller, que era en esto más disciplinado y, con perdón de la palabra, más profesional. Ocurrió en esa brillante época de la germanidad un torbellino de propuestas para el pensamiento de los filósofos. La edición de Spinoza por Jacobi (1785) inauguró el inmenso campo del idealismo alemán. Klinger inventó el movimiento del *Sturm und Drang*, marbete que ha soportado muchas traducciones, por lo que se hace preferible dejarlo nomás en tudesco. A fines del siglo galante aparecen los románticos, con los que Schiller tiene parecidos de familia y vale a Goethe de conexión y complemento con los muchachos de Jena, donde enseñaba y participaba de ese club familiar tan abundante en prosas inteligentes y embrollos sentimentales algo menos inteligentes. Goethe los había dotado de personajes emblemáticos. Con 24 años le dio *Götz von Berlichingen*, drama que en su momento le otorgó una súbita fama nacional, pero que no obtuvo demasiadas consecuencias hasta que Walter Scott lo proclamó paradigma de la novela histórica. En 1774, *Werther* retrató al futuro héroe del romanticismo, alma bella y suicida que no admite la impura y comprometida realidad del mundo adulto y acaba, puro y adolescente.

Más que las penurias del amor y el culto al suicidio, que tantas acusaciones y censuras acarreó a su autor, es una novela acerca del asco por la vida, como bien apunta Safranski, pero retrata al paladín de la melancolía, contrafaz de una juventud rutinaria, pacífica y bonancible. Es un enfermo, un antecesor de la náusea sartreana, beato y mi-

serable, todo lo contrario que Goethe, hombre de la participación y la convivencia, fuerte y saludable, que se iba a morir de viejo.

¿Por qué la fama escandalosa de *Werther*, obra sin plan, escrita de un tirón, profusa de imitaciones, que puso la literatura alemana –antes un fenómeno provincial– en el gran escenario europeo? Aparte de lo anecdótico, la propuesta es contraria a la costumbre literaria de la novela que convierte la vida «real» en literatura: es la literatura la que se muta en realidad. En orden al paradigma, *Werther*, escritor de cartas, se pega un tiro y mata al adolescente prerromántico que se cree un ser único, el solo verdadero, ensimismado y solitario para el cual el mundo es el escenario donde ejercer su libertad abstracta y en el cual el otro no existe. Para la mirada filisteo, un nihilista, un ejemplo de fealdad moral.

Götz, en otro registro, ofrece un esquema similar: una suerte de bandido generoso español o *outsider* del Lejano Oeste americano, ambos invocadores de mundos desaparecidos. ¿Quijotesco? Tal vez. Es el individuo único, ajeno al género humano, partidario de la libertad del insumiso, suya y sin eficacia política. Ajeno a la consciencia, pertenece al orbe del ser, un ser que se ensancha hasta chocar con la realidad y destrozarse. La obra tuvo un éxito súbito y se expandió por todo el espacio germánico. La gente reconocía al joven *best seller* y lo seguía por la calle. Los críticos moralistas lo anatemizaron por ateo, genial pero poseoso, cultor idolátrico del profeta y el mesías, incendiario de una hoguera juvenil destinada a apagarse en breve tiempo.

En ambos personajes los románticos reconocieron a su héroe particular, el ser único que se martiriza en el fracaso histórico e increpa al mundo por ser ajeno a un ideal grandioso, pero abstracto. Goethe, desde luego, fue todo lo contrario y al «matar» a sus criaturas se las quitó de encima. Los románticos se lo reprocharon. Fueron hijos de Werther y de Götz, no de su autor. A su vez, Goethe tomó distancias. No le gustaban los asociados a la *Empfindsamkeit* –la sentimentalidad–, que se juntaban para llorar en un círculo familiar de corazones solitarios. Más bien su héroe personal era Wilhelm Meister, comediante que recorría los pésimos caminos de aquella Alemania dispersa y ambiciosa en una suerte de histriónica cabalgata de identificación. Tampoco se salvó de condenas: Carlyle arrojó el libro al suelo declarándolo un manual de coitos.

En el romanticismo hay una suerte de sujeto modélico que se reconoce como no natural (ejemplo máximo: la filosofía del Yo en Fichte y el mundo como No-Yo, sólo válido como mi mundo). Persigue una conducta incomparable y genial, la del individuo absoluto. Es el espíritu subjetivo que se superpone a la naturaleza. En Goethe hay más bien un intento de conciliar el espíritu como autoconsciente y reflexivo con la naturaleza, mundo de ciega necesidad, por medio de la ciencia natural (Hegel, Schelling). Con el paso del tiempo, la inclinación de ciertos románticos como Novalis y Friedrich Schlegel por un nuevo catolicismo, una Edad Media idealizada y el culto a la Santa Alianza, ensanchó irremediablemente el surco.

Quizá la ficción donde mejor se describe la condición humana según el antropólogo Goethe sea la novela *Las afinidades electivas*. El hombre no es libre en tanto que sus motivos y determinaciones provienen del oscuro inconsciente, son naturales y crudamente necesarias. En especial el amor, en cuanto sentimiento que es dado al hombre, cuestiona su libertad como dato radical de su condición. Pero es responsable ante el otro de todo lo que hace como si fuera libre. Es existencialmente libre porque es una criatura moral. Y en esto vuelve a las fuentes, a Spinoza, quien concibe al hombre determinado por la naturaleza pero que vive tal si fuera libre y, en esa medida, ético y deliberante. En carta de vejez a Augusta Stolberg (1823), Goethe echa un lapidario balance de su propia historia: «Nos sobrevivimos». Y esta es también toda una moral de obediencia a la vida que no aceptaron Werther ni Götz, sino un heredero de la Ilustración para quien la vida es una inmanencia de dignidad.

V

Todo le empezó a ocurrir muy pronto a este joven ambicioso. Fantaseaba dominar cuantas palabras le fueran necesarias, creando un nuevo lenguaje dentro de su lengua. Era la única manera de crecer, la proliferación verbal movida por la secreta convicción de que expandirse conduce a una intuición de forma, de límite, de confín. De nuevo Spinoza, Shaftesbury y Leibniz. Cada tanto, una frontera y un más allá que hace de la vida del escritor un crecimiento siempre inacabado. Por repetir una figura suya que data de 1780: una pirámide cuyo vértice

está en el aire. Una manera de señalar el infinito como escenario del devenir, con otra secreta certeza: en su inconsciente genial anidaba un dios.

El arte goetheano imita a la naturaleza, pero no la dada por la naturaleza misma, sino una naturaleza inventada y aceptada como tal por el hombre hasta que la rechaza por artificiosa y parte en busca de una nueva naturalidad, y así sucesivamente: una naturaleza histórica. El arte es la historia del arte. Ocurre en lo que llamamos cultura, un palacio de cristal confortable y suntuoso que conduce al enervamiento, la debilidad y la decadencia, exigiendo salir al aire libre y construir otro nuevo.

En consecuencia, la belleza no es algo sencillamente natural, porque lo natural es feo y odioso. Lo único que el hombre tiene de natural es su impulso creador, que aplica al arte. Produce verdades, esto es, ajustes entre el decir y las cosas que el decir representa. Son unas verdades dotadas de naturalidad, según la entendieron los antiguos: selección, orden, armonía, gravedad. Se advierte que se trata de notas propias de los clasicismos o, como dicen algunos, los neoclasicismos que invocan un modelo utópico, ideal, de funcionamiento natural, con lo que se vuelve a la noción goetheana de naturaleza: una madre elocuente y magistral. Clásico también es el consejo de olvidar el siglo para persuadirse y crear: la obra se inscribe en un espacio intemporal, pretende una imperturbable inmortalidad.

La realidad inmediata es sometida al examen de la idea, es una realidad idealizada. Goethe da como ejemplos la estatuaria y la pintura, no la poesía ni

la música, con lo que cabe preguntarse, justamente, por la calidad de arte que tienen estas disciplinas carentes de referencias. Ciertamente, la palabra nombra las cosas, pero no las muestra como un cuadro o una talla. En todo caso, la verdad artística es la verdad natural, aunque no de la naturaleza, según la estudian los científicos naturalistas.

Como se ve, estas consideraciones no son una teoría del arte, sino una doctrina estética. Por ello, cabe preguntarse si es posible teorizar sobre el arte mismo en general, en lugar de indicar cómo producirlo en cada época. Es evidente que ni el realismo con su busca de la «loncha de vida» ni el romanticismo que pone el sentimiento como sujeto de la creación y proclama su adhesión a la desmesura y a la actualidad –traduzco: la modernidad–, entran en aquel cristalino palacio. Sí, en cambio, experimentos modernos que exaltan el rol de la memoria. La autobiografía de Goethe se titula *Dichtung und Wahrheit*, lo que se suele traducir por *Poesía y verdad* y que el mismo autor ha explicado. *Dichtung* es poesía, o sea, el pasado tal como lo conforma el recuerdo, y no *Erdichtung*, mero invento. El resultado es la *Wahrheit*, la verdad de lo imaginario. Es decir, más que imitación de la naturaleza, sea cual fuere lo que por tal entendamos, se trata de producirla para imitarla, y el órgano de tal producción es la facultad imaginativa del hombre.

De lo anterior se desprende el carácter autónomo del arte, que no tiene la ciencia, por ejemplo, pues depende de la naturaleza como lo dado. El arte propone un microcosmos –el todo en pequeño– y opera por autoconducción

y desinterés. Por eso se ocupa de lo imposible, lo que no tiene medida, lo cualitativo, lo imponderable, para lo cual le es imprescindible la ya citada autonomía, que es su inherencia. Para lo mensurable están la ciencia y la filosofía; para lo posible, la política. Lo incognoscible se adora.

Es de admitir aquí una raíz kantiana. El hombre de Kant se sabe pequeño ante la sublime infinitud del mundo y aprende a fracasar. Pero tiene genio, o sea que es productivo o, por mejor decir, creativo –obediente a su dios particular, añade Goethe–. Lo genial es una operación del espíritu que trabaja con la experiencia de la totalidad, la modificación del sujeto y lo instantáneo. Todo junto, si es posible. Nada menos.

Es claro, al genio todo le resulta natural, como si le fuera dado ya hecho. Goethe propone un ejemplo, la naturalidad de Shakespeare, y la enfrenta a la artificiosidad de Racine. Convengamos que en esto parece un romántico, un precursor de Stendhal. En todo caso, siempre fiel a la idea de que el genio es un producto de la naturaleza que se insurge contra ella y así consigue su autonomía. Aquí el ejemplo es el propio Goethe, un correctísimo funcionario cuyas obras fueron regularmente consideradas indecentes.

VI

Hay cierto rigor ético en la concepción goetheana de la vida como deber. Hay más: un credo que la sustenta. No es teológico, sino estético, y se manifiesta en la vida práctica: la vida bella es vida buena. En este sentido, puede rastreadse en Goethe su formación protestante, convenientemente traducida e incluida

en ella a Cristo como ejemplo de lo humano, Adán Kadmón o Ántropos. Pero lo humano es la expresión del espíritu que llamamos naturaleza, cuanto la naturaleza es para el hombre, y en esta percepción panorámica cabe la noción ilustrada de lo religioso: todas las religiones son válidas y mutuamente tolerables en tanto replican de mil maneras diferentes la misma fuerza saludable, sanadora y santificadora que encierra la palabra *Heilung*.

Se puede hablar del eclecticismo religioso de Goethe, y hasta de una panteísta religión de la naturaleza. Con ello volvemos a la fuente: Spinoza y el humanitarismo filantrópico y fraternista de algunas asociaciones a las que se adhirió: la masonería, los Hermanos Moravos, un prelude de teosofía en el esoterismo de una mística laica, Susana Klettenberg, el alma bella de *Wilhelm Meister*. Si la naturaleza es Dios y viceversa –técnicamente, Goethe era un ateo porque rechazaba la figura de Dios, su personificación– su religión es el culto disperso de lo pleno, un ensanche infinito, comprendido todo lo que es lujoso y superfluo, lo que en la naturaleza es espíritu. Una religión afirmativa, un reconocimiento constante de la divinidad como agente de una creación infinita, por dentro y por fuera del hombre, el único animal espiritual. Dios resulta ser el concepto íntimo del Todo en esa miniatura de lo divino que es el hombre. El adentro y el afuera se disuelven en la unidad, principio amorfo que todo lo conforma, indeterminación absoluta y libérrima que todo lo determina.

Este carácter procesal de la divinidad hace de Dios un ser imperfecto que

persigue su propia plenitud en una naturaleza que se expande sin cesar. Dios busca infinitamente su propia perfección. Es esa especie de ascensión ilimitada con que se remata el segundo *Fausto*: el viejo doctor remozado, que ha sido un hombre y todos los hombres, muere y resucita ascendiendo hacia ese lugar sin donde del que sólo sabe que es eso, una ascensión, una búsqueda.

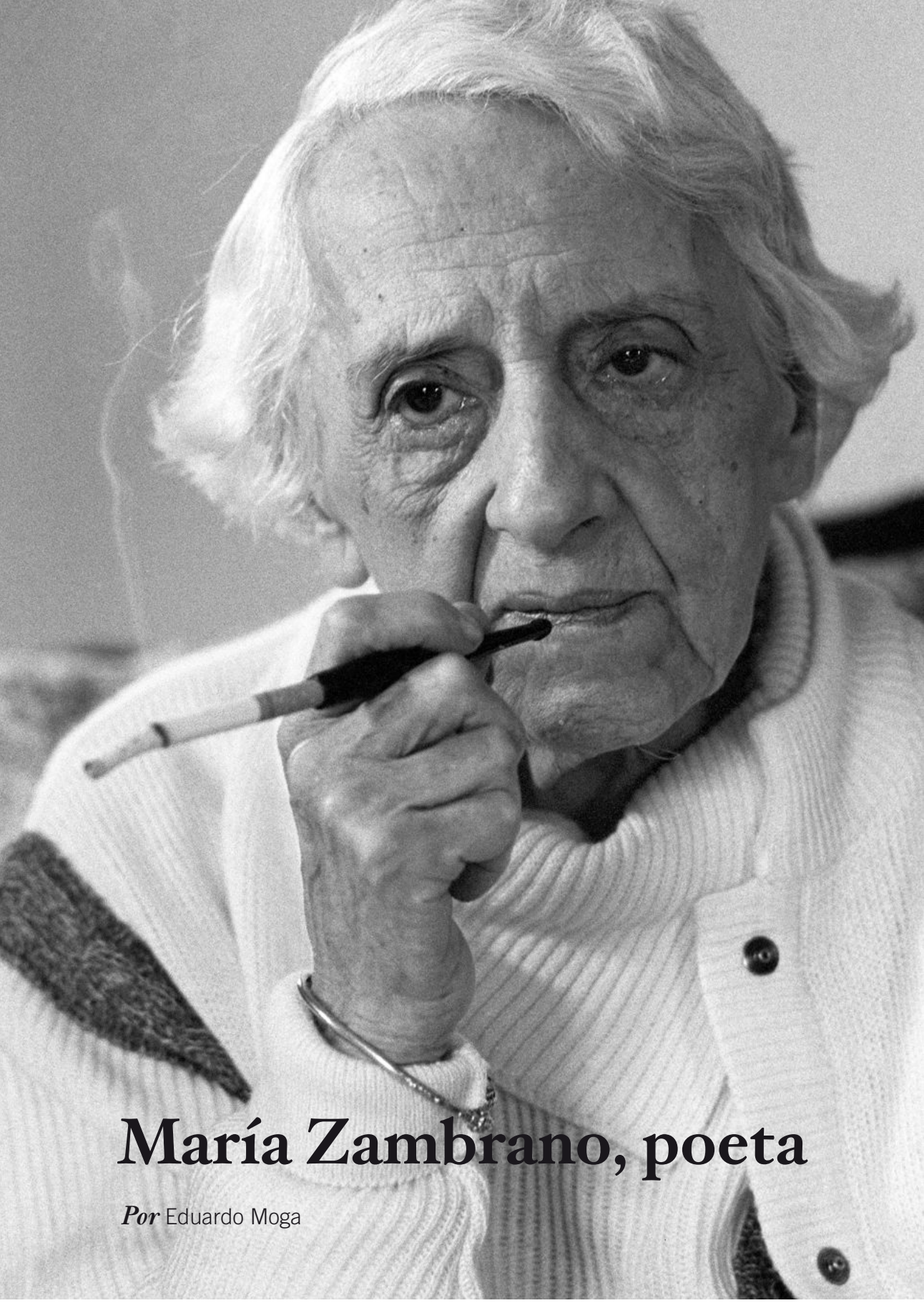
Goethe era un moralista que no creía en el pecado y un hombre religioso que no aceptaba ninguna iglesia. Su relación con lo divino era su relación consigo mismo, entendiéndose parte de la totalidad llamada naturaleza que, en su autoconsciencia, adquiere en el hombre la calidad espiritual. Vocación de totalidad, realidad

existencial de que la parte, siéndolo del todo, sólo es parte. Vivido como *amor Dei intellectus*, el instante se inmortaliza y alcanza la eternidad. En tanto, el tiempo perece en todo lo que vive y deja al hombre en su soledad, la del Único, la de Dios.

VII

Había una vez un pájaro que volaba con alas de dioscecillo hacia alturas divinas, persiguiendo metas igualmente divinas. Cayó al agua, sus plumas se volvieron escamas y se convirtió en pez. Aprendió a navegar lúcidas superficies y a explorar oscuras profundidades. Tuvo nostalgia de sus perdidas alas. Comprendió que siempre había sido la mitad de un ser sin nombre. Hoy lo llamamos Goethe.

¹ Rüdiger Safranski. *Goethe. La vida como obra de arte* (Trad. de Raúl Chabás). Tusquets, Barcelona, 2015.



María Zambrano, poeta

Por Eduardo Moga

Hablar de María Zambrano cuando se habla de filosofía y poesía resulta una obviedad. Si ha habido un/a autor/a en las letras españolas que ha dedicado tiempo y esfuerzo al análisis de las relaciones entre ambas disciplinas, de sus semejanzas y diferencias, de su mutua permeación y sus disensos inevitables, esa ha sido la pensadora de Vélez-Málaga. Su libro *Filosofía y poesía*, publicado en 1939 –el quinto de su producción, tras *Poesía y pensamiento en la vida española*, del mismo año y también publicado en México, donde empezó su exilio–, constituye el que acaso sea el mejor acercamiento a esa fértil aunque problemática dualidad, no solo en la literatura en español, sino en toda la cultura contemporánea. Pero resulta llamativo que ese interés de María Zambrano únicamente haya suscitado reacciones y estudios de naturaleza filosófica, y muy pocos o ninguno de naturaleza poética. Zambrano aparece en la historia del pensamiento español como filósofa, algo que ciertamente es: discípula de Ortega y Gasset, Xabier Zubiri y Manuel García Morente, sintetiza con éxito las tradiciones existencial, fenomenológica y vitalista, la de Spinoza y la de los griegos, inspirada en el pensamiento de Plotino, asumiendo, además, el bagaje de la mística, tanto oriental como hispana, y alumbrando una obra compleja y dilatada que se extiende desde su primer libro, *Nuevo liberalismo* (1930), hasta el póstumo *La aventura de ser mujer* (2007). Sin embargo, en esta obra ingente, integrada por 43 títulos, la atención a la poesía es constante, y no solo por los ya indicados *Filosofía y poesía* y *Poesía y pensamiento en la vida española*: en Chile, en un temprano 1936,

prepara la *Antología de Federico García Lorca* y el *Romancero de la Guerra Civil Española*, y a lo largo de su vida mantiene relaciones de amistad con poetas tan destacados como Emilio Prados, José Bergamín, Jorge Guillén, René Char y José Lezama Lima, a la mayoría de los cuales, además, dedica incisivos ensayos. En su pensamiento resulta esencial el concepto de «razón poética», una razón que hermana la intuición y la imaginación creadora con la especulación y que, así articulada, intenta penetrar en lo más profundo del espíritu, para descubrir lo oculto al conocimiento, lo sagrado, que se revela por medio de la poesía.

«*Poesía y razón se completan y requieren una a otra –sostiene Zambrano en Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil–. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluyente, movediza, la radical heterogeneidad del ser. Razón poética, de honda raíz de amor.*»

Pero su vinculación con la poesía llega aún más lejos, hasta la propia condición de poeta. No es casualidad que su maestro, Ortega y Gasset, fuese también un escritor de fuste, en cuyo estilo se reconocen las metáforas tanto como los silogismos, ni que los principales valedores de la Zambrano exiliada y preterida por la cultura oficial fueran poetas como José Ángel Valente –a quien Zambrano correspondió con perspicaces estudios como «La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente» o «José Ángel Valente por la luz del origen»– o José-Miguel Ullán, al que se debe una antología esencial de Zambrano, *Esencia y hermosura* (Círculo

de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2010). María Zambrano escribió poemas, pero no es solo por eso por lo que se la puede considerar poeta –al fin y al cabo, la literatura está llena de versificadores sin alma–, sino por algo mucho más importante: por la propia naturaleza o textura de su obra. Los cinco poemas de su autoría son «Merci bien», escrito originalmente en francés, entre 1946 y 1947; «Delirio del incrédulo»¹, compuesto en Roma en 1950; «El agua ensimismada», fechado en La Pièce en 1978; «De l'Étoile des Alpes», de 1983, y el inacabado –o más bien borrador– «Pámpano, rosa, las eras...», que debió de ser escrito también entre 1946 y 1949. Jesús Moreno Sanz los dio a conocer –excepto «De l'Étoile des Alpes»– en *María Zambrano. Tres poemas y un esquema. (El Ángel del Límite y el confín intermedio)* (Instituto Francisco Giner de los Ríos, 1996; 2ª ed. Endymion, 1999) y los cinco fueron recogidos, poco después, en *El agua ensimismada*, en edición de María Victoria Atencia (Universidad de Málaga, 1999; 2ª ed. 2001). Con independencia de estos textos convencionalmente líricos, lo relevante, como ya he apuntado, es que los mecanismos de la escritura de Zambrano, aun la dedicada a las más arduas cuestiones metafísicas, son, en esencia, poéticos. En *El pensamiento de Séneca*, de 1944, afirma que «la virtud suprema es la elegancia», y esa elegancia es justamente la que se proyecta en su estilo, que es la forma en que se manifiesta su inteligencia: un estilo poético, es decir, paradójico, sinuoso, fluvial, ardiente, repetitivo, polisémico, armónico, metafórico, ambiguo y exacto; un estilo, también, muy visual, casi tropical –por su exuberancia léxica y la profusión de tro-

pos–, que se despliega con una nobleza oratoria, sin que por ello resulte oneroso ni renuncie a un susurro femenino: tiene densidad, pero no peso; es incisivo, pero resulta natural; ilumina, pero no ciega, quizá porque, como querían los místicos, que tanto influyeron en ella, su palpitar oscuro crea claridad, como el centro de la llama. Y en ese estilo radicalmente lírico resulta fundamental el impulso sonoro, el tirón sensible que empuja a la escritura y crea, por resonancia, el pensamiento. La razón de María Zambrano es germinativa, pero su brotar nace de la música: con ella desnuda lo invisible, y accede a esas honduras de la conciencia en las que se edifica el ser. Sin embargo, la escritura de Zambrano ha sido vista siempre, hasta donde tengo conocimiento, como una expresión racional y una modalidad ensayística, pero no ha merecido el análisis de su proceder poético, esto es, de la aplicación práctica de esa razón poética que tanto reivindicó. No pretenderé en este trabajo una visión global de sus mecanismos elocutivos –la extensión de su obra hace temerario e inadecuado para el espacio de un artículo un propósito así–, pero sí una cala o un moderado abordaje en algunos de sus rasgos expresivos, que son, a mi juicio, específicamente líricos. Utilizaré para ello un pasaje de *Claros del bosque*, que no es solo su mejor libro, sino que, reveladoramente, su autora ha definido como «algo inédito salido de ese escribir irreprimible que brota por sí mismo y que ha ido a parar a cuadernos y hojas que nadie conoce, ni yo misma, reacia que soy a releerme. [...] Nada es de extrañar que la razón discursiva apenas aparezca». En efecto, la razón poética ocupa su lugar desde el principio, y no

solo porque Zambrano entienda la poesía como lo que descubre al ser –como aquello que abre claros en la espesura de la conciencia, para que podamos ver lo que se esconde en ella–, sino porque el aliento lírico impregna de la primera a la última página. El fragmento analizado se titula «Los ojos de la noche» y se encuentra en el capítulo VII, «Signos» (cito por Zambrano, *Claros del bosque*. Seix Barral, 1986). Dice así:

«Acaso no hubo siempre en la vida, y en el ser humano con mayor resalte, esa ceguera que aparece ser congénita con el poder de moverse por sí mismo. Todo lo vivo parece estar a ciegas; ha de haber visto antes y después, nunca en el instante mismo en que se mueve, si no ha llegado a conseguirlo por una especial destreza. El ver se da en un disponerse a ver: hay que mirar y ello determina una detención que el lenguaje usual recoge: “mira a ver si...”, lo que quiere decir: detente y reflexiona, vuelve a mirar y mírate a la par, si es que es posible.

Parece que sea la ceguera inicial la que determine la existencia de los ojos, el que haya tenido que abrirse un órgano destinado a la visión, tan consustancial con la vida, como la vida lo es de la luz. Y los ojos no son bastante numerosos y, al par, carecen de unidad. Y ellos, por muchos que fueran, no darían tampoco al ser viviente la visión de sí mismo, aunque solo fuese como cuerpo. El que mira es, por lo pronto, un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira y, al par, se siente visto: visto y mirado por seres como la noche, por los mil ojos de la noche que tanto le dicen de un ser corporal, visible, que se hace ciego a medida que se reviste de lumina-

rias centelleantes. Y le dicen también de una oscuridad, velo que encubre la luz nunca vista. La luz en su propia fuente que mira todo atravesando en desiguales puntos luminosos los ojos de su faz, que descubierta abrasaría todos los seres y su vida. La luz misma que ha de pasar por las tinieblas para darse a los que bajo las tinieblas vivos y a ciegas se mueven y buscan la visión que los incluya.

Mas luego bajan las alas ciegas de la noche, caen y pesan, siendo alas, sobre el que vive anclado a la tierra. Y la sombra de esas alas planeará siempre sobre la cabeza del ser que anhela la visión que le ve, y que vela sus ojos cuando, movido por este anhelo, mira.

Y de esas alas de la noche ¿no habrá contrapartida en las veloces alas del nacer del día y en las de su ocaso –llamas, fuego que tanto saben a amenaza?

Y aparecen las alas del Querubín, sembradas de innumerables, centelleantes ojos. Un ser de las alturas, de la interioridad de los cielos de luz, que aquí solo en imagen se nos da a ver; alzadas las alas, inclinada la cabeza, imponiendo santo temor al anhelo de visión plena en la luz que centellea en los ojos de la noche».

El título del pasaje es inmediatamente revelador de su condición poética: los ojos de la noche son, a la vez, una personificación y una metáfora. Gracias a ellos, la noche se convierte en ser –en el segundo párrafo lo reconocerá explícitamente: invoca ahí a «seres como la noche»– y la oscuridad ve, lo cual constituye una forma inversa de afirmar que también los seres humanos somos capaces de distinguir en lo oscuro. Zambrano se vincula aquí a una larga tradición de poetas y pensa-

dores –que empieza en el Libro de los Salmos, atraviesa la mística, a la que tanta consideración ha prestado en sus libros, y desemboca, entre muchos otros, en José Ángel Valente, uno de sus mejores discípulos– que han reivindicado la oscuridad como luz, esto es, que han afirmado el misterio como otro modo de esclarecer lo incomprensible, y, al hacerlo, han defendido la trascendencia existencial y estética de lo no codificado por la razón. «Los ojos de la noche» está plagado de recurrencias que, por una parte, asientan la información y, por otra, atraen la atención el hecho mismo de la repetición. Si lo hacen con eficacia es porque no son reiteraciones evidentes, tan cercanas a la redundancia, sino insistencias disimuladas, barnizadas por una morfología cambiante. Los políptotos menudean en el pasaje, pero sobreabundan en el primer párrafo: algunos son nominales, como «ceguera» y «ciegas», «vida» y «vivo»; otros, verbales, como «moverse» y «mueve», «mira», «mirar» y «mírate», y «visto» y «ver», cuyo infinitivo, por cierto, se repite tres veces, afianzando, con el políptoton anterior, el relativo a mirar, la intención central del fragmento: subrayar el prodigio y la necesidad de la visión, la contemplación de lo escondido o lo imposible; otros, en fin, son mixtos, como «detención» y «detente». Son significativas, asimismo, las aliteraciones, que dotan al pasaje de una sutil musicalidad y que actúan a modo de sostén fónico: sobre un sonido emparentado, el pensamiento parece desarrollarse con mayor facilidad; o acaso sea al revés: el propio pensamiento las genera, al hilo de su desenvolverse, para ganar firmeza o sugestión. Destaca la aliteración del fonema /e/, que hilvana casi todo el párrafo:

fo: «siempre», «ser», «resalte», «ceguera que aparece ser congénita con el poder de moverse», «parece», «mueve», «especial», «ver», «disponerse a ver», «lenguaje», «recoge», «lo que quiere decir», «vuelve», «si es que es». La aliteración preserva el fonema vocálico, pero se amplía en el grupo silábico /de/: «después», «destreza», «determina una detención» y «detente». También cabe apreciar otros mecanismos rítmicos en este inicio del epígrafe, como la similitud determinada por los muchos infinitivos: «ser», «poder», «estar», «haber», «ver», «mirar», «decir». Hay, en fin, una hipérbole, «todo lo vivo parece estar a ciegas», que dibuja la enormidad –y, con ello, subraya el impacto estético– de aquello contra lo que se lucha, de aquello para lo que es necesario ver: superar la propia oscuridad.

El segundo párrafo se vincula con el anterior mediante un inicio que reitera algunos de los sintagmas que constituyen las premisas del primero: «parece que [...] la ceguera...»; antes hemos leído: «esa ceguera que aparece ser congénita [...]. Todo lo vivo parece estar a ciegas». La cohesión textual trasluce y refuerza la cohesión del pensamiento. Las recurrencias prosiguen en esta parte. A veces, son meras insistencias léxicas: por ejemplo, «al par» –que conecta, además, con el «a la par» del final del párrafo precedente–, «noche» y «tinieblas» aparecen dos veces; «ciego/gas», «ojos» y «vida» –más «viviente»–, tres, y «luz», cuatro –a las que también se suman otros términos de su familia semántica, caso de «luminarias» o «luminosos»–. Pero es en el juego que establece la autora entre ver y mirar, con todos sus derivados léxicos, donde más se aprecia, en este punto, el *coupling*

o emparejamiento, que constituye una de las características más reconocibles de lo poético. Esta abundancia, que a veces adopta una forma paralelística y otras antitética u opositiva, suscita de nuevo las figuras de la dicción a las que ya se ha hecho referencia antes: los políptotos, las aliteraciones y las similitudines: «El que mira es, por lo pronto, un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y al par se siente visto: visto y mirado por seres como la noche». La manipulación del vocabulario, su moldeamiento tenaz en una búsqueda constante de matices para la plasmación de las ideas, revela una expansividad connotativa, algo así como un estallido inmóvil de la razón que manotea alrededor con el fin de apresar todas las posibilidades que ofrece el lenguaje para articular cuanto bulle en la conciencia, que persigue todas las inflorescencias del verbo y todos los clarososcuros del sentimiento.

También la paradoja, otro de los mayores fulminantes poéticos, ilumina –y nunca mejor dicho– este pasaje. A la verdad se accede, en Zambrano, por oposición. Al igual que, para ser exacto, muchas veces hay que ser metafórico – porque la metáfora libera a lo gastado de su ajadura y vuelve a lustrar su núcleo significativo –, la paradoja, en cualquiera de sus modalidades, desvela la inteligencia inhumana en lo común, vuelve desconocido lo aceptado. Así, en «Los ojos de la noche», el que mira es ciego, y mira, no para ver a otros, sino para verse a sí; la noche, igualmente, se vuelve ciega al inundarse de luz, y la oscuridad es el velo de la luz. Las paradojas del fragmento reflejan la reflexividad de las acciones des-

critas: el que mira no puede verse y, moviéndose en el seno de las tinieblas «vivo y a ciegas» solo aspira a «una visión que lo incluya». Actos y pretensiones surgen de sí para volver a sí. También la luz, en el seno de la oscuridad, mana de sus fuentes ocultas y se da a los que no ven para volver después a su origen, a la noche. Todo describe un movimiento circular, acaso porque, como dice Zambrano en otro lugar de *Claros del bosque*, «tiende la belleza a la esfericidad», y porque el pensamiento ha de hincarse en la conciencia, ha de volver al ser: no cabe, para la filósofa y poeta malagueña, una razón inhumana, un discurso que no hable, en primer lugar, al sujeto que lo emite. No hay solipsismo, sin embargo, en ello, sino una profesión de fe en el logos y una simpatía sensible por el ser humano: solo un hombre vivificado por su discurrir, concernido por su angustia, puede atender a lo ajeno, a lo que permanece fuera de sí, e integrarlo en su propia entraña viviente.

Otros dos procedimientos expresivos, íntimamente vinculados, son reseñables en este segundo párrafo de «Los ojos de la noche»: la anáfora y el polisíndeton. Observamos la preferencia de Zambrano por la coordinación de los sintagmas y la frecuente repetición de la conjunción «y». La estructura anafórica y el encadenamiento polisindético se aprecian en todo el fragmento: «Y los ojos no son bastante numerosos y, al par, carecen de unidad. Y ellos, por muchos que fueran, no darían tampoco [...]. Y así busca siempre verse cuando mira y, al par, se siente visto: visto y mirado [...]. Y le dicen...». La disposición paratáctica –en concreto la reiteración de la conjunción copulativa– tiene raíces testamentarias y está presen-

te en la literatura religiosa y la épica medieval: persigue un efecto salmodiante que despeje el camino a la información, vehiculándola musicalmente, pero que, al mismo tiempo, suma al lector –o al oyente– en una suerte de trance hipnótico, que es también uno de los propósitos de la poesía: adormecer en la exultación, mesmerizar con el canto. Conviene subrayar que la anáfora se prolonga en el resto del pasaje («y la sombra de esas alas...», en el tercer párrafo; «Y de esas alas de la noche...», en el cuarto; «Y aparecen las alas del Querubín...», en el quinto), erigiéndose, de este modo, en uno de sus principales armazones retóricos.

Por último, son importantes también los emparejamientos sintácticos, que acentúan la trabazón del pasaje y, en consecuencia, la seducción del pensamiento. El párrafo se inicia con una doble correspondencia: la visión es tan consustancial a la vida como la vida lo es a la luz –Zambrano utiliza laxamente las preposiciones requeridas («consustancial con la vida», «vida [consustancial] de la luz»), pero este es otro rasgo de su estilo: poético y a menudo desaliñado, con errores gramaticales y una puntuación desastrada, ese desaliño es, sin embargo, fruto de su propio borboteo, resultado de un discurso balbuceantemente torrencial, preñado de las mismas incertidumbres que dinamizaban su razón y que expandían, felizmente, su ambigüedad–. Luego reconocemos a un ciego que persigue dos objetivos –mirar y verse– y sobre el que recae un sentimiento igualmente doble: el de ser visto y mirado. La luz, en fin, se describe en su fuente, oculta por la oscuridad, y en su movimiento, atravesando la oscuridad. La fuerza de esa luz es tal que si no la ve-

lara el rostro de la noche «abrasaría todos los seres y su vida». Y por los ojos de la noche se entrega, benéficamente, a los vivos y ciegos que «se mueven y buscan la visión». Dualidades siempre, pues; binomios que consolidan un razonar líquido, o tal vez fractal.

La adversación del tercer párrafo ratifica la personificación fundamental del epígrafe: la noche, por cuyos ojos asoma la luz que esconde, es un pájaro. Las aliteraciones se encrespan ahora: «bajan las alas» –leemos al principio–; «alas» se repite al poco, y luego encontramos «anclado a la tierra»; el recurso continúa más allá del punto y seguido –«Y la sombra de esas alas planeará...»–, a lo que sigue poco después «anhela la visión que le ve, y que vela...». No solo se multiplica el fonema /a/, sino también la cantinela del grupo /la/: «bajan las alas [...] alas [...] anclado a la tierra. Y la sombra de esas alas planeará [...] anhela la visión [...] y que vela...». La *a*, vocal abierta, sugiere claridad, amplitud, un paisaje iluminado, como iluminado quiere al hombre Zambrano. Con esta aliteración se imbrican otras: la del grupo /e-a/, presente en «ciegas», «pesan» y «tierra», en la primera mitad del párrafo, y en «cabeza», «anhela» y «vela», en la segunda, y cuya /e/ tónica se prolonga en «siempre», «ser» y «ve», subrayada en estos dos últimos casos por la oxitonía y en los monosílabos de la oración hasta configurar monocordias casi totales: «que le ve, y que vela...», y la del fonema oclusivo sonoro /b/, que advertimos en «la visión que le ve, y que vela sus ojos cuando, movido...», y que encuentra un eco retroactivo en el «vive» de la primera frase. El raptó musical se acentúa, pues, empujando al pensamiento a una dimensión

sensible, donde las causalidades lógicas se reblandecen e imperan las analogías sonoras, el encantamiento de los ecos. Los bucles y antítesis que Zambrano ya ha practicado, y a los que me he referido al analizar los párrafos anteriores, prosiguen aquí: el hombre anhela una visión que le vea, pero esa visión vela su mirada. Ver y mirar se contraponen, como en la tragedia griega y en las mitologías antiguas, donde los ciegos, como Tiresias, eran los sabios, los clarividentes. Y la visión no se proyecta fuera del ser, sino dentro del ser: ver es, ante todo, verse; reconocer el mundo es, sobre todo, reconocerse en el mundo y saber que el mundo vive en nuestro interior. Videncia y ceguera, luz y oscuridad, están trabadas en un combate perpetuo: se necesitan, pero se repelen; solo haciéndose una, siendo una, lograrán que el que mire, vea.

El cuarto párrafo, el más breve del epígrafe, acredita aún con más intensidad lo poético. Su concisión, precisamente, y el apóstrofe que lo remata, promueven una respuesta no discursiva, sino emocional, en el lector. La repetición de «las alas de la noche», que ha introducido en el párrafo anterior, suscita un nuevo paralelismo: «las alas del nacer del día» y «las de su ocaso». El tiempo se dibuja metafóricamente a través de sus momentos capitales, momentos de tránsito y resurgimiento: el amanecer, el crepúsculo y la noche. No ha de sorprendernos el binomio «llamas, fuego», cuya redundancia es, en realidad, abundancia, y cuyo sentido es confirmativo: consolida lo afirmado, refuerza sus trazos significativos. Como tampoco ha de sorprendernos una nueva aliteración de /a/, que encontramos en «alas», «no habrá contrapartida», «llamas» y «amena-

za», y que no solo unifica melódicamente el párrafo, sino que lo anexa al anterior, que ha desplegado la misma repetición.

El quinto y último párrafo da respuesta a la pregunta formulada en el párrafo precedente. La contrapartida diurna o apolínea de esa ansia de visión nocturna o dionisiaca que pretende acceder al conocimiento por los intersticios astrales de la oscuridad –esto es, por las grietas de lo incomprendible– hasta el centro mismo de la conciencia, es el Querubín, la única alusión mitológica del fragmento. Dicha alusión remite a la angelología cristiana, para la que los querubines eran los ángeles del segundo coro celestial, guardianes de la gloria de Dios y, a su vez, carruaje del Señor: la iconografía los representa como niños –o solo como cabezas de niños– con alas. Esas alas solares –Ezequiel (1, 14) afirma que van y vienen «como si fueran relámpagos»– se oponen a las alas de la noche: mientras estas auguran el final de la ceguera, aquellas se despliegan como una amenaza. Así lo ha sugerido Zambrano al término del cuarto párrafo, y así lo confirma en este: las alas del Querubín «imponen santo temor» porque su claridad es excesiva, porque su luz abrasadora impide la mirada. Importa subrayar que solo quienes se han elevado a una dimensión superior pueden ver a los querubines; solo aquellos para los que se ha abierto el cielo pueden contemplar a estos «próximos a Dios» (Ezequiel, 10, 14, y Reyes 6, 23-28). Por eso son, en el fragmento de Zambrano, «un[os] ser[es] de las alturas, de la interioridad de los cielos de luz». Esta elevación, sin embargo, no conduce a la visión, esto es, a la intelección del ser, sino a un anhelo frustrado

y a una sumisión empavorecida. Al conocimiento se llega por extrañamiento y por entrañamiento: mirando adentro de uno, adentro de las cosas; mirando a los propios ojos que miran. El conocimiento es un salto a lo interior, un escalar lo profundo; también un *descensus ad inferos*. Los ojos de la noche son solo dos, pero los que se abren en las alas del Querubín son «innumerables», quizá porque todos los ángeles del coro unían sus alas para formar un solo vehículo de la gloria divina. La pluralidad tampoco garantiza la visión; la pluralidad, a veces, solo significa indiferencia o crueldad. Zambrano mantiene una dicción iterativa –«ojos» y «luz» se repiten, de nuevo, más el políptoton configurado por «centelleantes» y «centellean», cuyo primer término ya ha aparecido en el segundo párrafo– y cadenciosa, otra vez gracias a las aliteraciones: de /a/, «aparecen las alas [...] sembradas», «alzadas las alas, inclinada la cabeza»; de /a-e/, «innumerables, centelleantes»; de /e-a/, «cabeza [...] plena en la [...] centellea», y de /e-o/, «imponiendo [...] anhelo». Cabe señalar, también, la recurrencia aguda que enhebra el fragmento y que le otorga una resonancia más retumbante, de ecos casi militares, acorde con el temor que inspiran esas alas enfebrecidas de altura, y cuya claridad es opresión: «Querubín», «ser», «interioridad», «luz» «aquí», «da», «temor», «visión» y otra vez «luz».

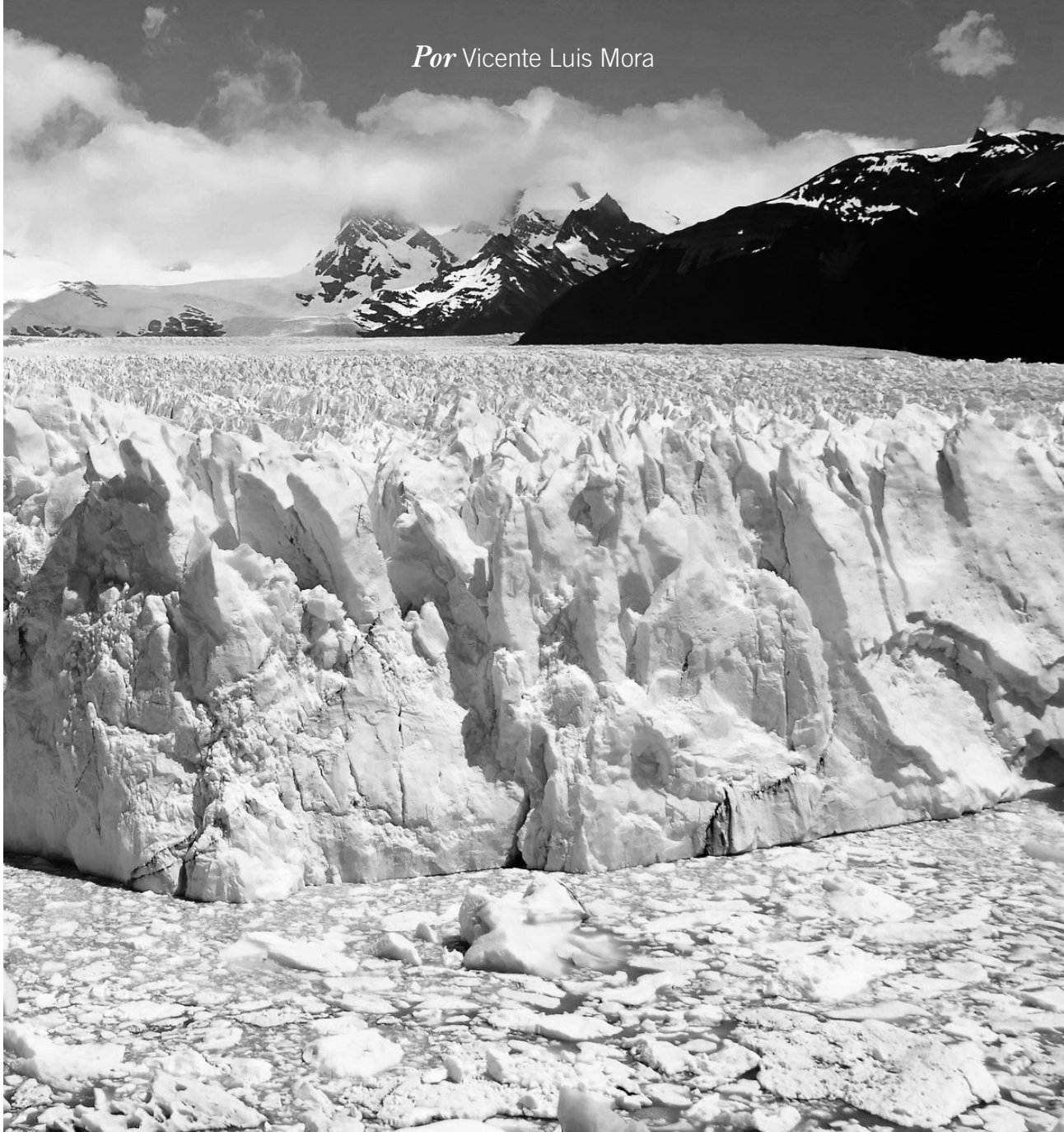
Vemos, pues, que María Zambrano despliega en este pasaje –como, de hecho, en todo *Claros del bosque*, y nos atreveríamos a decir que en toda su obra– un discurso atravesado por recurrencia fónicas, emparejamientos estructurales y múltiples tropos que desaconsejan, y hasta prohíben, una lectura lineal, y exigen, en cambio, una interpretación respetuosa con la deliberada ambigüedad del texto. «Los ojos de la noche» puede considerarse un poema en prosa con tanta o más razón que un capítulo de un tratado filosófico. Zambrano derrama la polisemia en sus ensayos. Sus encadenamientos no son causales, sino poéticos, esto es, abiertos a la incitación musical, al vagabundear de los ecos, a la promiscuidad y al insólito maridaje de las imágenes. La poesía no es en ella un mero objeto de reflexión o un recurso ocasional de la dicción, sino la sustancia misma de su escritura y, a mi juicio, también la aspiración última de su labor intelectual. María Zambrano quiere pensar y hacer pensar, pero, como Unamuno, quiere, en ese mismo acto, sentir y hacer sentir. Como ella misma ha señalado, pensar es solo entender lo que se siente. Por eso infunde vuelo a sus palabras, que abandonan el espacio de las ideas para adentrarse en el ámbito de la sensación, la fantasía y el sueño, o, mejor dicho, que recorren el espacio de las ideas con las alas de la sensación, la fantasía y el sueño.

¹ Transcribo este poema, a título de ejemplo de esta faceta creativa de Zambrano: «Bajo la flor, la rama / sobre la flor, la estrella / bajo la estrella, el viento. / ¿Y más allá? Más allá ¿no recuerdas?, sólo la nada / la nada, óyelo bien, mi alma / duérmete, aduérmete en la nada / si pudiera, pero hundirme. // Ceniza de aquel fuego, oquedad / agua espesa y amarga / el llanto hecho sudor / la sangre que en su huida se lleva la palabra / y la carga vacía de un cora-

zón sin marcha. / De verdad ¿es que no hay nada? / Hay la nada / y que no lo recuerdes. Era tu gloria. // Más allá del recuerdo, en el olvido, escucha / en el soplo de tu aliento. / Mira en tu pupila misma dentro / en ese fuego que te abrasa, luz y agua. // Mas no puedo. Ojos y oídos son ventanas. / Perdido entre mí mismo no puedo buscar nada / no llego hasta la Nada» (*El agua ensimismada*, op. cit., p. 25).

Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica

Por Vicente Luis Mora



Si no se une, el pensamiento no sirve.

–César Aira

*la palabra ha sido quebrantada
y la suma de todos sus fragmentos
es ahora destrucción.*

–Mario Montalbetti

Qué horrible nos resulta el todo.

–Thomas Bernhard

*Un profesor alemán es capaz de ensamblarlo todo
a pesar de que la vida o el arte son demasiado fragmentarios.*

–Heine

Un asombroso número de obras narrativas de ambos lados del charco tienen una estructura fragmentaria, lo que apunta a una línea estética firme en la prosa hispánica. Sin embargo, la fragmentariedad viene siendo desde hace unos años uno de los caballos de batalla de la crítica literaria, quizá a causa de un suelo teórico firme de discusión. Ello ha puesto al fragmento contra las cuerdas, y se han producido jocosas anécdotas cuando autores fragmentarios que ignoran que lo son se han mofado públicamente de la escritura fragmentaria. El desconocimiento de lo que puede ser un *fragmento* acecha en la base de este debate que da vueltas sobre sí mismo. Por ello, antes siquiera de hablar de la narrativa hispánica actual, debiéramos hacer unas consideraciones básicas sobre qué consideramos *fragmento literario*, que es un concepto mucho más amplio de lo que se cree.

*

El fragmento no es una mera pulsión posmoderna ni es propio de período alguno; antes bien, es una constante histórica que pasa por la condición granular de *Las mil y una noches*, el *Panchatantra* o el *Kalevala*, que continúa con la forma –necesariamente breve– del relato oral, que se adentra en la alta modernidad –a través de la «marquetería mal ensamblada» con que Montaigne definía sus ensayos–, atraviesa el pensamiento europeo (véase *L'écriture fragmentaire* de Françoise Susini-Anastopoulos), se adapta a la condición rota de nuestra conciencia, según se lee en los *Manuscritos berlineses* de Schopenhauer, y comienza a entenderse como un espíritu de la época para Virginia Woolf («es una era de fragmentos») o como un *telos* para T. S. Eliot («these fragments I have shored against my ruins»). Lo reticular no es una mera forma del pensamiento discursivo occidental; como dice el filósofo alemán, lo fragmentario *es* el pensamiento,

distraído, como diría un antiguo filósofo chino, con los Diez Mil Seres.

*

En una reseña de *Diferencia y repetición*, de Deleuze, exponía Foucault que había que pensar desde la *intensidad*, como conciencia de lo múltiple. Que era mejor pensar «movimientos de individuación en lugar de especies y géneros; y mil pequeños sujetos larvarios, mil pequeños yos [*moi*] disueltos, mil pasividades y hormigueos allí donde ayer reinaba el sujeto soberano. [...] Pensar la intensidad [...] es recusar finalmente la gran figura de lo mismo que, de Platón a Heidegger, no ha dejado de anillar [*boucler*] en su círculo a la metafísica occidental». Responde, en consecuencia, a un pensamiento no parmenídeo y más heraclitiano; más basado en la intuición que en la deducción. Como dice Luciano Espinosa Rubio, el fragmento toma su esencia de formas no necesariamente lógicas o deductivas de pensamiento y se ancla más en la *mostración* que en la *demonstración*.

*

El fragmento, en consecuencia, sería aquella mónada narrativa que, sin dejar de tener cierto o completo sentido por sí misma, vincula su autonomía al encaje discursivo en una estructura narratológica más amplia, ya sea sintáctica, semántica o simbólicamente.

*

Es muy interesante y plástica la perspectiva que Jenaro Talens utiliza en *El sujeto*

vacío (2000) para distinguir textos *fragmentados* y *fragmentarios*. Como otros autores, Talens sitúa el nacimiento de la fragmentación artística actual en el romanticismo, donde delimita dos caminos. El primero, *fragmentado*, que habrían seguido autores como Novalis o Hölderlin, «presupone una tradición previa de cuya trayectoria es producto y cuya presencia es necesaria, en la medida en que sin su referencia se vuelve incomprendible»; el segundo, *fragmentario*, que habría seguido Espronceda, intenta por el contrario «hacer tabla rasa de esa misma tradición. Su fragmentarismo representa un discurso cuyo centro no es ya la remisión a un pasado explicador, sino la misma ausencia de centro». Es decir, la escritura *fragmentada* nos señala el camino hacia algo que se ha roto y que aparece representado con sus grietas, mientras que la escritura *fragmentaria* nos indica que algo ha sido quebrado *a conciencia*, con la intención de mostrar que nunca fue realmente sólido.

*

Un glaciar en proceso de resquebrajamiento es fragmentado. Un archipiélago es fragmentario.

El glaciar, si bien agrietado y en proceso de deshielo, recuerda aún a su forma original. El desierto, como en el poema de Coleridge, hace imposible saber cómo eran las estatuas o piedras de las que proviene su arena.

*

Desde esta perspectiva, se entienden mejor las cosas. Así, podemos ver a Ezra Pound como un autor fragmentado, con

ancho asiento en las tradiciones literarias anteriores, y a Samuel Beckett como un fragmentario que dinamita la presunta solidez del lenguaje desde el interior. El *Manual del distraído* de Alejandro Rossi sería una obra fragmentada clásica; *El gay saber* de Nietzsche la granada de fragmentación que intenta barrer la herencia de la metafísica sobre Occidente. Acercándonos a la narrativa hispánica contemporánea, *El hacedor* de Borges tiene estructura fragmentada, mientras que *Makbara* de Juan Goytisolo sería un canónico ejemplo de fragmentarismo.

Y además, ambas líneas tienen también relación en cuanto a otro tema clásico del fragmento: su relación con el todo. Desde la estética fragmentada, hay un todo frente al cual la esquirra hace sentido; desde la fragmentaria, el todo no es más que un fantasma, nunca hubo una totalidad – intelectual, religiosa, filosófica – garante de la coherencia de nuestra existencia o nuestro pensamiento. «El habla de fragmento no es nunca única, incluso si lo fuera. No está *escrita* con motivo de o con miras a la unidad», dice Blanchot en *La conversación infinita*. Por ese motivo, los escritores fragmentados construyen mosaicos; los fragmentarios, desiertos. Los primeros utilizan tejidos narrativos para componer un *patchwork* autosuficiente; los segundos trabajan a medias con la pluma y a medias con el martillo, y van destruyendo parcialmente conforme construyen.

*

Frank Kermode señala, a partir del libro de Roger Shattuck *The Innocent Eye* (1984), tres tipos de fragmento: el *absoluto*, que no necesitaría relación con otros

fragmentos –ni con la totalidad– para ser tal; el *implicado*, que implica que no puede existir una idea fragmentada ni fragmentaria sin relación con otros fragmentos o con un «todo», y el *ambiguo*, más próximo a la idea blanchotiana y «que, para confundirnos, está(n) a la vez implicado(s) mientras mantiene(n) su carácter absoluto» (*Historia y valor*). Apuntamos este tercer género ambiguo para referirnos a algunos libros que tienen un pie en cada lado: pensemos en la monumental novela de Robert Musil *El hombre sin atributos*. En el tomo I, de 667 páginas, se incluyen 123 capítulos, lo que indica que la extensión media de cada capítulo es apenas de 5.4 páginas. Yendo más allá, en realidad la mayoría de ellos son brevísimos y luego hay otros más extensos que compensan la media. De forma que no hay problema alguno en decir que es una novela *ambiguamente* fragmentaria.

*

Tengo la mente unitaria, en mil pedazos.

–Paul Valéry

Al reflexionar sobre las 26.200 páginas de sus *Cahiers*, Paul Valéry dice: «percibo todas estas cosas que aquí escribo [...] como una tentativa de leer un texto, y ese texto contiene multitud de fragmentos claros. El conjunto es negro». Andrés Sánchez Robayna, en su edición de los *Cuadernos*, compara el desmedido esfuerzo de Valéry con el *Zibaldoni dei pensieri* de Leopardi, con los *Essais* de Montaigne y con los *Fragmente* de Novalis, como formas de «fragmentarismo radical» y –utilizando una afortunada expresión de Sergio

Solmi– de «pensamiento en movimiento». Desde otro punto de vista, podríamos añadir la suma de pecios de la *Teodicea* y la *Monadología* de Leibniz, los *Escolios a un texto implícito* de Nicolás Gómez Dávila, las *Radiaciones* de Jünger o incluso los *Microgramas* de Robert Walser. La cuestión es que Valéry es claro respecto a su necesidad de *totalidad*: «Si tomo fragmentos de estos cuadernos y, juntándolos después con ***, los publico, el conjunto supondrá algo. El lector –o incluso yo mismo– se formará con ello una *unidad*». Es, por tanto, una obra claramente fragmentada, porque en una obra compuesta por pecios «cada fragmento tiene una doble identidad, la singular propia y su participación en el conjunto» (Espinosa Rubio), de modo que el pensamiento en movimiento de Valéry *se mueve hacia el centro*.

Mientras que en la obra fragmentada la identidad es gemelar o aceptada, en la fragmentaria es conflictiva, tensional, errátil y dirigida a la destrucción de la idea de conjunto, huye centrífuga y desordenadamente, *se mueve hacia la dispersión y la rotura*.

*

Por ese motivo me parecía y me sigue pareciendo tan extraño que se burlasen de la fragmentación autores fragmentados como Javier Marías, teniendo en cuenta que novelas como *Negra espalda del tiempo* (1998) pueden ser vistas como un mosaico de teselas biográficas propias y ajenas que funcionan por adición coherente. Eso sí, es comprensible que disientan o muestren sus recelos hacia la estética fragmentarista, puesto que ésta intenta hacer tabla rasa de cierta tradición literaria –la

moderna– en la que estos autores han sustentado los cimientos de la suya. Quizá los partidarios del fragmentarismo no fueron demasiado claros al explicar que la destrucción sistemática es otra forma de respeto –casi de *reverencia*– y que ejercerla requiere de un profundo conocimiento de aquello que se intenta dejar atrás, del mismo modo que el artificiero experto necesita tener sólidos conocimientos de construcción para derribar un edificio con la mínima cantidad de explosivo.

*

En nuestros días, el fragmento está más vigente que nunca en las escrituras hispánicas; «la frecuente influencia del texto breve sobre la novela» –señalaba la añorada Adélaïde de Chatellus a partir de reflexiones de Milagros Ezquerro– «muestra un renacer de las formas breves que erige el fragmento en estética, al revés de la edad clásica, que lo consideraba una obra inacabada, nostálgica y huérfana de su totalidad». Así, están escritas en modo fragmentario obras narrativas como *Fragmenta* (1999), de Javier Pastor; *Apuntes de Malpaís* (1998), de Luis Pérez Ortiz; *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan; *Plop* (2004) y *Frío* (2005), de Rafael Pinedo; *El batallón de los perdedores* (2006), de Salvador Gutiérrez Solís; *Santo remedio* (2006) y *Goma de mascar* (2008), de Rafael Courtoisie –que constan, respectivamente, de 252 y 391 fragmentos, según recuerda Francisca Noguero–; *La conferencia. El plagio sostenible* (2006), de Pepe Monteseerín; *Click* (2008), de Javier Moreno; *Oscuro bosque oscuro* (2009), de Jorge Volpi; *Derrumbe* (2008) y *El corrector* (2010), de Ricardo Menéndez Salmón; *Los amigos*

soviéticos (2008), de Juan Terranova; *Bo-xeo sobre hielo* (2007) y *El ladrón de morfina* (2010), de Mario Cuenca; *Naturaleza infiel* (2008), de Cristina Grande; la última parte de *Ritmo vegetativo* (2008), de Ramiro Quintana; *Temporada de caza para el león negro* (2009), de Tryno Maldonado; *La soledad del cometa* (2009), de Luis Rodríguez; *De música ligera* (2009), de Aixa de la Cruz; *Navidad y Matanza* (2009), de Carlos Labbé; todos los libros de Agustín Fernández Mallo y la mayoría de los de Héctor Libertella, César Aira, Mario Bellatin o Rodrigo Fresán; *Caja Negra* (2006), de Álvaro Bisama; *Peripeccias del no. Diario de una novela inconclusa* (2007), de Luis Chitarroni; *Bilbao-New York-Bilbao* (2009), de Kirmen Uribe¹; *Tres ataúdes blancos* (2010), de Antonio Ungar; *Qué hacer* (2010), de Pablo Katchadjian; *Los ingravidos* (2011) y *La historia de mis dientes* (2014), de Valeria Luiselli; *La nueva taxidermia* (2011), de Mercedes Cebrián; *Constatación brutal del presente* (2011), de Javier Avilés y *astillas* (2011), de Celso Castro²; *25 centímetros* (2010), de David Refoyo; *De música ligera* (2010), de Aixa de la Cruz; *La comemadre* (2011), de Roque Larraquy; *La mujer del Rapallo* (2011), de Sònia Hernández; *Barra americana* (2011), de Javier García Rodríguez –que incluso incluye una «Teoría del fragmento»–; *Biblioteca Nacional* (2012), de Mario Crespo; *El váter de Onetti* (2013), de Juan Tallón; *El absurdo fin de la realidad* (2013), de Pedro Pujante; *Standards* (2013), de Germán Sierra; *Fuera de la jaula* (2014), de Fernanda García Lao; *Autopsia* (2014), de Miguel Serrano Larraz; *Catálogo de formas* (2014), de Nicolás Cabral; *new mYnd* (2014), de Colectivo Juan de Madre; *Viento de tramontana* (2014),

de Sergio Gaspar; *El alud* (2014), de Esteban Castromán; *Los últimos* (2014), de Juan Carlos Márquez; *El recurso humano* (2014), de Nicolás Mavrakis; *Cómo dejar de escribir* (2015), de Esther García Llovet, así como otras obras de Eugenia Rico o Benjamín Escalonilla (*Generación Tch!*, 2012). En esta línea también podríamos citar las microtextualidades de los mexicanos Alberto Chimal, José Luis Zárate, Horacio Warpola y Rafa Saavedra; la construcción paratáctica de un libro como *Sangre en el ojo* (2012), de la chilena Lina Meruane; las *blogonovelas* o *blogsívelas* de Claudia Ulloa, Hernán Casciari, Cristina Rivera Garza y Claudia Apablaza, o el autobiografismo reticular de libros como *El agua que falta* (2014), de Noelia Pena, *Esquirlas* (2000), de Antonio Martínez Sarrión, o *Síncopes* (2007), de Alan Mills, sincopados desde el título los dos últimos. Como puede apreciarse, cuanto más nos acercamos en el tiempo a la actualidad, más ejemplos de fragmentalismos y fragmentarismos encontramos.

*

El fragmento puede tener tres funciones esenciales en un texto: una función discursiva de silencio textual, que opera siempre, y dos funciones morfológicas, no excluyentes, el fragmento como *forma* y como *estructura*.

· El fragmento en la introducción del silencio en el texto.

«Sólo en la medida en que los hombres pertenecen al son del silencio son capaces, en un modo que les es propio, del hablar que hace sonar el habla», dice Heidegger en *Del camino al habla*. Herrero, que lo cita, tiene una interesante reflexión

sobre el fragmento dentro de un libro dedicado al ritmo. En su ensayo titulado *El decir numeroso*, defiende que la fragmentariedad de un discurso –él se refiere al poético, pero creo que puede extenderse a cualquier otro– viene a recoger *con mayor precisión* la *totalidad* de lo dicho/escrito por quien comunica, «porque el lenguaje está para aquello que no ha recibido aún lenguaje, que acaso no puede recibirlo [...] la perfección del lenguaje es su inacabamiento». El texto fragmentario, desde este punto de vista, no es sólo más humano que el continuo, sino que es menos *artificial*, intenta eliminar de raíz el simulacro de una expresión perfecta, limitada al sonido, carente de contexto físico, ausente de los silencios naturales que pueblan cualquier comunicación.

En lo tocante a la existencia de estas ideas en el espacio estético contemporáneo, ciñéndose a la palabra poética, pero en términos que es dable generalizar, escribe Juan José Lanz que «el fragmento, [...] aspira a la expresión de la totalidad [...] limita con el silencio, con la máxima depuración de elementos, es decir, trata de expresar al máximo con el mínimo número de palabras y, por lo tanto, comparte rasgos fundamentales con la estética del silencio de la modernidad, constituyéndose en su réplica». El fragmento encuentra su sentido tanto en el decir como en el no decir, en la parcial ausencia o silenciamiento del sentido. En tono similar, decía Nietzsche: «el aforismo, la sentencia, en los que soy el primer maestro entre los alemanes, son las formas de la “eternidad”; es mi ambición decir en diez frases lo que todos los demás dicen en un libro –lo que todos los demás no dicen en un libro...!» (*Crepúsculo de los ídolos*). La frase del filósofo

nos abre una puerta valiosa: mientras los escritores fragmentados *no dicen* lo que dicen los demás, los fragmentarios dicen aquello que los demás *no dicen*.

*

Si en la poesía de Mallarmé el silencio es el blanco, en una novela el silencio es la *masa (significativa) faltante*. Como si el narrador siguiese los consejos del *Método de composición* de Edgar Allan Poe y hubiera decidido eliminar aquellas partes que no tienen nada valioso que añadir a la obra. (En *Movimientos del pensar*, Wittgenstein decía: «mi libro, el Tratado [...] al lado de cosas buenas & auténticas contiene también [...] fragmentos con los que he rellenado vacíos y en mi propio estilo [...] No sé qué porción del libro representan tales fragmentos & es difícil juzgarlo ahora correctamente»).

*

Convendría, en este sentido, reflexionar sobre *Así empieza lo malo* (2014), de Javier Marías. Esta novela está compuesta en su mayor parte –y no es una parte menor, teniendo en cuenta que tiene más de 500 páginas– de pequeños fragmentos o estampas de tres o cuatro páginas de longitud, a los que sigue una página en blanco de separación. Lo interesante es que estas particiones no responden a una necesidad argumental, esto es: no hay cambio de personajes, localización, tema o tono que justifiquen esa compartimentación. Por ejemplo, a partir de la página 459 se desarrolla una conversación entre Muriel y Juan –el narrador en primera persona– que ocupa varios fragmentos. La conver-

sación es la misma; ningún otro personaje interviene en la «escena», el lugar no varía, la acción no progresa. La conclusión que nos surge es que Marías ha querido introducir un *silencio* entre cada parte o microescena para enfatizar las cosas que se dicen en cada una, para ahondar en las reacciones concretas de cada personaje o en los datos introducidos en la charla y para darle un *respiro reflexivo* al lector, que quizá podría perderse aspectos relevantes de la misma si esta fuese continua y ocupase decenas de páginas seguidas.

*

· El fragmento como forma.

En cada una de las novelas antes citadas, o en cualquier otra, sea fragmentada o fragmentaria, cada autor presenta formas singulares de fragmentación, por lo común persiguiendo aquella más adecuada a sus fines. Desde ese punto de vista, es difícil tejer líneas aglutinadoras o leyes generales. Cada escritor hace del fragmento su campo de juegos (o rompe con él el campo) y lo utiliza según sus necesidades. En estas novelas, el hecho de ser desarticuladas es, seguramente, lo único que tienen todas en común.

Sábato explica en *El escritor y sus fantasmas* cómo Joyce no tenía más remedio que crear en el *Ulysses* un rompecabezas fragmentario para reconstruir Dublín. Huyssen ha sostenido que el fragmento narrativo del *modernism* o vanguardia europea de principios del XX tiene su explicación en la consideración de la novela como laboratorio de recreación textual de la ciudad; en esa dirección Juan Goytisolo ha hablado del texto medina en alguna obra de Orham

Pamuk y lo ha utilizado en la suya propia, especialmente en *Makbara* (1980). Hay o habrá más razones para la fragmentación, pero conviene retener ésta, pues está relacionada con la percepción del entorno existencial. Y esa percepción, como recuerda Deleuze al hablar del fragmento en *Crítica y clínica*, es traumática.

*

«No rodar seguidas más de doce *frames*... es la destrucción absoluta [...] it'll be a spastic film», dice Jorgen Leth en la película *Five obstructions* (2004), de Lars von Trier. Al final, Trier le dice: «parece que las doce *frames* han sido un regalo». «Así me lo tomé» –responde Leth–. «He plays with the fragments and the crumbs he finds» (él juega con los fragmentos y las migajas que encuentra), dice Leth sobre el actor Nissen.

*

Tomar miles de elementos y unirlos: esta es una plausible definición de lo que es una novela. Añadir cualesquiera otras precisiones («tomar miles de elementos y unirlos en aras de la creación de una historia cerrada»; «tomar miles de elementos y unirlos en una común vocación de sentido», etc.) obligaría a tomar posición sobre lo que una novela puede ser y, en consecuencia, dejar atrás diversas y plausibles manifestaciones de lo que la proteica novela ha ido siendo en una concepción o en otra. Pero esa sensación del novelista de enfrentarse a un inmenso puzle de piezas, o fichas, o notas, o ideas, que debe ayuntar para construir el artefacto novelesco, es indudable. Aquí uno de

los miles de ejemplos posibles: «¿Habría alguna forma literaria cabal para expresar la convicción de que toda la historia se compone de intentos aislados y fallidos, mal cosidos luego a la fuerza por quien se los encuentra ahí amontonados a su espalda y los quiere justificar y ordenar de alguna manera para que tanta ruina no le ahogue?»», le escribe angustiada Carmen Martín Gaité a Juan Benet en una carta fechada en mayo de 1966. Una Martín Gaité que, por lo demás, ya había hecho decir a su personaje Águeda en *Lo raro es vivir*: «no concibo el conocimiento más que de forma fragmentaria». Esta pulsión acumulativa es lo que llama Sloterdijk *neoclástica*, «del griego *klastós*, “fragmentado”, se aplica en geología a las rocas sedimentarias formadas por fragmentos de otras» (*Has de cambiar tu vida*).

*

· El fragmento como estructura.

Una novela que se presenta, y así ocurrió mucho en el siglo XX, como *calidoscópica*, es fragmentaria. Una novela polifónica es fragmentaria. Una novela híbrida es fragmentaria. Lo que ocurre es que quizá entonces no teníamos construcciones teóricas sobre el fragmento que pudieran iluminarnos sobre su relación con el todo. Por ejemplo, novelas que pensamos contundentemente unitarias descubren, examinadas de cerca, su naturaleza reticular. Así, María Zambrano, hablando de *El castillo* de Kafka, explica que «su carácter fragmentario y fijo acusa la desintegración», algo que también apuntaron Deleuze y Guattari al estudiar al checo en *Por una literatura menor*. Iser lo vio en *The Sound and the Fury*, de Faulkner, y

Jameson en los personajes de Tolstoi. El fragmento no tiene que ver con el tamaño del texto, ni siquiera a veces con su agregación, sino con su modo compositivo. *Así habló Zarathustra*, compuesto de textos breves, o buena parte de la obra de Walter Benjamin –en contra, Ballester y Colom, para quienes *todo* Benjamin es fragmentario–, no son fragmentarios porque estén compuestos de textos cortos, pero *Dirección única* y *El caminante y su sombra* sí son fragmentarios porque así lo muestra su tensión textual y compositiva.

Una novela que suscita aspectos interesantes sobre la fragmentariedad es la segunda de José Morella, *Asuntos propios* (2009). En apariencia, si se abre por cualquier página y se mira sin leerla, da la impresión de estar construida como un texto único, casi monolítico, separado por párrafos de mediano tamaño. Parece una estructura sólida y compuesta de un solo capítulo, tejida *de una pieza*. Pero al leerla el resultado es muy distinto: cada párrafo es una pequeña historia, casi un microcuento, que le sucede a los protagonistas (Jacinta, Roberto, etc.). Los párrafos se intercalan, de forma que las historias se narran de forma paralela, dando la impresión de unidad, pero lo cierto es que la estructura es fragmentaria. El fragmento no es así exento, sino que está diluido o tejido para crear una conexidad que en la práctica no existe ni es necesaria para contar la historia.

*

Sólo somos fragmentos.
–Andrés Ibáñez

En *Fragmenta* (1999), de Javier Pastor, cinco partes narrativas se ensamblan con la in-

tención de contar cinco momentos distintos de la vida de una persona, Oskar. Cada una de las partes tiene un tono diferente, y van utilizándose diferentes personas –primera, segunda y tercera del singular– para contar las escenas, siempre dentro de una forma paragráfica disgregada. En una de las partes la narratividad se desmenuza hasta hacerse líneas, frases, desapareciendo incluso la idea de párrafo. Con esta tensión extrema, que encuentra antecedentes en la obra de Juan Goytisolo, Pastor parece intentar decirle al lector que la experiencia –cualquiera, pero especialmente la individual o biográfica– es irreconstruible, imposible de representar, y que sólo podemos aspirar a fragmentos o retazos de la misma, a recuerdos parciales entrevistados como en un sueño. «Una novela acabada puede erigir el fragmento en principio estructural, es decir, componerse de piezas sueltas que componen un conjunto, como un mosaico, un “patchwork”, un “collage”. En estos casos se trata de un fragmentarismo más que de fragmentariedad, o sea, de una técnica y de una posición estética, pero no de una insuficiencia de la obra», escribe Marco Kunz en *El final de la novela*.

*

Deberíamos de buscar las causas para esta explosión de la escritura fracturada en nuestro tiempo. Amén de elecciones estéticas, que por supuesto las hay en todas las novelas anteriores, ya expuse en *La luz nueva* (2007) que esta construcción fragmentada a la que tiende la narrativa actual –y la poesía, pues cada vez son menos frecuentes los libros compuestos por un solo poema– es consecuencia del

modo en que recibimos la información en nuestros días. Lo sincopado del discurso informativo que nos bombardea a diario acaba por abrir una brecha en nuestro modo de procesarlo. Esto tiene un claro efecto en la escritura, puesto que un texto literario es también una *información estética comunicable*, dirigida a la creación de conocimiento (al menos, en los mejores casos; en el caso de los *best-sellers* los fines son más bien comunicativos o de entretenimiento). Los escritores tendemos inconscientemente a devolver la información de un modo similar a aquel en que la recibimos, y la construcción de nuestro mundo, incluso cerebralmente, es fragmentaria³. Así también lo creen García Canclini⁴ y Jordi Gracia, quien sostiene en *El intelectual melancólico* (2011) que «el ciudadano construye [...] su percepción de la realidad necesariamente fragmentaria e incompleta», la realidad como una «novela inmensa por la que deambulamos fragmentariamente», según Alfonso García Villalba en *Esquizorrealismo* (2014). En *Las conversaciones* apunta el argentino César Aira:

«[...] no, al hablar de la fragmentación no me refería al zapping, o no exclusivamente a él. La experiencia misma, la experiencia de la realidad, ya proponía un modelo de fragmentación. Sin necesidad de ponernos filosóficos, podíamos decir que con la vida pasaba lo mismo que con esta película. Humanos, reales, imperfectos y parciales por humanos y por reales, todo el tiempo nos estábamos perdiendo cosas importantes, eslabones esenciales para entender el gran relato general; después los reponíamos, con titubeos y errores. Era el recuerdo el que establecía el continuo; y como el recuerdo también

era una realidad de la experiencia, también él estaba fragmentado».

Cada vez es más difícil sintetizar la imagen del mundo. Hace un siglo sólo se tenían noticias de lo que ocurría más allá de la provincia por los periódicos, y las emisiones programadas de radio no comenzaron hasta 1921; hace poco más de sesenta años la televisión vino a cubrir la información a través de imagen dinámica, pero ha sido Internet la que ha dinamitado todas las formas existentes de procesar, emitir, difundir y recibir la información. Roger Chartier dice sobre la información en el nuevo mundo digital que «los discursos ya no están inscritos en los objetos, que permiten clasificarlos, jerarquizarlos y reconocerlos en su propia identidad. Es un mundo de fragmentos descontextualizados, yuxtapuestos, de una recomposición indefinida, sin que sea necesario o deseado comprender la relación que los inscribe en la obra de la que han sido extraídos»⁵. Estamos en los albores de un cambio aún difícil de cuantificar o calibrar, pero que los artistas han captado rápida y naturalmente. A mi juicio, seguramente discutible, Internet no es un invento como la radio o la televisión, es una innovación que está cambiando el mundo o al menos nuestra imagen del mismo, como el automóvil o la imprenta.

*

La mala prensa que tiene lo fragmentario en la actualidad puede venir ligada a la rémora, señalada por Terry Eagleton, de la necesidad de *unidad* en las obras, necesidad que algunos confunden con *integridad*, lo cual es una cosa distinta.

Eagleton reacciona con dureza ante esta injustificada inercia secular: «¿Por qué las obras de arte no deben tener nunca un pelo descolocado? ¿Por qué todos y cada uno de sus rasgos deben estar insertos precisamente en su sitio y relacionados orgánicamente entre sí?»⁶. En realidad, no importa mucho estar o no de acuerdo con Eagleton, puesto que las novelas fragmentarias pueden ser *unas*, sin que eso signifique que son (o están) íntegras, una cuestión irrelevante.

Ese miedo a la supuesta falta de capacidad unitiva crea uno de los tipos de fragmentariedad más interesante, que podríamos denominar *negado* o *borrado*, y que consiste en intentar borrar las huellas de una escritura fragmentaria cuyo autor es de súbito consciente del hecho e intenta disimularlo –es decir, un *desplazamiento* de la *inseguridad* que, para Susini-Antonopoulos, se atribuye al fragmento involuntario–. Cuando se lee con detenimiento la novela *Divorcio en el aire* (2013), de Gonzalo Torné, se aprecia dentro de su texto continuo que hay 12 clarísimas divisiones «capitulares», que el autor ha *borrado* –en nuestra reseña de la novela en el blog *Diario de Lecturas* vienen explicitadas las páginas exactas–. Consciente de que la narrativa a la que él se ha opuesto explícitamente en numerosas ocasiones utiliza el fragmento, su novela es un intento deliberado de hacer todo lo contrario, un texto sin interrupciones ni cortes dirigido a demostrar la capacidad unitaria. Pero la unidad, como es natural –y hasta humano–, surge de los fragmentos, aunque sólo sea porque nadie puede escribir trescientas páginas de un tirón, ejercicio que llevaría numerosas semanas seguidas de vigilia y ayuno, algo

fuera del alcance del cuerpo humano. Los doce capítulos de *Divorcio en el aire* están ahí, aunque no paragráficamente mostrados, y saltan con facilidad para el lector atento. Esto no quiere decir que el texto de Torné sea fragmentario, puesto que esas divisiones borradas no *afectan a lo contado*, elemento que para Ledia Dema es orientativo para valorar la fragmentación de un texto.

En cambio, un claro ejemplo de *fragmentarismo borrado* sería *Alabanza* (2014), de Alberto Olmos, una novela compuesta de pequeños fragmentos, en su mayoría originados por los apuntes para relatos –relatos muy breves, en realidad– que Sebastian, el escritor protagonista, intenta escribir sin éxito, y por las breves estampas memorialísticas que acuden a su mente. A pesar de que en cierto momento desliza Olmos duras palabras contra el microcuento, gran parte de la novela se construye precisamente a partir de microcuentos o microsituaciones, configuradas como borradores que, a la manera de las *Peripicias del no. Diario de una novela inconclusa* (2007), del argentino Luis Chitarroni, suman en realidad la obra acabada o terminada por la adición de los mismos. Otras veces se mezclan micro-injertos del pasado en la trama del presente, rompiendo el hilo de lo contado, de forma que la novela es en su inmensa mayoría reticular y fruto de la adjunción de pequeños pecios. Sin embargo, Olmos opta por una textualidad continua, muy consciente de que cierta escritura innovadora de su entorno –de la cual él también ha abjurado en algunos de los posts de su blog y en la propia novela (ver pág. 304)– utiliza el fragmento como forma. Olmos, como Torné, borra la división, persigue la fantasía unitaria, niega la

forma en que compone y con ello, mediante ese gesto de negación –psicoanalíticamente tan revelador–, revela la importancia que para él mismo tiene el fragmento, *ese mal interno que hay que borrar o diluir tan cuidadosamente*. «El arte –dice Zizek en un texto sobre lo fantasmático– es, por lo tanto, fragmentario, incluso cuando es un todo orgánico, pues siempre se apoya en su *distancia de la fantasía*»⁷.

*

Hijo de la fractura y la división del discurso, el fragmento es la expresión de un profundo malestar, de un *angst* metafísico de disconformidad con nuestro entorno y nuestro quehacer creativo. Así sucede tanto desde el punto de vista filosófico como desde el estético. Desde el primero, Amado Reixach ha escrito que «el fragmento es la forma que refleja la *estimung* vital de nuestro tiempo»; desde la perspectiva estética, según Alfredo Saldaña en *No todo es superficie*, «el fragmento supone un medio de expresión teórica y artística extraordinariamente representativo de la crisis y la complejidad características de nuestro tiempo. Su representación poética implica la marca de una pérdida, la señal de una ausencia, la constatación de que allí donde se oyó una voz ahora se escucha el silencio». También para Domingo Hernández Sánchez era la melancolía, geopolítica en ese caso, lo que movía a los archiveros como Warburg, Richter, Serrés, Sander o Benjamin a componer en el siglo XX sus «atlas-archivo, globalizadores, ambiciosos, pluralistas, fragmentados, en momentos de crisis europea»⁸.

*

todo tiene un significado
todo ha sido meticulosamente
preparado para la gran hora
todo está roto a la perfección.

–Fernando Merlo

Todo está roto.

Y danza.

–Javier Moreno

No obstante, permitámonos utilizar el *principio esperanza*, por citar a alguien, como Ernst Bloch, experto en utopías limitadas –y todo fragmento lo es–. Intentemos darle la vuelta a este *Angst*, a esta angustia estructural, y convertir su *pathos* en un *ethos*, su ansiedad nuclear en una consolación boeciana de la existencia. Permítanme apuntar que las novelas fragmentadas y fragmentarias pueden representar también nuestra humildad y nuestra consciencia de las

limitaciones que tenemos como especie, como artistas, como pensadores. Tolérenme si digo que la fragmentación es un modo de aceptar que, como decía Leibniz, es difícil que siendo finitos podamos aspirar a entender o representar con propiedad conceptos infinitos. «Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo –dice una inmensa greguería de Ramón Gómez de la Serna– porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvente». Déjenme alegrarme por la existencia de unos textos, de un creciente número de novelas hispánicas, que no ponen la ambición al servicio de la soberbia, sino de la búsqueda. Permítanme terminar defendiendo esta estética literaria, consciente de que sólo seremos verdaderamente grandes cuando entendamos y aceptemos lo pequeños que somos.

¹ Dentro de la novela hay un guiño autoreferencial, en el que se lee: «expondría el proyecto de escritura de la novela, y fragmentariamente, muy fragmentariamente, historias de esas tres generaciones». Kirmen Uribe. *Bilbao-New York-Bilbao*. Seix Barral, Barcelona, 2009, p. 136.

² En esta novela se lee: «sólo era capaz de escribir fragmentos, astillas, pedazos de nada», p. 144.

³ Véase a este respecto la opinión del neurocientífico David Eagleman en *Incógnito*.

⁴ «Los otros dos rasgos con que se reestructura la cultura y la vida cotidiana son la abundancia inabarcable de información y entretenimiento y, al mismo tiempo, el acceso a fragmentos en un orden poco sistemático o francamente azaroso». Néstor García Canclini. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa, Barcelona, 2006, p. 173.

⁵ «L'avenir numérique du livre». En *Le Monde*, 26-09-2009.

⁶ En *El acontecimiento de la literatura*.

⁷ En *El acoso de las fantasías*.

⁸ En *La ironía estética*.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballester Brage, Lluís y Colom Cañellas, Antoni J. «Hermenéutica del discurso fragmentario en Walter Benjamin». En *Revista de Filosofía*, vol. 38, nº 2, 2013, pp. 117-133.

- Chatellus, Adélaïde de. «Del cuento hispanoamericano a las formas breves en lengua castellana: hacia lo universal». En Francisca Noguerol, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.). *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2011, pp. 155-165.

- Dema, Ledia. «El discurso fragmentado: propiedades y estrategias enunciativas». En *Bagubra*, n. 2, (noviembre 2012), pp. 124-130.

- Espinosa Rubio, Luciano. «Pensamiento y fragmento. A propósito de Lichtemberg, Nietzsche y Adorno». En *Isegoría*, n. 16, 1997.

- Herrero, Ángel. *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*. (Ed. electrónica). Universidad de Alicante, 1995.

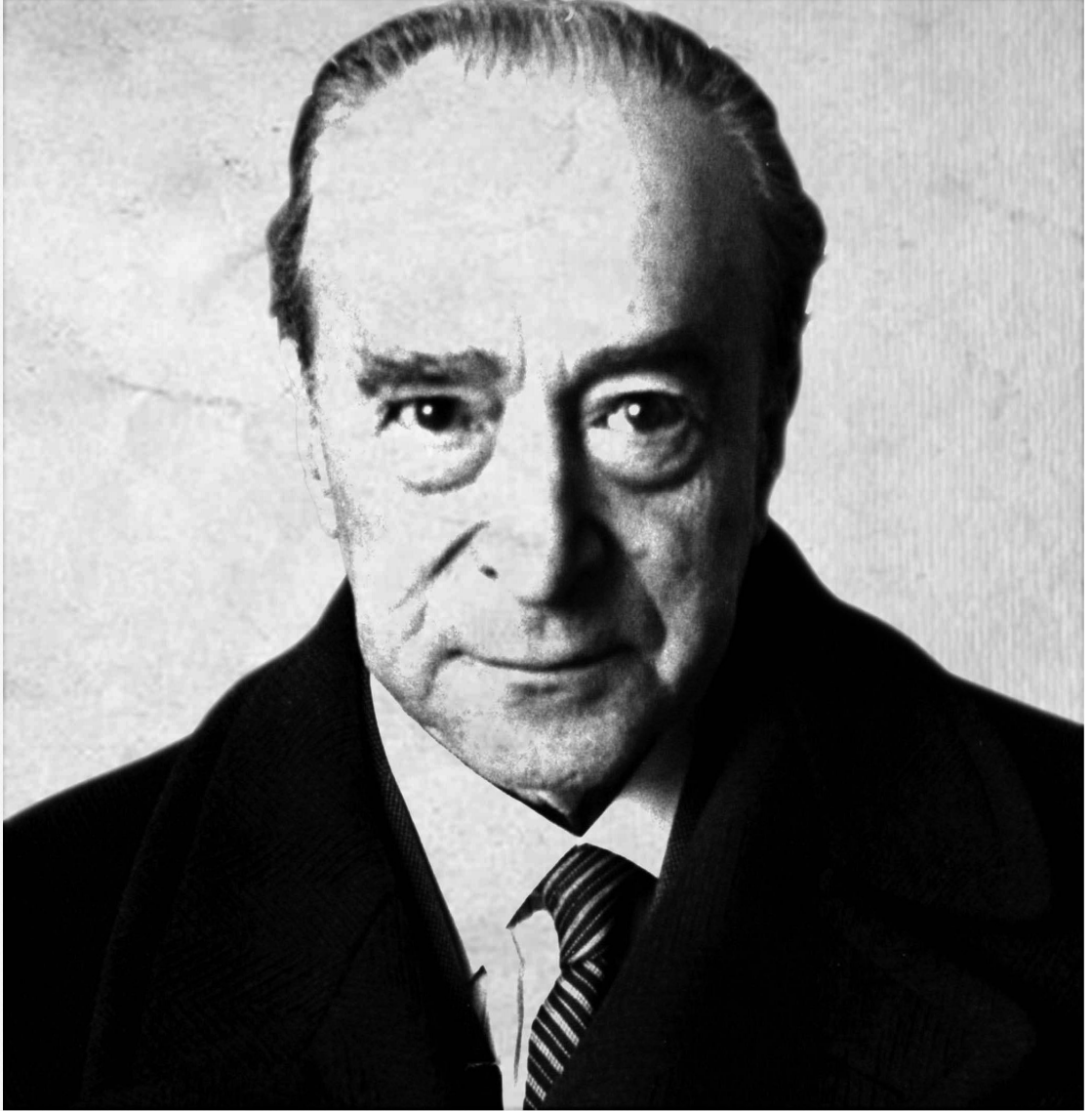
- Lanz, Juan José. *La poesía española durante la transición y la generación de la democracia*. Devenir, Madrid, 2007.

- Reixach, Amado. «Contra "Uno". La melancólica pulsión fragmentaria». En *Tropelías*, nº 15-17, 2004-2006.

- Talens, Jenaro. *El sujeto vacío*. Cátedra, Madrid, 2000.

- Valéry, Paul. *Cuadernos (1894-1945)* (Ed. de Andrés Sánchez Robayna). Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

- Zambrano, María. *El sueño creador* (1965). En *La razón en la sombra. Antología crítica* (Ed. de Jesús Moreno Sanz). Siruela, Madrid, 2004.



La avalancha de Julio Camba

Por Juan Marqués

I

Al hilo del sorprendente número de veces que en los últimos dos o tres años han regresado a las librerías algunos viejos títulos de Julio Camba, o bien nuevas recopilaciones de textos exhumados en hemerotecas, tal vez no esté de más entretenerse un poco imaginando el divertido artículo que el propio Camba podría haber escrito al respecto. Seguro que con su elegantísima gracia habría pedido disculpas por el abusivo caudal de esa avalancha suya, y no nos habría ahorrado alguna modesta y aguda referencia al mal gusto de los editores, o habría compartido con sus lectores la preocupación por el estado actual de las letras, que obliga a volver a viejas palabras olvidadas.

Pero esos tenaces y rendidos lectores suyos que somos nosotros sabemos bien lo que está pasando: el éxito y la demanda de estos libros, la pequeña «moda» a la que asistimos y la recuperación y reivindicación por parte de decenas de autores relevantes de aquellas crónicas dan cuenta de la extraordinaria calidad y del inmortal ingenio con que se escribió la mayor parte de ellas, virtudes que vienen acompañadas por el interés y la curiosidad que despierta un personaje tan seductor, contradictorio y singular como el escritor de Villanueva de Arousa. Si se leen es por lo mismo por lo que se relee toda buena literatura: porque, al margen de lo actuales que todavía resulten o lo anticuadas que se hayan quedado, esas columnas rebosan inteligencia, perspicacia y picardía, y no ha de caducar su capacidad para en-

cantar al lector cómplice de cualquier tiempo.

El joven investigador Francisco Fuster García, uno de los más activos responsables de este regreso casi masivo de Camba a la primera línea de la actualidad cultural, publicó en febrero de 2012 en la revista digital *Ojos de Papel* un artículo titulado «Cincuenta años sin Julio Camba: razones de un rescate editorial», en el que hacía un repaso exhaustivo a la deriva libresca del autor, desde sus primeras ediciones hasta las ya por entonces numerosas puestas al día. Pero en estos tres últimos años el «asunto Camba» se ha multiplicado. Por empezar por lo más reciente, el 2 de febrero de este mismo 2015 salió de las prensas sevillanas de la editorial Renacimiento una nueva edición de *La ciudad automática*, prologada, anotada y algo ampliada por José Luis García Martín, mientras que en ese mismo segundo mes del año se materializó, gracias al propio Fuster, el precioso volumen titulado *Galicia* (Fórcola), en el que se recogen los mejores textos de Camba sobre su tierra natal, muchos de ellos escritos allí, durante breves estancias o en visitas ocasionales. Además, Renacimiento ha anunciado la próxima aparición del volumen *Constantinopla*, en el que José Miguel González Soriano reúne todos los artículos de tema turco –especialmente los que escribió para *La Correspondencia de España* durante su corresponsalía entre diciembre de 1908 y abril de 1909–, a los que se unen, a modo de apéndice curioso y altamente desconocido, cinco artícu-

los que en 1924 daban cuenta de un viaje a Perú.

Trece de esos artículos sobre la actual Estambul –al que añadió otro de *El Mundo* escrito a su regreso de Turquía– ya habían sido recuperados por Francisco Fuster en el primer bloque de su libro *Crónicas de viaje. Impresiones de un corresponsal español* (Fórcola, 2014), donde también se recogían trabajos escritos durante las estancias de Camba en París, Londres –procedentes principalmente del libro *Londres* (1916)–, Italia –Milán, Roma, Nápoles y Florencia–, Ginebra, Berlín y Nueva York –donde se leían varios de los capítulos de *Un año en el otro mundo* y *La ciudad automática*–, aparte de reservarse otra sección para las mejores estampas de Madrid. Y yo creo que es en ese tipo de brochazos cosmopolitas donde estuvo el mejor Camba, convertido en viajero y peatón observador, ocioso y sagaz, bienhumorado, curioso y sereno. En mi opinión, no brilló de una manera tan memorable en el subgénero del perfil, de la semblanza, del cual Fuster también antologó un volumen –*Caricaturas y retratos. Semblanzas de escritores y pensadores* (Fórcola, 2013)–, pero sí en el artículo de costumbres, en los comentarios desenfadados a la actualidad o en el simple divagar sobre los temas más peregrinos, de lo cual encontramos ejemplos sublimes en *La rana viajera* o, volviendo a los títulos recientemente reeditados, en ese díptico significativamente titulado *Sobre casi todo* y *Sobre casi nada*, ambos aparecidos en Renacimiento en 2013, con prólogos, respectivamente, de Juan Bonilla –que

se refiere a Camba como «quizá el corresponsal más extraño y extraordinario que haya habido en el periodismo español» y alaba ese talento «de fijar en un detalle aparentemente nimio el tono absurdo de una época o el carácter determinado de una raza»– y Felipe Benítez Reyes, quien afirma que «sus páginas son muchas, y en muy pocas de ellas no encontraremos una ocurrencia feliz, un golpe afortunado de ingenio». Por su parte y al hilo de *Caricaturas y retratos*, Fernando Savater, en la columna «¡Cómo se te parece!» (*El País*, 4 de febrero de 2014), dejó firmemente sentenciado que estamos hablando de «el mejor especialista español del siglo XX en ese género [del artículo] ligero pero intenso, concentrado y medular», pero, para seguir con los prólogos, en el suyo a las citadas *Crónicas de viaje*, Antonio Muñoz Molina las califica de «perfectamente arbitrarias, que casi nunca tienen un tema identificable, que jamás tratan asuntos de gran importancia –ni de pequeña importancia, la mayor parte de las veces– contienen intacto el tono de una época, no porque su autor tuviera la pretensión de hacerlas intemporales, sino porque cultivaba la distancia irónica hacia todo lo importante de su propio tiempo». Y en la introducción a *La ciudad automática*, aunque se centra en las estancias de Camba en Nueva York en 1916 y en 1930-1931, García Martín, aparte de advertir que esas fechas coinciden exacta y respectivamente con las que dieron lugar al decisivo *Diario de un poeta recién casado* y al estremecido *Poeta en Nueva York*, da noticia de cómo ese libro de

1932 –«el último gran libro de Julio Camba», dice– culminaba los años de su «máximo prestigio intelectual», en los que «los novecentistas –Ortega, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna– le consideran uno de los suyos y cuenta con la admiración, acrecentada por ese libro neoyorquino, de los jóvenes». De hecho, acabamos de saber por Jordi Gracia que en los años cuarenta aún se pudo ver a Ortega y a Camba paseando juntos por Lisboa¹.

En cuanto a la narrativa, en 2014 Ediciones del Viento puso en circulación un nuevo volumen que reúne las dos cortísimas novelas de Camba, con prólogo de Ignacio Ruiz Quintano: *El destierro*, acompañada de las ilustraciones originales de A. Mira para la primera edición, colocada en la colección El Cuento Semanal (1907), y *El matrimonio de Restrepo*, con las de Rafael de Penagos para La Novela de Hoy (1924). La primera es lo que ahora llamaríamos una «autoficción» en la que el autor recrea sus experiencias como militante anarquista en Argentina y, de hecho, la edición original lucía como subtítulo la etiqueta «Memorias de Julio Camba», algo un tanto precoz al hablar de un autor que, nacido en 1882, a esas alturas no tenía más de veinticinco años, o incluso veintitrés, si tienen razón esas otras fuentes que afirman que no nació hasta 1884. Dado su tema, *El destierro* también fue reproducida el año pasado por la editorial riojana Pepitas de Calabaza en el libro «¡Oh, justo, sutil y poderoso veneno!» *Los escritos de la Anarquía*, donde puede leerse toda la producción de Camba sobre esa ideología, a

la que se entregó con activo fervor en la adolescencia. Y todavía en enero de 1909, siete años después de verse expulsado de Argentina por agitador y en un artículo enviado desde Turquía, afirmaba con completa seriedad –y acaso algo de lástima o incluso de rabia contenida– que «El imperialismo de Inglaterra o de Alemania es un imperialismo egoísta que carece de toda fuerza moral. El único poder idealista con que hubiera podido Europa penetrar al mundo era el anarquismo, y el anarquismo ha fracasado»².

También corrió a cuenta de Pepitas de Calabaza la reedición de *Mis páginas mejores*, en 2012, con prólogo del periodista Manuel Jabois y, hablando de ese gremio, Francisco Fuster juntó en 2013 para la editorial Libros del KO los artículos de Camba sobre su trabajo: *Maneras de ser periodista*. Y, para terminar de una vez con este repaso bibliográfico, también debemos a Fuster la organización de las crónicas enviadas desde *Alemania. Impresiones de un español* (Renacimiento, 2012) y, en ese mismo año, las nuevas ediciones de *Londres y Playas, ciudades y montañas*, ambas en el sello madrileño Reino de Cordelia, que ya había publicado en 2010 una cuadrada y, por tanto, fea edición de *La casa de Lúculo o El arte de comer*.

II

Que Julio Camba sea habitualmente citado junto a Agustí Calvet «Gaziel», Eugeni Xammar, Josep Pla, Manuel Chaves Nogales, Corpus Barga o el también gallego Augusto Assía –recién añadido a esa abrumadora lista gra-

cias a las excelentes crónicas inglesas de *Cuando yunque*, *yunque* y *Cuando martillo*, *martillo*, recuperadas ahora por Libros del Asteroide en un solo y necesario volumen— como representante destacado de esa extraordinaria hornada de periodistas españoles tiene un mérito añadido, pues al fin y al cabo estamos hablando de un escritor que se autocalificó algunas veces como «humorista», y no es que yo crea que en tal sustantivo haya nada reductor o secundario, sino que practicar sostenidamente y durante décadas un humor de tanta calidad me parece todavía más heroico que lo que hacían los demás, sobre todo porque tanto uno como los otros acababan llegando a resultados parecidos con esos materiales tan distintos. Todos daban cuenta detallada de lo que veían y vivían, pero de modos distintos. Los primeros lo hacían a través de su superdotada capacidad de observación, su celebrada inteligencia, su indiscutible puntería al elegir los temas y la precisión magistral de las palabras con las que los ilustraban y, en fin, su firme voluntad de ser veraces, de dar testimonio fiel y, si no completo, al menos suficiente del acontecimiento al que estuviesen asistiendo o de los lugares que estuviesen merodeando—para lo cual, por supuesto, algunos de ellos, como Pla o Assía, recurrían al humor de mejor estirpe cuando lo consideraban necesario—. Por su parte, lo de Camba es lo mismo pero mucho más misterioso y difícil, pues consigue transmitir admirablemente lo que se propone y, como los demás, dar cuenta veraz y suficiente de lo que tiene delante, casi exclusivamente a través

de bromas, exageraciones, deformaciones, generalizaciones, caricaturas o teorías lúcidas, pero deliberadamente disparatadas. Así, por ejemplo, el lector de la época que no supiese nada de Londres o del carácter inglés acabaría tan familiarizado con esos aspectos leyendo el libro de Camba como leyendo a Moratín, Blasco Ibáñez o a algunos de los citados arriba, cuya pretensión documentalista y descriptiva era mucho más explícita y directa. Pero Camba, contando básicamente chistes, daba en el clavo y conseguía que el lector sagaz, sin necesidad de grandes esfuerzos de descodificación, imaginación o intuición, acabase bien enterado sobre ello, o que al menos pudiera atisbarlo con una nitidez que, dando un pequeño rodeo realista o costumbrista, le acercaría mucho no sólo a los tópicos sobre lo inglés, sino, jugando con ellos, a la simple realidad, a lo que podríamos considerar una verdad altamente satisfactoria.

Para ello, además, Camba tuvo que ser osado, audaz y a menudo incluso temerario a la hora de permitirse humoradas que en nuestros cautelosos y susceptibles tiempos provocarían controversias sobre los límites de la libertad de información. Sus crónicas sobre los negros y los judíos de Nueva York, por ejemplo, le harían para muchos sospechoso de racismo, cuando, en realidad, creo que Camba desmonta un tanto el absurdo del racismo, como quien no quiere la cosa, con una pregunta aparentemente ingenua:

«¿Y para qué separar a los negros de los blancos, si salta a la vista del más miope quiénes son los blancos y quiénes

son los negros? Muy bien que se separase a los negros latinos de los negros anglosajones, y aun a los blancos anglosajones de los blancos latinos. Muy bien que se separase a los millonarios de los sin trabajo, que visten, poco más o menos, tan bien como ellos. Muy bien que se separase, en fin, a los granujas de las personas decentes; pero ¿para qué separar lo que ya está perfectamente diferenciado?»³.

Este tipo de malicia expresiva, de falsa inocencia que apenas encubre intenciones veladas pero evidentes, es un recurso constitutivo de la prosa de Camba. Y, para decirlo todo, se ha escrito mucho sobre su famosa pereza y su apego al mínimo esfuerzo, acerca de los cuales él mismo reflexionó, y también sobre el poco gusto con el que escribía, en su creencia de que sería incomprendible escribir sin necesidad económica de hacerlo, etcétera, pero creo que no se ha reparado en cómo la sintaxis de Camba, si se observa con atención, delata efectivamente su voluntad de terminar cuanto antes, de optar siempre por los periodos más extensos o las amplificaciones y redundancias que le obligaban a hacer uso de un mayor número de palabras. La primera pregunta de la última cita es un buen ejemplo de ello, pero esas trampas de su simpática indolencia, lejos de ir en detrimento de su obra, constituye otro desconcertante mérito, pues Camba consigue casi siempre hacerlo con discreción y elegancia, sin que apenas se note, y su estilo, por repetitivo que pueda ser, por circular e insistente que resulte, pocas veces se

resiente y pierde calidad, y si escribo «pocas veces» es porque en otras ocasiones Camba sí cae en la tentación de repetir el mismo chiste con distintos términos en un mismo artículo o, más raramente, comete ese grave error en un humorista que es explicar y prolongar una ocurrencia que en absoluto necesitaba glosas o aclaraciones. Por otro lado, estamos hablando de alguien que afirmó inolvidablemente que «el público no debe darse cuenta de que un autor escribe bien. Si se da cuenta es que, donde el autor ha querido poner tal o cual cosa, no ha puesto más que palabras; que ha carecido de precisión y de exactitud y, en resumen, que ha escrito mal»⁴.

Pero para seguir con lo de su relativa o posible «incorrección» a los ojos de hoy, excesivamente puritanos (y «el puritano es un hombre de invierno, con una cara de invierno y una moral de invierno»⁵), es verdad que en lo que respecta a lo galante se sirve de comentarios y bromas que pueden parecernos misóginos, aunque esos chistes tal vez desafortunados carecen en todo caso de gravedad, tratándose más bien de algo muy de la época, un machismo desenfadado, cómico y un poco de folletín o de opereta que no revelaba en principio ninguna convicción negativa de fondo, de modo que sería anacrónico tratar de rastrearla. Así, en su estancia en la actual Estambul no se resiste a lanzar esta chanza: «Yo no soy enemigo sistemático del velo. Al contrario, lo considero muy útil, y creo que su uso debería implantarse en el resto de Europa. Todas las mujeres feas ganarían mucho con él,

y los hombres también»⁶. De hecho, y para ahondar un poco más en todo esto, todas las tímidas acusaciones de xenofobia que podrían arrojarse sobre Camba son muy actuales, en el sentido de que no tienen nada que ver con el color de la piel, los idiomas y los acentos, las confesiones o gastronomías – cosas que un viajero constante y de espíritu avanzado y tolerante como él no podía dejar de agradecer y respetar–, sino con el límite que sensatamente impone el rechazo frontal a la irracionalidad. Por completar lo del velo, en realidad en otros sitios lo que se adivina es más bien cólera e impotencia ante la posible anulación de la mujer, ante su obligada sumisión –en esa misma columna se lee que «La turca no sólo está guardada por su virtud, que alguna vez cedería, sino también por el turco, que no cede nunca. Para seducir a una turca, la imposibilidad consiste en seducir al turco»⁷– y el indestructible buen humor de Camba se transforma en una indignación mal disimulada en otro texto titulado «La fiesta de los persas», donde expresa su malestar físico y moral ante una ceremonia conmemorativa en la que cientos de hombres se autoflagelan y se hacen cortes en la cabeza:

«Los bárbaros se van dando pequeños golpes sobre las cabezas rasuradas, en donde, a la luz de las antorchas, se ve humear la sangre en el aire frío de la noche de enero. Las túnicas se salpican de flores rojas. La gritería responde a una siniestra embriaguez de sangre y de fanatismo. El espectáculo es tan deprimente, se rebaja tanto en él la dignidad humana, que toda persona un poco

civilizada debe ponerse inmediatamente enferma»⁸.

Las líneas anteriores las podría haber firmado Chaves Nogales, y no tanto por lo que se lee en ellas, que también, como por el modo en que se explica: en ellas el humorista Camba ha retrocedido algunos pasos y se ha convertido en simple observador y narrador, pues definitivamente es difícil hacer bromas sobre el fanatismo, y para mostrar desprecio ante él no hay nada más eficaz que exponerlo, mostrarlo, contarlo. Es un registro muy distinto al que encontramos en sus textos netamente humorísticos, como aquel, realmente glorioso, donde compara el descanso de ingleses, franceses y, por añadidura, españoles: «Viendo una alcoba inglesa se comprende que Inglaterra sea un pueblo activo, que no duerme más que el tiempo necesario para recobrar las fuerzas perdidas durante el día, y un pueblo práctico, que no sueña jamás. [...] No sintiendo verdaderamente sueño, a ningún inglés se le ocurre meterse en la cama. Estando despierto, ninguno permanece en ella. [...] En la alcoba inglesa, la luz está siempre en el lado más lejos de la cama, de tal modo que en la cama es completamente imposible leer. Esto libra a Inglaterra de toda esa literatura de alcoba que tanto daño ha hecho en Francia y en España», para acabar rematando que «el inglés se va a la oficina y trabaja; se va a la cama y duerme, y cuando el inglés duerme, como cuando trabaja, lo hace íntegramente, de un modo eficaz, rotundo, definitivo»⁹, y en estas últimas líneas

a quien parece que estamos leyendo es a Josep Pla.

Tampoco agradecería a determinadas sensibilidades de hoy su forma de pitorrear de los intentos por modernizar el idioma gallego para adaptar su léxico a las necesidades sociales que iban surgiendo o a las realidades que iban apareciendo y reclamaban poder ser nombradas. En efecto, en una columna publicada en *ABC* en 1935 titulada «*Haxádegos de cadeirádegos*»¹⁰, ofrece opiniones discutibles que, desde luego, hubieran sido agriamente discutidas:

«Yo comienzo por no comprender la necesidad que haya en gallego de ocuparse de los catedráticos ni de sus hallazgos. El gallego no está para hablar de esas cosas, sino de otras mucho más elevadas. Está para hablar del cielo y de la tierra; de la Santa Compañía y del lacón con grelos; del mar, del río, de la montaña y del prado; del vino; de las mozas; de los robledales y pinares; del lobo; del cerdo; de la vaca; del amor y del dolor; de la vida y la muerte y, en fin, de lo humano y lo divino. Para eso está el gallego y, no alterando su naturaleza, es muy difícil que ningún otro idioma le iguale en gracia, ternura, profundidad ni fuerza expresiva. Pero, junto al gallego de los gallegos, hay el gallego de los galleguistas que escriben haxádegos de cadeirádegos. Los galleguistas quieren triplicar, por lo menos, el vocabulario gallego dotándolo de golpe y porrazo con todas las palabras necesarias para hablar en él de arte, política, economía, matemáticas, etc., etc. [...] Los galleguistas no quieren hacer un idioma para

que se les entienda, sino para que no se les entienda».

Ya ha ido quedando claro que Camba no temía demasiado la opinión de los demás, agarrado a una reivindicación radical de la independencia de pensamiento («Un pensamiento propio, por modesto que sea, vale más para uno que todo Pascal o La Rochefoucauld»¹¹) y también a cierta desconfianza ante el «buenismo» («Hay almas tan buenas, tan buenas, hay personas tan piadosas y tan caritativas, que el día en que no quedaran en el mundo desgracias que socorrer e injusticias que reparar, la existencia les parecería baldía y desprovista de sentido»¹²). Su fe en el progreso («Lo pintoresco es una disculpa de la suciedad, de la descortesía y de la falta de comodidades»¹³), junto a su afán provocador y su tendencia a burlarse un poco de los poetas, le hizo adelantarse un año al «Manifiesto Futurista» de Marinetti, pues en 1908, hablando de la verdadera belleza y trascendencia de los ríos, escribió que «La poesía es hoy lo de menos, tanto para los ríos como para los hombres. Este siglo es un siglo industrial, y los buenos ríos son aquellos que mueven las turbinas y que manejan las fábricas»¹⁴. Pero la cosa era ir contracorriente, porque si ante un río gallego reflexionaba así, veinticinco años después, en Nueva York, también necesitaría protestar a su manera, volviendo a cierta rehumanización:

«Siempre ha habido máquinas en el mundo, pero jamás como un fin, sino como un medio, y así como antes lo primero era un propósito a realizar y lue-

go la máquina para realizarlo, ahora se comienza por inventar la máquina, luego se ve a qué propósito puede responder, y después se realiza este supuesto propósito como si, efectivamente, fuese un propósito de alguien. Y éste es el hecho monstruoso de la civilización moderna. [...] La mecánica nos manda. Somos los esclavos de las máquinas y no podemos tener gustos contrarios a sus funciones»¹⁵.

En el mismo libro, escrito y publicado en plena época de entreguerras, razona asimismo una posible equidistancia entre la versión totalitarista que del comunismo y del capitalismo presentaban aquellos años, y lo hace en forma de pregunta autorespondida:

«Moscú o Detroit. Detroit o Moscú. ¿Qué prefieren ustedes? Por mi parte, confesaré que me da lo mismo, porque no veo ninguna diferencia esencial entre una civilización y otra. Ambas representan la máquina contra el hombre, la estandarización contra la diferenciación, la masa contra el individuo, la cantidad contra la calidad, el automatismo contra la inteligencia. [...] Una Humanidad de serie opinando y divirtiéndose en serie»¹⁶.

No es que Camba estuviese dispuesto a cualquier piroeta retórica para conseguir una buena frase, un buen artículo, pues a lo largo de su obra se puede rastrear y se podría extraer toda una ética, una ideología que, aunque cambiante, parece firme, pero claro que adaptaba y forzaba la realidad a su conveniencia, siempre que la tesis final de sus escritos, por divertida o

abracadabrante que fuese, no atentase contra esos imprecisos, pero sólidos, principios suyos. A veces es caprichoso, pero nunca arbitrario; a menudo es injusto, pero nunca gratuito. En un artículo publicado en el número 114 de la revista *Clarín*, Fuster ha propuesto alguna hipótesis plausible para entender, por ejemplo, los desahogos que descargó con alguna saña en *Haciendo de República* –aunque el director de esa revista, García Martín, ha mostrado sus dudas al respecto en su presentación de *La ciudad automática*–. En otros casos no es fácil saber el motivo de que aluda o directamente nombre a tal o cual escritor o político, pero podemos estar seguros de que siempre existe ese motivo y de que las pullas o los aplausos siempre responden a un porqué que sólo algunas veces nos explica el propio Camba. Merecería la pena escribir, como muestra, una monografía sobre sus opiniones literarias, sobre sus lecturas, sobre la estima en que tenía a diferentes escritores, y ese repaso panorámico y cronológico demostraría, creo, la enorme coherencia que palpita debajo de tanta apariencia de ligereza, del afán de diversión, de la necesidad de encontrar frases oportunas, ingeniosas y felices.

Para terminar, tal vez se me permita y perdone un último detalle marginal: en el caso de Camba, hasta los famosos y traviosos «duendes de la imprenta» conspiran para que todo sea «cambiano». Así, en la página 94 de las *Crónicas de viaje*, leemos a nuestro autor divagando sobre los caóticos *cabarets* de Madrid:

«Los dueños de restaurantes nocturnos veíanse obligados a dividir sus establecimientos en una especie de compartimientos estancos a fin de contener el ímpetu de los comensales. Cada uno de aquellos compartimientos era algo así como una fortaleza en donde el trasnochador se en-

contraba relativamente a salvo de agresiones».

«Compartimientos estancos»... Qué columna maravillosa no hubiera podido escribir Julio Camba sobre esa reveladora y creativa errata.

¹ José Ortega y Gasset. Madrid, Taurus / Fundación Juan March, 2014, pág. 575.

² Ver *Crónicas de viaje*, pág. 71.

³ En *La ciudad automática*, ed.cit., pág. 45.

⁴ En *Sobre casi nada*, pág. 106.

⁵ *La ciudad automática*, pág. 143.

⁶ En el artículo «Las mujeres turcas», recogido por Francisco Fuster en *Crónicas de viaje*, pág. 55, y que también podrá leerse en *Constantinopla*.

⁷ *Ibidem*, pág. 54.

⁸ *Ibidem*, págs. 75-76.

⁹ «Sobre la cama». En *Crónicas de viaje*, págs. 133-134.

¹⁰ Esta columna puede leerse en *Galicia*, págs. 160-161.

¹¹ En *La ciudad automática*, pág. 138.

¹² En *Sobre casi todo*, pág. 26.

¹³ En *Galicia*, pág. 107.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 67.

¹⁵ En *La ciudad automática*, pág. 208.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 127.

Jordi Doce

«La aparición de la poesía fue una cesura en mi vida»

Por Julio Serrano

Jordi Doce (Gijón, 1967) es poeta, crítico y traductor. Doctor en letras por la Universidad inglesa de Sheffield, ha sido lector de español (1997-2000) en la Universidad de Oxford y anteriormente en la propia Universidad de Sheffield (1993-1995). Además de traducir la poesía de William Blake, T. S. Eliot, Ted Hughes, Charles Simic y Charles Tomlinson, es autor de los poemarios *Lección de permanencia* (Pre-Textos, 2000), *Otras lunas* (XXVIII Premio de Poesía Ciudad de Burgos. DVD, 2002) y *Gran angular* (DVD, 2005). En prosa ha publicado *Hormigas blancas* (Bartleby, 2005), *Imán y desafío* (V Premio de Ensayo Casa de América. Península, 2005), *Curvas de nivel*, *Perros en la Playa* (La Oficina, 2011) y *Zona de divagar* (Vaso roto, 2014).

Creo que su mundo se articula, con un peso no equivalente en su repartición, en cuatro formas: la poesía, el aforismo, la crítica literaria y la traducción. ¿Lo intuyó cuando comenzó a escribir? ¿Cómo se fueron forjando en su voluntad de expresión?

Para responder a esta pregunta cabalmente necesito hacer algo de historia, o mejor dicho, de autobiografía. Soy en realidad un lector y un escritor de poesía tardío que llegó a ella por caminos tortuosos o por lo menos inhabituales. A mediados de los ochenta, a mis diecisiete o dieciocho años, me dejé seducir por los textos breves de Borges, de Cortázar, de Italo Calvino. Calvino, en particular,

me fascinó. Desde luego, había un elemento de moda en aquella fascinación –sus novelas eran muy bien recibidas, tenían éxito y se encontraban fácilmente–, pero eso no me impidió apreciar las virtudes de *El barón rampante*, *El vizconde demediado*, etc. Rápidamente pasé a propuestas más depuradas, también más ligeras en términos narrativos, como *Las ciudades invisibles* o *Las cosmicómicas*. Hace años que no releo a Calvino, pero diría que me atrajo, en gran medida, su dimensión de juego intelectual, el modo en que dramatizaba paradojas y conceptos de orden matemático o científico. Me gustaba también la idea de *invención*, asociada a la de *variación*: esas ciudades



que Marco Polo describía a Kublai Khan eran hipótesis desencarnadas, propuestas irrealizables de la imaginación para pensar de otro modo la realidad... Había un mecanismo, un ejercicio de inventiva, pero el resultado no era mecánico ni previsible: cada ciudad debía sostenerse por sí sola, ser un mundo autónomo y dueño de cierta lógica interna. Aquello, supongo, le resultaba muy atractivo a un joven que estudiaba ciencias puras en el bachillerato y proyectaba cursar la carrera de Ingeniería.

Dicho esto, tampoco se me ocultaba la dimensión lírica de aquellos cuentos, que es la que me llevó a Cortázar y a cierto Borges. Leer *Historias de cronopios y de famas* a los dieciséis años fue una revelación –creo que podría recitar aún las «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo»–, como lo fue descubrir a Borges, esos textos suyos, brevísimos, a caballo entre el cuento y el poema en prosa. En ambos admiraba la concisión, la capacidad de sugerencia, ese don para esbozar un mundo en apenas unas líneas y no cerrarlo, dejar que la raya del misterio asome por debajo de la puerta. Percibía también, ingenuamente, la elegancia de la prosa, el voltaje de la sintaxis y la

adjetivación, esa textura del lenguaje que se encrespa al tocarlo.

Durante esos años, todo lo que escribí fueron relatos, cuentos breves. Eran muy malos, desde luego, pero lo interesante, al menos en retrospectiva, es que empecé imitando a Hemingway, al primer Juan Goytisolo, a Juan Marsé –elaboraciones más o menos confusas y egotistas de experiencias adolescentes– para, poco después, seguir de cerca las fabulaciones intelectuales de Calvino. Entiendo ahora que el carácter caótico o irreducible de la existencia me asustaba como materia prima de la escritura y que me refugié en un plano más conceptual, más abstracto, donde podía despreocuparme de lo contingente, huir del amasijo de detalles circunstanciales –diálogos, descripciones– que se me venía encima cada vez que echaba a andar. Obviamente, no me daba cuenta de que todas aquellas fabulaciones, en Borges o en Calvino, eran una estación término, el resultado de un largo trabajo de depuración y limpieza, y no un punto de partida. No iba yo, a mis diecinueve años, a escribir unas nuevas *cosmicómicas*. Así que pronto me atoré. Me había quedado atascado casi antes de empezar.

Entonces, a los veinte o veintiún años, descubrí o se me apareció la poesía. Digo «apareció» porque, en parte, fue un deslumbramiento visual. La presencia del poema en la página era una versión mejorada, más atractiva a mis ojos, de las prosas brevísimas que estaba leyendo. El poema era un bloque de palabras que tenía algo de escultura y también de ecuación, una nube de tinta rodeada de espacio en blanco que podía abarcarse y sopesarse con la mirada, que decía algo que no terminaba de decirse –que se resistía a ser dicho, tal vez– y donde zonas de sombra alternaban con zonas de claridad, es decir, donde frases o versos que parecían tener un sentido claro se rodeaban de frases o versos con un sentido más oscuro, más vago y misterioso, lo que obligaba a releer, a detenerse y convivir con las palabras, de forma que la escultura era también una pintura, un espacio donde el tiempo se paraba y podía examinarse a discreción. Y luego, claro, estaba el descubrimiento del lenguaje no instrumental, la fascinación de las imágenes y las metáforas que uno paladeaba y repetía como contraseñas de iniciados. Muy pronto se me impuso la necesidad de medir o modular la exaltación verbal y metafórica que acompaña el descubrimiento de la poesía, pero creo sinceramente que si uno no ha sentido alguna vez esa embriaguez, si no se ha dejado arrastrar en algún momento de su vida por el caudal contagioso de las imágenes y los excesos verbales, es difícil, quizá imposible, que pueda ser poeta.

Claro, el poema no era sólo una escultura, una ecuación, no era sólo un bloque de imágenes capaz de hipnotizarme;

el poema *decía algo*, o al menos lo pretendía. Creo que me di cuenta, instintivamente, de que la prosa narrativa no se adecuaba a mis necesidades expresivas; la prosa era un medio demasiado transparente, demasiado expuesto, y convenía dar un rodeo, irme por la tangente, trabajar con un medio más denso que me obligara a lidiar con las palabras y sus resistencias y así, de paso, me ocultara mis propias inquietudes y obsesiones, lo que oscuramente necesitaba decir. El poema está cargado de energía psíquica y emocional, pero lo está por añadidura, porque en el trabajo de brega con las palabras, en el trabajo de ordenamiento y ensamblaje, el poeta, de manera inconsciente o involuntaria, va dando cuenta de sus experiencias interiores o exteriores, de sus temores y asombros, de sus momentos de ansiedad o de entusiasmo. En realidad, diría incluso que hay una correlación, una relación de homología, entre la forma misma de ordenar y ensamblar el material y los pliegues de la particular forma de neurosis que aqueja al poeta.

En todo caso, la aparición de la poesía fue una cesura en mi vida. Hubo, claramente, una caída del caballo, un antes y un después de esta revelación. Fue como si la confusión y el desconcierto –el malestar– que habían anubarrado mi adolescencia se hubieran disipado en presencia de un imán que dirigía mis energías intelectuales en una sola dirección. Supongo que encontré mi vocación, aunque uno siempre desconfíe de palabras tan rotundas y se pregunte, a veces, si no se ha engañado fiándolo todo a una tarea para la que tal vez no esté dotado.

Si las primeras lecturas son determinantes, es evidente que algo ha debido quedar del asombro con que leí los sonetos de Blas de Otero, *Poeta en Nueva York*, *La destrucción o el amor* y los libros iniciales de *La realidad y el deseo*. Primero fue la Generación del 27, luego un viaje en el tiempo hacia Garcilaso, Lope y San Juan de la Cruz (Quevedo y Góngora fueron apreciados más tardíos) y, más cerca en el tiempo, la lectura perpleja de Valente, Claudio Rodríguez y Antonio Gamoneda, que descubrí entonces, porque hizo una lectura memorable de su poesía en la Facultad de Letras de la Universidad de Oviedo a comienzos de 1989. También Paz, Vallejo, Neruda y, con ellos, la tradición de la modernidad hispanoamericana, que fui explorando trabajosamente. Otros poetas me costaron más: Gil de Biedma, por ejemplo, porque para apreciar su timbre particular hay que adquirir cierta madurez en el trato con las palabras, entender el porqué de unas decisiones estéticas que son indisociables de su posición moral, de su manera de entender la subjetividad adulta. Lo mismo, pero al revés, ocurrió con Aleixandre: de la fascinación inicial pasé rápidamente a la indiferencia. Juan Ramón y Antonio Machado, por ejemplo, que han estado ahí desde siempre y son modelos indiscutibles, digamos, no se han petrificado en una imagen rígida: cada cierto tiempo mi relación con su obra varía o se complica, según qué parte de ella esté leyendo. Cambian conmigo, lo que quiere decir que su lectura me sigue empujando a poner en entredicho mis certezas y criterios estéticos.

Durante dos o tres años no hice otra cosa que leer poesía, y cada mes había

un descubrimiento nuevo, puertas que se abrían para llevar a otras. Creo que esto es algo común a toda vocación juvenil: la necesidad voraz de aprender, de quemar etapas, de cartografiar el territorio. La huella de esas primeras lecturas es difícil de borrar. Hace poco tuve el privilegio de cuidar la edición de la *Obra completa* de Blas de Otero y redescubrí los sonetos de *Ancia*, que había dado por leídos hace años –ya sé que la poesía se relee más que se lee, pero no siempre he respetado esa enseñanza–. Volví a sentir la vieja admiración, pero teñida por algo que a mi yo juvenil se le había pasado por alto: la sensación de que en esos poemas hay una *presencia*, alguien que habla con una voz muy concreta –esa y no otra–, dictada por la fatalidad y el genio. Supongo que ahora soy consciente de hasta qué punto es difícil hacer una obra, y Blas de Otero la hizo, con sus virtudes y sus limitaciones. Poemas, mal que bien, los escribimos todos. Hacer una obra es cosa muy distinta y no está al alcance de cualquiera.

Sobre la traducción y el aforismo espero hablar más adelante, pero el ejercicio de la crítica literaria –que englobaría también los artículos de corte literario que no tienen, estrictamente, calado crítico– me parece, así de mano, la consecuencia o el derivado de la escritura estrictamente poética. Sospecho que mi sensibilidad incluye una veta obsesiva o indagatoria: esto es, que me resulta difícil, por no decir imposible, trabajar en algo sin conocer sus resortes e interioridades. No me basta el *qué*, sino que también me pregunto por el *cómo*. Y no me refiero sólo a la poesía. Durante años, por ejemplo, me he ganado la vida en el

sector editorial, lo que me ha puesto en contacto con imprentas, distribuidoras, librerías y en general todos los agentes que intervienen en la producción de un libro. Hasta el punto de que he terminado desarrollando un gusto, una afición un poco de *bricoleur* por los aspectos materiales de la edición: papeles, encuadernaciones, técnicas de impresión... Corro el riesgo de volverme un maniático.

Desde el principio, el descubrimiento de la poesía supuso la frecuentación entusiasta de poemas, pero también, simultáneamente, de ensayos y artículos sobre poesía. La lectura de poemas iba de la mano de la lectura de poéticas, de libros de crítica y de ensayo. No sé si esto fue bueno o malo, si supuso un aprendizaje antinatural y hasta una merma de cierta ingenuidad o adanismo que permite al joven poeta flexionar las alas antes incluso de plantearse volar, pero lo que es indudable es que *fue*. Nunca he separado las dos caras de la moneda, y esa convivencia se ha dado de manera natural en mi formación. No es imposible que mi acceso relativamente tardío a la poesía, a los veinte o veintiún años, cuando la mayoría de los poetas la descubren en plena adolescencia, haya tenido algo que ver. Por un lado, sentía la urgencia de ponerme al día, de recuperar el tiempo perdido; por otro, ese conocimiento tardío me impedía ver la poesía con la naturalidad que habría sido deseable; había una sorpresa, una extrañeza que convenía conjurar como fuera. Nunca he logrado desprenderme de la sensación algo incómoda de ser un *parvenu*, un recién llegado a un territorio en el que mis contemporáneos se movían con en-

vidiable naturalidad. Pero descubrí, entretanto, cierta facilidad para la reflexión o la especulación crítica, en la que quizá tuvieran algo que ver mis estudios de bachillerato, el hecho de que mi mente se hubiera adiestrado durante años en la resolución de ecuaciones y problemas matemáticos. Ya no recuerdo nada de aquellos estudios y sería incapaz de resolver una ecuación de segundo grado, pero la huella de esa formación determinó, sin duda, el curso de mis lecturas e intereses. De hecho, estuve a punto de ser «captado» por el Departamento de Teoría Literaria de la Facultad de Letras. Me resistí, y creo que hice bien; no quería convertirme en un cirujano de las palabras, un dispensador de discursos paralelos o laterales. Era muy pronto para renunciar al trato directo con la palabra viva. En última instancia, si había abandonado los estudios de ciencias y de ingeniería era porque los veía desencarnados o separados del flujo cordial del tiempo; su frialdad terminó repeliéndome. Estoy siendo maniqueo, lo sé, pero trato de reproducir lo que yo mismo sentía y pensaba entonces.

Por lo demás, la lectura de la crítica estrictamente filológica nunca me ha atraído tanto como el ensayismo de ciertos poetas y escritores –Eliot, Paz, Valente– o de críticos procedentes del mundo académico, caso de Auerbach, Steiner, Barthes o el primer Bloom, que supieron escapar a las restricciones de la escritura profesoral y especializada. Al mismo tiempo, nunca he conseguido sustraerme del todo a la sensación de que el trabajo crítico es secundario, por brillante o lúcido que sea. Digo esto y de pronto me salta al recuerdo,



para desmentirme, la lectura deslumbrada de *El arco y la lira* en el verano del 91. Y cómo casi cada página era un semillero de ideas, de imágenes, de incitaciones que a su vez generaban, en torbellino, versos, poemas, aforismos. Lo mismo ocurrió, un año después, con *Lenguaje y silencio* de Steiner o *Mímesis* de Auerbach. Así que habrá que resignarse y confesar que cada vez es más difícil revivir esa ebriedad, ese entusiasmo juvenil. El problema no está en los libros, sino en uno.

Usted ha dedicado mucho tiempo y esfuerzo –porque traducir es una tarea que exige una laboriosidad y una inspiración que a veces desconoce el poeta cuando escribe sus poemas– a traducir poesía de lengua inglesa. Es asombroso el número de poetas, así como la calidad de sus traducciones. ¿Puede ha-

blarnos de lo que significa para usted esta tarea?

No sé si es un número asombroso; seguramente es desmedido y denota cierta falta de juicio por mi parte. Tampoco me gusta mucho hacer énfasis en el carácter laborioso de la traducción. No me parece, digamos, pertinente. En mi caso, todo supone trabajo y esfuerzo. No soy un escritor «natural», en el sentido de que mi respuesta primera a muchas circunstancias vitales sea la escritura. Escribo cuando no queda más remedio, a veces como último recurso, y siempre con dificultad. Para bien o para mal, debo vencer una gran resistencia, pero he llegado a entender, o a aceptar, que esa resistencia, en el mejor de los casos, es lo que da peso y densidad a la escritura. Como le he oído decir a Andrés Sánchez Robayna en otro contexto, «los ensayos no me caen de

los dedos». Tampoco conviene idealizar esa resistencia. Se da, simplemente, y hay que saber convivir con ella. Algunos amigos escritores se mueven con una soltura y una destreza verbales que me resultan casi inconcebibles y que despiertan mi admiración. Eso no quiere decir que los resultados sean necesariamente superiores; a veces la falta de obstáculos es tan poco estimulante como la resistencia excesiva. Es algo que la paloma de Kant sabía muy bien.

El impulso de traducir poesía es ya una segunda naturaleza en mí. A veces, consciente de haber dedicado quizá demasiado tiempo y energía a la traducción, me digo que debo dejarlo, que es hora de ser un poco egoísta y dedicar más tiempo a mis poemas. No faltan amigos que me reprochan haber malgastado mis fuerzas en tareas que consideran ancilares. Es posible que tengan razón. Pero, tarde o temprano, me sorprendo leyendo un poema que despierta mi interés, o mi curiosidad, y anotando al margen posibles versiones, tirando del hilo. Es algo compulsivo, y he terminado comprendiendo que el impulso traductor es, en mi caso, inseparable del placer de la lectura. O mejor dicho: que cuando la lectura de un poema en inglés –que es ya la única lengua de la que traduzco– despierta mi entusiasmo o mi asentimiento, la traducción es el mejor modo que conozco de hacerle justicia, de rendirle homenaje. Es la lectura más plena, más intensa. Y una manera de preservar ese grado necesario de viveza, de *entusiasmo*, que confiere sentido a mi relación con la literatura.

Comencé a traducir poesía por varias razones: para saber cómo era un poema

por dentro sin destriparlo ni condenarlo a la sala de disección; para hacer mano y ganar experiencia, como aconsejaba Pound; para compartir y dar a conocer obras que me gustaban o me parecían dignas de ser leídas en español –Ted Hughes y Charles Simic–; para rendir homenaje a un escritor, como en el caso de Charles Tomlinson y, por último, para compartir mi lectura de un poeta del que traducciones anteriores habrían dado una visión sesgada o incompleta –Auden y los *Cuatro cuartetos* de Eliot–. La traducción es un grado privilegiado de lectura y es, por tanto, un ejercicio crítico. Mejor dicho: *implica* un ejercicio crítico. Es, también, un ejercicio de desdoblamiento dramático: creo tener cierto oído musical, así como la capacidad de desdoblar me en voces y timbres diferentes sin dejar, extrañamente, de hablar con mi voz. Si se leen mis versiones de Auden y de Simic se advierte que son poetas muy distintos, dos voces complementarias que apenas se tocan; pero me gusta pensar que hay un rumor de fondo que los comunica, que es el timbre peculiar de su traductor.

El gran peligro de la traducción, al menos para el poeta, es que lo maleducara. Al traducir, uno no hace sino seguir un camino trazado previamente, la falsilla o el patrón del poema original; se trabaja con red, en definitiva. Y desaparece el elemento de incertidumbre, ese no saber bien por dónde ir o qué rumbo tomar que es parte consustancial del trabajo de escritura y que tiene la virtud de tensionar las palabras del poema, de erizarlas a la escucha de otras nuevas.

Supongo que algunas de las elecciones a la hora de traducir han estado tocadas por la fatalidad. ¿Qué poetas serían estos?

Un dato fundamental de mi aprendizaje literario fue mi llegada, en septiembre de 1992, mediada la veintena, a la Universidad de Sheffield. Llegué con una beca Erasmus y terminé viviendo en Inglaterra ocho años, con los pertinentes paréntesis vacacionales. Acostumbrado a los medios espartanos de la universidad española –esas bibliotecas donde, como ha escrito Umberto Eco, la función de los bibliotecarios no era facilitar el acceso a los libros, sino evitar que los estudiantes llegaran a ellos, protegerlos de las manos de los bárbaros–, mis primeros paseos por la biblioteca universitaria fueron como entrar en la cueva de Alí Baba: hileras y más hileras de libros que uno podía recorrer o inspeccionar con todo el tiempo del mundo; tomos que podían llevarse a casa por docenas o leerse tranquilamente en la sala principal, sin prisas ni agobios. Era otro mundo, en efecto.

No tardé en imponerme un estudio sistemático de la poesía en lengua inglesa que comprendía no sólo a los clásicos –incluyendo en esta etiqueta a Eliot, Pound y Auden–, sino a los poetas que habían surgido después de la Segunda Guerra Mundial. Un poeta en concreto me sedujo de inmediato: Charles Tomlinson. Su inglés tenía una elegancia y una frescura insólitas y, al mismo tiempo, la impronta de sus lecturas de poetas franceses, italianos o españoles le conferiría un refinamiento, un timbre latinizante, poco habitual entre sus coetáneos. Algún poema como «Más ciudades extranjeras» me recordó además la lectura,

ocho años antes, de *Las ciudades invisibles* de Calvino.

Otro poeta al que leí con entusiasmo entonces, allá por los primeros noventa, fue Ted Hughes, del que andaba traduciendo *Cuervo* (mi trabajo no vería la luz hasta 1999) y que representaba la pervivencia del sustrato nórdico, germánico, en la poesía inglesa: la suya, como la de Tomlinson, era una poesía de la naturaleza que hundía sus raíces en Wordsworth y Gerald Manley Hopkins, pero con un lenguaje más seco, más abrupto, velado por las aliteraciones, la elipsis y la abundancia de monosílabos. Era un lenguaje, también, muy clásico a su modo, muy shakesperiano, capaz de hacer hablar –literalmente– a las piedras y los animales. Perteneciente a la estirpe de los vates, de los poetas visionarios, como Rimbaud y Dylan Thomas, su lenguaje tenía una concreción envidiable. Lector de Jung y de Frazer, admirador de *La diosa blanca* de Graves, sus querencias esotéricas convivían con una noción desolada, casi nihilista, del lugar del ser humano en un universo indiferente.

Debería, supongo, mencionar un tercer trabajo por el que siento debilidad: la traducción de los *Cuatro cuartetos* de Eliot que llevé a cabo en el año 2000 y que vio la luz en Círculo de Lectores, en una edición hecha en colaboración con Juan Malpartida. Me llevaría mucho hablar en detalle sobre las interioridades de este proyecto, pero lo recuerdo como un rito de paso, una especie de confirmación. Es como si durante años, sin saberlo, me hubiera preparado para él. Aún recuerdo la perplejidad con que abordé la primera lectura de aquellos poemas a finales de 1989, en un tomito de Faber

& Faber que aún guardo conmigo: pasajes luminosos convivían con grandes trechos literalmente incomprensibles, que desafiaban no sólo mi conocimiento del idioma, sino mi experiencia como lector de poesía. Sentirme, diez años más tarde, en condiciones de afrontar su traducción –lo que no significa que no fuera laboriosa– da la medida de lo mucho que había aprendido y había crecido como lector durante ese tiempo.

¿La labor de traductor enseña prudencia al crítico?

Sin duda. Como la tarea del crítico enseña atrevimiento al traductor. Es un camino de ida y vuelta. Las lecciones de la crítica me enseñaron muy pronto a huir de la literalidad y el servilismo. Y las lecciones de la traducción confirmaron que todo o casi todo estaba en el texto, aunque uno pueda y quiera ir a los documentos de una vida –cartas, diarios, biografías– para iluminar con más claridad las palabras del escritor. Con todo, leyendo algunos de los estudios que antepuse a mis traducciones, tengo la sensación de que al crítico no le habría ido mal un poco más de prudencia. Pero la pedantería en un joven entusiasta –y yo lo era– es un pecado venial y se puede disculpar. Otra cosa que me enseñó la traducción es a curarme de las generalizaciones y los juicios globales: cada poema, cada libro, cada poeta, son un mundo.

Imán y desafío, uno de sus libros de ensayo, quizás el más homogéneo, tiene por tema la presencia del romanticismo inglés en la poesía española del siglo XX. ¿Qué hay de analogía romántica y

qué de ironía (en el sentido de Schlegel) en su mundo poético, incluso el expresado en muchos momentos de sus aforismos?

El libro, que es el texto revisado de mi tesis doctoral, parte de una intuición juvenil: la distancia, a veces abismal, entre los lenguajes poéticos de la tradición en lengua inglesa y la tradición en lengua española, sobre todo durante la primera mitad del siglo veinte, en lo que solemos llamar modernidad. E incluyo en esta visión las orillas atlánticas de ambos idiomas, aunque, como es lógico, en su momento me centré en lo que conocía mejor, que era la vertiente europea. Era algo tan evidente que casi saltaba a los ojos, pero a menudo lo más evidente, lo superficial, sobre todo cuando hablamos de poesía, apunta a cuestiones de más peso. Incluso si uno compara poetas afines como el último Hardy y Machado, es evidente que el inglés es mucho más concreto y prosaico, más atento a detalles y contingencias, que el español. No digamos ya si vamos al Juan Ramón de *Eternidades* o *Piedra y Cielo*. Más allá de la personalidad de cada poeta, es evidente que los lenguajes de ambas tradiciones habían evolucionado de manera distinta, lo que a su vez venía a explicar, en parte, las diferencias que la modernidad adoptaba en cada caso.

No voy a reiterar las ideas que expongo y desarrollo en *Imán y desafío*, pero entiendo que la tensión empírica y narrativa –la *pasión de la tierra*, por decirlo con Aleixandre– de la tradición angloamericana me atrajo por contraste con la tendencia en gran medida esencialista, por no decir abstracta, de gran parte de nuestra poesía hasta el último tercio del

siglo pasado; un esencialismo que, paradójicamente, solía desembocar en las falacias patéticas y las vaguedades retóricas que denunció Cernuda en «Historial de un libro» y en sus ataques de madurez –excesivos, injustos, pero con un punto de buen juicio– a la poesía de Juan Ramón. Estoy simplificando, pero creo que se me entiende. Por lo demás, yo no quería escribir como el Cernuda de *Desolación de la Quimera* o como Gil de Biedma, a los que admiraba; y la llamada «poesía de la experiencia», tal como se concebía y se escribía en España, me interesaba muy poco. Me parecía tremendamente reduccionista, el achicamiento de la poesía a un repertorio predeterminado y rutinario de asuntos, formas poéticas y estrategias verbales. En realidad, sus practicantes más célebres tenían menos que ver con Cernuda y Gil de Biedma que con las vetas humorísticas y provincianas del feísmo modernista, con cierto decadentismo elegíaco –hablaba Martínez Sarrión, con mucha gracia, de quienes «instala[ban] su real cuerpo en Boulevard Cavafis»– e incluso con el tono y estructura de las columnas de opinión de los periódicos: el poema como exposición perifrástica de una idea preexistente o de una anécdota cotidiana en la que se injertan, a modo de decoración navideña, imágenes sonoras y efectistas, a veces con un toque surreal *ma non troppo*, para no asustar al lector.

Yendo al otro extremo, nunca he sabido qué hacer con ciertas prácticas vanguardistas: la atomización del lenguaje, la fractura sintáctica, la tijera compulsiva de la elipsis, siempre me han atraído más como lector-crítico que como poeta. Mi posición se resumía en una paradoja: yo

buscaba un alto grado de intensidad vital y verbal, quería mantener una cierta apertura al mundo y a la palabra y generar un espacio para la aparición del sentido – más inmanente que trascendente, eso sí–, pero no quería renunciar a la figuración y el impulso narrativo que había disfrutado en mis lecturas inglesas. Por un lado, las vigas maestras de la analogía; por el otro, irremediablemente, la termita de la ironía haciendo su labor de zapa. Admiro, por ejemplo, la obra de Andrés Sánchez Robayna, que me parece una recreación verbal memorable de su geografía nativa, el clima y la naturaleza de las islas Canarias, y creo que su influjo es visible en algunos de mis primeros poemas. Pero yo no podía seguir ese camino. En mis versos hay siempre una semilla de escepticismo, una concesión al descreimiento, y esa semilla ha germinado de manera rotunda en los aforismos, en algunas entradas del blog y también en los poemas inéditos que he ido escribiendo después de *Gran angular*.

En mis peores momentos pienso que quizá ese escepticismo ha actuado de disolvente, impidiéndome una mayor expansión o desarrollo de mis poemas y de mis libros, dañando su posible coherencia. Tal vez se trate, simplemente, del típico caso en que la operación crítica es anterior o más veloz que el impulso creador, que se ve truncado. Sólo sé que al revisar, después de muchas dudas, los poemas inéditos y trabajar en la preparación del nuevo libro me sorprendió la abundancia de pronombres y adverbios de negación: no, nadie, nunca, nada, ninguno... Tengo la sensación, nada exagerada, de que cada poema ha debido sobreponerse a una resistencia feroz.

Creo que se podría afirmar que usted, como Auden y Eliot, en sus ensayos sobre poetas, se ajusta mucho a sus obras, no las pierde de vista, como si desconfiara del ensayismo o viera en muchas obras de este género que toman el poema como pre-texto para elucubraciones, brillantes o no, pero infieles a la obra.

Creo estar muy lejos de desconfiar del ensayismo. Para bien o para mal, me eduqué críticamente en la tradición del *close reading*... que fue también, en una versión tan degradada con fines falsamente didácticos que perdió toda su eficacia y hasta su sentido, la tradición del comentario de textos de mi adolescencia. Aquellos ejercicios tediosos del colegio con los que nos obligaban a detectar y clasificar tropos como entomólogos –pero en los que casi siempre perdíamos de vista algo tan importante como el placer del texto, el placer de la lectura– me enseñaron, sin embargo, la importancia de quedarme cerca de las palabras, de entender que todo o casi todo está ahí, en el modo en que fluye una frase, en el ritmo que infunde voltaje a las palabras, en ciertos matices y gradaciones de sonoridad, de imagen, etc. Aquellos ejercicios, supongo, me convirtieron en un vulgar materialista, es decir, un materialista muy poco histórico. Estoy bromeando, claro, pero es evidente que el sesgo de mi formación me previno siempre contra la tentación de convertir el texto en un pre-texto para elucubraciones de corte filosófico o ideológico que, mira por dónde, solían reducir o ahorrar la complejidad del texto a un esquema sospechosamente manejable o transparente.

He disfrutado con los grandes teóricos del pasado siglo –de Bajtín a Lukács, de Northrop Frye a Fredric Jameson, por ejemplo–, pero creo, en última instancia, que debo mucho más a ciertos poetas doblados en críticos como Baudelaire, Ezra Pound, T. S. Eliot, Valéry, el Juan Ramón de «Política poética», el Antonio Machado del «Proyecto de un Discurso de Ingreso en la RAE», W. H. Auden, Randall Jarrell, Octavio Paz, Milosz (*The Witness of Poetry*), José Ángel Valente, Gil de Biedma, Seamus Heaney y tantos otros. Habría una tercera categoría de críticos cuya escritura posee tal carga creativa, donde el pensamiento depende de tal manera del poder de la imagen, que sus libros adquieren rango poético: creo que ahí incluiría a nombres tan distintos entre sí –más que nada porque sus tradiciones son también muy diversas– como George Steiner, Barthes, Blanchot o el primer Bloom. No sé, seguro que me olvido de alguien. Lo que quiero subrayar es que el poeta lúcido, el poeta capaz de pensar y escribir sobre otros poetas, lo hace con un conocimiento de causa que le permite cortar por lo sano, evitando las redes capciosas de la logomaquia: «quien lo probó lo sabe». Dicho lo cual, una parte nada desdeñable de la crítica contemporánea se ha significado por desconfiar de las palabras –quiero decir, por interrogarlas y someterlas a examen–, y esa desconfianza ha sido fértil, una buena herramienta para desmontar inercias y tópicos. Lo aprendí leyendo los estudios iniciales de Julia Kristeva y también un libro difícil de traducir, pero que me parece interesante para entender posibles rumbos de la crítica contemporánea: *My Emily Dic-*

kinson, de la poeta Susan Howe. Howe parte de la lección de vanguardia de los *Language Poets*, pero asume las líneas, digamos, «indiscutibles», de la crítica feminista. Y se sirve de las lecciones de la filología y del *close reading* para llevar la poesía de Dickinson a nuestro tiempo, ver hasta qué punto es o puede ser nuestra contemporánea, hasta qué punto hay o puede haber algo que sobrevive al paso del tiempo, algo que nos habla y nos impele a hablar. En realidad, sólo un poeta doblado en crítico se plantea preguntas semejantes.

Algo que me gustaría añadir es que nunca he tenido la sensación de que un texto crítico o ensayístico, por extenso que fuera, pudiera, no ya decirlo todo sobre una obra, sino ofrecer una imagen abarcadora. Lo más que podemos ofrecer son vías de acceso, posibles itinerarios que responden a nuestro gusto, nuestra voluntad y nuestras limitaciones: son como líneas de corte, secciones en un terreno que otros estudian sobre coordenadas distintas. Mario Praz decía de uno de sus estudios que el punto de vista podía «compararse al de aquel que examinara sólo la grieta que atraviesa en zigzag la fachada de la casa Usher, en el conocido cuento de Poe, sin tener en cuenta la arquitectura general». Algo así. Hace años me educué en un artículo de fe: que la obra es inagotable, que ningún asedio crítico puede secar sus raíces o desvelarla por entero. Y nada me ha hecho cambiar de opinión.

En *Perros en la playa*, quizás uno de los mejores libros de aforismos y pequeñas reflexiones en español, abunda una tercera persona arquetípica o plural,

pero el lector la percibe también como vértice de una obsesión personal, un Él con mayúsculas del que recela o se defiende. ¿Qué significa para usted esa tercera persona?

Está bien vista la existencia –la importancia, diría– de esa tercera persona. Creo que uno de los impulsos que originó la escritura –muy tentativa, muy vacilante al principio– de *Perros en la playa* fue de orden satírico. No quiero caer en falacias o reduccionismos biográficos, pero creo recordar que tras la publicación de *Gran angular* en 2005 llegué a un cierto *impasse*, un momento de crisis en mi relación no solo con la poesía, sino con el mundo literario tal como lo había vivido desde mi llegada a Madrid a finales de 2001. Por un lado, la poesía que había escrito hasta entonces no me satisfacía del todo; me parecía responder a una poética post-simbolista que me agradaba como lector, pero que no terminaba de responder a las necesidades expresivas que yo tenía a esas alturas de mi evolución. Creo que la estructura del libro surgió de mi voluntad de ampliar el cauce formal de lo poético, esto es, escapar de la tiranía del verso métrico así como de la densidad, a veces muy retorizada, de cierta poesía en prosa: se imponía una tercera vía, cercana al tono del diario, del fragmento ensayístico, donde el pensamiento fuera capaz de convivir con el apunte sensorial y la reflexión moral diera pie, de vez en cuando, al chispa-zo satírico.

No todo es poesía en la vida de un poeta. La experiencia de la sociedad literaria madrileña en la que caí como un extraterrestre hace ya casi quince años fue poco menos que traumática. Mi reac-

ción –exaltada y entusiasta al principio, de rechazo y desconcierto más tarde– fue ingenua y tuvo mucho que ver con la relativa soledad en la que había vivido hasta entonces: casi diez años en el mundo académico y, para colmo, en un país extranjero, lejos del engranaje editorial y los laberintos suspicaces de la vida mundana. Llegó un momento en que se hizo imperativo dar un paso atrás, digerir lo vivido y tratar de darle sentido a través de la escritura. Lo hice, creo, de manera bastante oblicua –no hay, me parece, en el libro invectivas ni retratos costumbristas, nada que pueda leerse en clave ni entenderse como una confesión velada–, pero no pude evitar que esa visión amarga del mundo literario se filtrara en los aforismos.

Lo cierto es que siempre he desconfiado mucho de esos satíricos para quienes la diana es siempre el otro. La flecha impiadosa, cargada de mala leche y crítica feroz, para ser legítima y criticar a los demás, debe volverse sobre uno mismo. En mis libros de fragmentos y aforismos abunda la autofustigación. También se juega con las personas verbales: muchas frases o entradas que aparecen escritas en segunda o en tercera persona estaban originalmente en primera, en parte para decir «quien escribe este libro es o podría ser uno cualquiera de aquellos a quienes se critica; aquí nadie está libre de ser examinado con rayos X, porque el primero que pasa por los rayos X es uno mismo». No voy a reivindicar a estas alturas la legitimidad –la necesidad– de emociones como la ira, la rabia o el desprecio. Me refiero a la ira o la rabia como estímulos creativos. Plasmar esas formas de violencia en la página debía tener un

efecto purgativo para el autor y –si se hacía bien, con las dosis necesarias de distanciamiento y sequedad verbales– para sus lectores. Me gustaba jugar a la indeterminación entre las personas verbales, la segunda y la tercera, la primera del singular y la primera del plural, etc. Era sugerente, inclusivo, y tenía, además, la virtud de la ambigüedad calculada. A veces recelo y me defiendo de una tercera persona real; otras recelo y me defiendo de un yo al que nombro en tercera persona y otras, en fin, hablo conmigo mismo para regañarme o para escuchar cómo me regañan. En todos esos casos, me gusta borrar el rastro de mis huellas, jugar al despiste con el lector.

Su obra, ejemplarmente destilada, minuciosa, deja ver una mente perfeccionista que no deja de vigilarse. ¿Cómo cree que afectaría cierta despreocupación o desaprendizaje –entendido como usted mismo lo señala elogiosamente en autores como Cortázar, Vallejo o Ted Hughes en su ensayo «Tocar fondo»– a su obra?

Supongo que tendría un efecto benéfico, desde luego, y por ahí va el sentido de un escrito como «Tocar fondo» en *Zona de divagar*, que es un intento no del todo logrado por soltarme, por darme un grado interior de libertad y escapar de las esposas de uno mismo. Creo, en efecto, que con los años el grado de autoexigencia se ha vuelto excesivo, al tiempo que las oportunidades para ejercerlo son cada vez más escasas. Dicho de otro modo: tengo menos tiempo y menos energía para la escritura y a la vez soy mucho más riguroso, más severo con aquello que escribo. El corolario inevi-

table de esta combinación es el silencio, la mudez. Está bien no querer contribuir al jaleo del mundo, no hacer más ruido que el estrictamente indispensable, pero no hasta el punto de ponerse una venda en la boca. Cuando el rigor comienza a convertirse en *rigor mortis*, es hora de hacérselo mirar.

Gran parte de culpa la tiene la educación puritana que recibí y de la que no he sabido desprenderme. En casa se leía, se escuchaba música, se apreciaba el arte, pero se sobreentendía que ese arte era fruto de un gran esfuerzo, de una preparación específica y sostenida en el tiempo –la pereza en casa ha sido siempre un pecado capital–; además, se despreciaba toda afectación o *pretensión* artística, la idea de que el creador no tiene por qué respetar a la fuerza las rutinas de sus conciudadanos, que puede, pues, vivir un poco al margen de sus principios morales, del velo más o menos tácito de la censura social. Creo que mis padres, como buenos burgueses primitivos –es decir, no conscientes de serlo–, más que despreciar la bohemia, la *temían*. Era un miedo cervical ante la dimensión imprevisible de la energía creadora. O lo que es lo mismo: ante el carácter literalmente amoral del arte. Así que el arte se apreciaba porque era algo digno de aprecio, porque era o debía ser parte vital de una buena educación, pero a la vez se miraba con aprensión y con temor porque ponía en juego energías incontrolables, revelaba quicios ocultos, levantaba las alfombras.

Yo fui un niño obediente y memorioso y todas mis lecturas y aprendizajes posteriores no han conseguido contrarrestar la huella de esa educación prime-

ra. Nunca he logrado quitarme del todo la idea, no sólo absurda sino dañina para mi desarrollo psíquico, de que hay algo errado, pecaminoso incluso, en mi dedicación a la literatura. No es cuestión de psicoanalizarme en el espacio de esta entrevista, pero sospecho que el ejercicio de un rigor asfixiante ha sido una manera de expiar el *pecado* de la literatura. Creo, en retrospectiva, que esa es una de las vetas de sentido que recorre *Perros en la playa*. Si se combina esta idea con la sensación, ya mencionada, de haber llegado tardíamente a la poesía, tenemos los ingredientes de una tormenta perfecta. El rigor o la exigencia, esa vigilancia constante que menciona en su pregunta, sería también el reverso de cierta inseguridad, cierta falta de confianza en la propia aptitud.

Por último, creo que mis primeros libros, objetivamente, están llenos de imperfecciones y defectos: me refiero, en especial, a *La anatomía del miedo* y a partes de *Diálogo en la sombra*. La intención era buena, creo que hay poemas donde ensayo técnicas y estrategias expresivas interesantes, pero el resultado final es fallido. El reconocimiento y la asunción de esos defectos me ha vuelto más cauto a la hora de escribir nuevos poemas. No me vale cualquier cosa. No sé si va contra mis intereses el confesarlo, pero tengo una libreta llena de versos que voy apuntando pero en los que sólo veo la pervivencia de hábitos expresivos que han dejado de interesarme; son versos que *suenan*, que responden a lo que mucha gente y muchos colegas entienden por «poético», pero que han dejado de llevarme a lugares interesantes. Sigo escribiendo poemas, desde luego,

pero de manera cada vez más espaciada, cuando surge algo tan decisivo, tan perentorio, que no puedo ignorarlo. Por lo demás, tengo la sensación incómoda de haber publicado más de lo debido. Como dije antes, ya hay mucho jaleo en el mundo; me gustaría mantener mi cuota de ruido al mínimo.

Háblenos de los aforistas, de sus gustos y disgustos con este género.

Me gusta la idea del poeta canario Francisco León de que «los aforismos no pueden ser tomados como leyes para los demás, sino como expresiones de deseo para quien los escribe». En mi caso, el aforismo tiene algo de cerilla que ilumina fugazmente un espacio oscuro antes de que una corriente de aire la apague: me gusta la dimensión moral que se desprende de un conjunto de fragmentos que se matizan y se refutan, se responden y conjugan parcialmente, pero me seduce también la idea del aforismo como enigma o chispazo misterioso, como hipótesis juguetona que permite, siquiera un instante, irse por la tangente. Creo que esto es algo que he aprendido de Canetti, que fue el primer aforista contemporáneo que leí de manera sistemática –lo que no deja de notarse, ojalá que para bien–, pero también de Lichtenberg, a quien descubrí en una antología traducida por Juan Villoro para el Fondo de Cultura Económica; tengo otras ediciones de Lichtenberg, pero la de Villoro sigue siendo mi favorita.

Dicho esto, tengo la sensación de que mi interés por el aforismo es una consecuencia natural o inevitable de mi descubrimiento de la poesía. El viaje que emprendí desde aquellos primeros cuentos

adolescentes era un viaje hacia la brevedad, la esencialidad, la economía, la intensidad atrapada en textos cada vez más depurados y resistentes a la lectura instrumental. Textos que fueran como bloques de piedra, como ruinas o astillas de viejos edificios, o como construcciones apresuradas que luego se dejan atrás y sin embargo se sostienen, inmunes al paso del tiempo. Sin desdeñar, de nuevo, el aspecto *visual*. No sé bien cómo explicarlo, pero aún hoy el aspecto de una página de aforismos o de fragmentos o de entradas de diario, esas barras de tinta separadas por líneas en blanco, me resulta muy tranquilizador. Son libros habitables, acogedores, en los que me siento como en casa. Y que he querido perpetuar en mi propio trabajo.

Por lo demás, la práctica del aforismo nunca ha sido para mí una forma de buscar u obtener respuestas, no tiene mucho que ver con el género de la máxima o la sentencia moral; sí, quizá, con ciertas vetas satíricas y autocríticas de la tradición moralista, el modo en que nada escapa al ojo inquisitivo de la crítica, ni siquiera uno mismo. Del aforismo me gusta propiamente su naturaleza trunca, irresuelta, su capacidad para proponer enigmas, paradojas, para apuntar incluso hipótesis narrativas o juegos argumentales, como si fuera el esbozo o el esqueleto de un cuento breve. Me gusta como frase o colección de frases no redondeada, como aparición un tanto silvestre, indiferente al lector, y que sin embargo ostenta una integridad, diríamos, orgánica que imanta la lectura. Y que permite a veces –exige, más bien– una sequedad y una tensión narrativa que no suelen estar al alcance de la poesía. Como lector, me

irrita un poco el género del microrrelato, al menos tal y como se ha formalizado, precisamente por su carácter en exceso redondeado y porque tiende a supeditar todo al efecto final, a una conclusión sorprendente, como los chistes –de hecho, muchos microrrelatos son chistes más o menos elaborados–. Los aforismos de carácter narrativo suelen ser más como parábolas truncadas, funciones de sombras chinescas donde los personajes tienen un valor simbólico indeterminado que presupone el trabajo activo del lector.

En última instancia, si algo define a mis dos libros de notas es la desconfianza de los límites genéricos –todo (poemas y aforismos, miniensayos y notas de diario) forma parte de un mismo impulso de escritura–, así como el deseo de economía, de cargar lo más posible las palabras sin perder legibilidad; buscar a la vez la concisión y la sugerencia, la exactitud y el chispazo, el fogonazo verbal. Insisto, pues, en que me interesa poco el aforismo sentencioso. Prefiero el tono escéptico y desengañado de un Cioran o el desplante egotista de Juan Ramón Jiménez. Mi ideal se movería un poco entre esos extremos, sin olvidar a Joubert, Rivarol o Chamfort en la tradición francesa, o a Bergamín y al Mairena de Antonio Machado en la española.

Su obra poética es ya muy amplia –de hecho ahora ha publicado una nutrida antología–. Desde su inicial *Anatomía del miedo* (1994) a sus poemas recientes publicados en revistas, es evidente que hay una evolución poética, pero creo que hay una constante: el despojamiento y la atracción por los enigmas,

por una realidad –ni verbal ni no-verbal– que muestra sus poderes sólo cuando es irreductible al conocimiento lógico, racional. ¿Hay algo de esto? Y, de ser así ¿cuál es la tensión de su lírica? ¿Comienza en las palabras o en las cosas?

Siempre es difícil verse o caracterizarse a uno mismo. Difícil y arriesgado, porque ese mirarse en el espejo está lleno de sombras y ángulos muertos; de autoengaño, en resumen. Pero diría, resumiendo groseramente, que soy un poeta de corte narrativo fascinado por el instante y la capacidad de sugestión de ciertos paisajes, de ciertas atmósferas que han pasado, además, por el filtro del arte visual. Como creo haber señalado antes, el choque entre una sensibilidad narrativa y la fascinación por el instante se resolvió en una paradoja que, según veo ahora, fue bastante productiva. Por lo demás, nunca he desdeñado el prosaísmo, aunque el poema sólo se escribe si hay un estímulo verbal –es decir, rítmico– asociado a ciertas imágenes o atmósferas visuales. Las palabras que se juntan en mi cabeza no tardan en despertar un mundo –la escena de una película muda que transcurre en mi imaginación– y el poema es un intento de ser fiel a esa escena. Escribo en mi cabeza mientras paseo o conduzco, y sólo me pongo a escribir cuando tengo el poema muy hecho, muy madurado. No siempre es fácil acertar: si uno se precipita, el poema se malogra; si uno espera demasiado, el poema se pudre y cae al suelo.

Respondiendo a su pregunta, diría que la tensión en mi lírica comienza en las palabras, pero a un paso de las cosas. Siempre he desconfiado del esencialis-

mo y de su opuesto, la verbosidad desatada. Prefiero una forma de precisión detallista que no renuncia a proponer hipótesis sobre el plano de las apariencias, el modo en que lo visible se tiñe de nuestros deseos, expectativas y temores. No renuncio a la subjetividad, pero prefiero mostrarla de forma indirecta, por el modo en que se proyecta en el mundo. Por lo demás, algunos poemas del nuevo libro cuentan historias, fragmentos narrativos, pequeñas fábulas en las que intento preservar una dosis de misterio. Es como si volviera a mis comienzos, esos cuentos breves que escribía a los dieciocho años. En realidad, lo narrativo nunca ha estado lejos.

Hace ya años que usted, con mayor o menor continuidad, mantiene el blog *Perros en la playa*. ¿Puede hablarnos de esta experiencia? ¿Es igual que editar en papel o afecta a su escritura?

Abrí la bitácora *Perros en la playa* en verano de 2006, pero tardé casi dos años en sacarle partido. Me costó mucho encontrar la voz, el tono preciso, y finalmente opté por escribir como si no hubiera nadie al otro lado, que es –por lo demás– como he concebido siempre la escritura. Nunca me ha gustado dirigir lo que escribo, y mucho menos hacia el lector, de ahí que apenas me haya dedicado al articulismo o a la columna periodística. Ahora bien, la relativa inmediatez del medio –podían pasar dos o tres días entre la escritura y la publicación en red de un texto, los suficientes para corregirlo o depurarlo– me impedía creerme del todo ese engaño. Quiero decir, trataba de escribir como si no hubiera nadie, pero sabía que aquello es-

ta era expuesto a la mirada de los demás, ya fueran cinco o cincuenta. Y eso me ayudaba a expurgar el texto de pedanterías, de impostaciones tonales, de todo lo que pudiera sonar a falso. Lo difícil, en mi caso, era sostener la voluntad de estilo, la trabazón verbal que deseaba para mi escritura, y a la vez no ponerse estupendo, no «adornarse». No sé si lo conseguí. Lo que sí sé es que hubo una época en que la bitácora me impuso un ritmo de escritura bastante vivo: semanas y meses en los que escribía y colgaba diariamente una entrada. De ahí nació, en gran medida, *Perros en la playa*, aunque el libro también se nutrió de otras fuentes. Hubo un momento entre 2008 y 2011 en que la presencia de los lectores supuso un estímulo, aunque hiciera todo lo posible por escribir como si no existieran. Pero sin ellos, seguramente, una parte del libro no se hubiera escrito.

La bitácora me gustaba por dos razones: primero, y a diferencia de un artículo de revista, que suele tener una extensión determinada y estar limitada por las características de la página o de la sección donde se incluye, me permitía escribir exactamente lo que el asunto o mi acercamiento a él me exigía: ni más ni menos. No había lugar para perífrasis retóricas ni glosas espesantes, algo que siempre me ha irritado en muchos articulistas. Si no había manera de tirar del ovillo, si la nota se quedaba solo en cinco líneas, no había motivo para engordarla. En segundo lugar, saber que había lectores atentos al otro lado de la pantalla me hizo consciente de las vetas más egotistas o solipsistas de mi escritura, así que me propuse abrir bien los ojos y contar lo que veía, olvidarme un mucho del yo

y dar cabida al «ellos»: creo que algunas notas de *Perros en la playa* tienen la virtud de llamar la atención, machadianamente, sobre lo que pasa en la calle, escenas o personajes que despertaron mi curiosidad y que guardan, en su brevedad, un gran potencial narrativo. Hubo un momento en que esas fotografías del natural empezaron a hacerse un poco mecánicas y dejé de tomarlas –esta es una razón, por cierto, por la que nunca podría ser un escritor profesional, pues tan pronto como percibo que un formato de escritura se ha convertido en una rutina, lo dejo de lado–, pero fue una buena disciplina y, a veces, cuando menos me lo espero, regreso a ella. Dicho esto, creo que la bitácora ha cumplido su recorrido. En su momento hizo de estímulo, de acicate, pero todo cambió cuando *Perros en la playa* vio la luz en forma de libro. Supongo que son etapas que se cierran de forma natural, conforme uno evoluciona, pero ya en su día sospechaba que la obligación gustosa de alimentar la bitácora podía convertirse, andando el tiempo, en una obligación ingrata. Y así ha sido. Aunque no descarto volver en un futuro más o menos próximo.

Somos, en alguna medida, todo lo que hacemos, y un escritor es, en gran medida, un lector. ¿Qué suele leer usted? Háblenos un poco de sus gustos o disgustos como lector.

Ser un editor literario supone, en primera instancia, convertirse en un lector profesional, pues uno dedica las horas a leer, revisar, corregir y supervisar un texto en su camino hacia la imprenta. Aunque a menudo la carga de trabajo es grande, incluso abrumadora, creo que

no tengo derecho a quejarme: me pagan por leer, por hacer libros. Que uno pueda ganarse la vida haciendo lo que le gusta es un privilegio, aunque a veces el cansancio o los nervios –en este negocio uno vive siempre apurando los plazos– me impidan apreciarlo como es debido.

Pero mentiría si dijera que no echo de menos los tiempos en que leer era algo que hacía por placer, por gusto, un ámbito en el que las obligaciones profesionales tenían poco peso. El tiempo y la energía para la lectura gustosa o caprichosa se han reducido drásticamente y apenas tengo tiempo para estar al día de las novedades, fuera de los libros de ensayo, de poesía que me recomiendan algunos amigos en quienes confío. Así las cosas, leo mucho, pero casi siempre de manera desordenada, dejando que los libros proliferen y se acumulen a mi alrededor hasta paralizarme. Aunque quisiera ser más sistemático, con frecuencia dejo que un libro me lleve a otro, completo o persigo una referencia, me dejo arrastrar por la red de ecos y alusiones cruzadas que conecta unos textos con otros. Y, cuando quiero darme cuenta, me he apartado del camino original y no sé cómo volver a él.

He sido siempre un lector confeso de biografías, especialmente las literarias. Me aficioné al género durante la década que pasé en Inglaterra, y no es raro, porque la tradición biográfica anglosajona es excelente: no sólo Richard Ellmann, cuyas biografías de Oscar Wilde, Yeats y James Joyce son de sobra conocidas en España, sino también Peter Ackroyd –sus retratos de Blake y de Dickens me parecen prodigiosos– o, más recientemente, Richard Holmes, autor de las

mejores biografías de Coleridge y de Shelley que conozco. Hay otros nombres, como Andrew Motion, Juliet Barker o Fiona MacCarthy, que firmó hace años una hermosa semblanza de William Morris. Lo que me admira de su trabajo es su capacidad, al alcance de muy pocos, para disolver el trabajo de investigación, el conocimiento erudito, en una estructura narrativa sin perder de vista al personaje, sin renunciar a perfilarlo, y dándonos, para colmo, una interpretación de su obra. Una biografía debe ser una imagen crítica pero también una lectura apasionante, capaz de conmovernos como la mejor novela.

Llevo años leyendo de manera más o menos sistemática todo lo relacionado con el romanticismo inglés –ensayos, diarios, memorias, biografías– con vistas a escribir una monografía sobre el tema que espero completar algún día. Más allá del interés literario del movimiento, de los textos mismos y de la importancia que siguen revistiendo, siento fascinación por la época, sus hábitos, su configuración social, el modo en que vivía y se relacionaba la gente, las modas y costumbres, el día a día en una ciudad como Londres o en la región de los lagos donde residía Wordsworth. Creo que si no me hubiera dedicado a la literatura, habría sido historiador. Me apasiona la intrahistoria, la recreación de atmósferas, de interiores domésticos, ese don que tenían Dickens o Balzac, por ejemplo, para recrear con todo detalle, hasta en sus olores, la vida en una calle de Londres o de París. Debo tener cuidado con estas lecturas preparatorias, porque a veces me llevan por vericuetos muy extraños: el sistema monetario inglés,

por ejemplo, o el coste de la vida en la Inglaterra de comienzos del siglo diecinueve y su traducción a nuestro tiempo; también el estudio de la indumentaria, el modo en que vestía la gente, que era muy diverso, porque el concepto de moda sólo incumbía a las clases privilegiadas –en la época de Blake, por ejemplo, la gente seguía vistiendo como sus padres y ni se planteaba cambiar de aspecto con el tiempo–. Tal vez estas cosas tienen poco que ver con la literatura, pero disfruto con ellas y siento, oscuramente, que debo profundizar en ellas si quiero levantar el fresco de esa época, el telón de fondo sobre el que se destacan los poetas y escritores que me interesan.

Leo poca novela, pero la que leo es necesaria: me ayuda a desengrasar, a destensarme y cambiar de marcha. Cuando uno lee mucho ensayo y poesía se acostumbra a avanzar con lentitud, con atención a veces obsesiva, aguzando todos los sentidos. De vez en cuando, siento la necesidad de pasar a marchas más largas, de leer dejándome arrastrar por el poder de la narración, sin atender tanto al estilo y la textura de las frases: Martin Amis, Julian Barnes o incluso Houellebecq, por el que tengo debilidad, aunque *Sumisión* ha colmado mi paciencia. Otras debilidades –por llamarlas de algún modo– miran más atrás: Jane Austen, Stendhal, Dickens, Galdós, Turguéniev, Baroja...

Me seducen también ciertos libros de género difuso o fronterizo: los ensayos de Pascal Quignard, por ejemplo, o esas misceláneas hechas de retales y fragmentos de Julien Gracq y Pierre Michon... También Magris, claro, o algunas páginas de Calasso, aunque a veces se pone

demasiado *pompier* para mi gusto. Libros donde se entremezclan el diario, el ensayo y la crónica, donde las ideas surgen de manera natural o inevitable del examen de la propia vida, de la experiencia vital, de las lecturas... Gracq, en particular, me fascina, quizá porque leí sus *Lettrines* hace mucho y ya entonces quedé atrapado por las vueltas y revueltas de su sintaxis, por su capacidad para alojar un pensamiento que una y otra vez posterga las conclusiones, los finales claros. Representa un ideal inalcanzable, en gran medida porque nos separa más

de medio siglo y porque nuestro español literario es un medio muy distinto –bastante menos enrarecido– del francés que él heredó en su juventud.

En general, me cuesta resistirme a la lectura de diarios, memorias y libros de viaje. Uno de los libros a los que vuelvo cada poco es *El leopardo de las nieves*, de Peter Matthiessen. Me parece un prodigio: una mezcla de libro de aventuras y de crónica espiritual en la que encuentro bastante más poesía, y de más alto voltaje, que en muchos presuntos libros de poemas.

BIBLIOTECA

^[01] **La lengua de la intimidad**

^[02] **Ante el desmadre intelectual
de las ocupaciones humanísticas**

^[03] **Entre historias**

^[04] **Un eterno proyecto de rey**

Anna Caballé:

Pasé la mañana escribiendo.

Poéticas del diarismo español

(Premio Manuel Alvar de

Estudios humanísticos 2015)

Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2015.

309 páginas, 18.90€



La lengua de la intimidad

Por MANUEL ALBERCA

Hasta hace poco más de una década el estudio del diario en España era prácticamente un campo virgen. Esta escritura cotidiana y ordinaria que Philippe Lejeune, uno de sus principales estudiosos actuales, ha definido de manera minimalista y precisa como «una serie de huellas fechadas» era, salvo excepciones, ignorada o confundida con otros registros literarios próximos y no tan próximos. Para el estudioso francés, la continuidad de las anotaciones, la variedad de formas de inscripción y, sobre todo, la fecha que enmarca la anotación, tienen una importancia decisiva. El diarista cuenta lo que pensó o sintió en ese instante justo, y la entrada fechada levanta acta. Un diario permite seguir el fluir de las mudanzas del alma y reconocer la gravitación psíquica que que-

dó pegada a la escritura en una perspectiva temporal de simultaneidad. Esto distingue al diario de otros registros autobiográficos. Por acción u omisión, por exceso o por defecto, el diarista afronta el riesgo de dejar una imagen fluctuante de sí y de sus contradicciones, de su vivir cotidiano, de sus sueños y de sus servidumbres.

No ha existido entre nosotros apenas interés ni curiosidad por esta escritura humilde, pero insoslayable en la formación del individualismo moderno. Por tanto, este libro de la profesora de la Universidad de Barcelona viene a colmar uno de los vacíos más notables que quedaban en el conocimiento de la literatura autobiográfica española: el estudio del diario. Hace unos años, otra profesora, la francesa Danielle Corrado, de la

Universidad Clermont-Ferrand (Francia), con su libro *Le Journal intime en Espagne* (2002), había dado un paso importante para que reconociésemos en nuestra literatura la existencia de esta escritura escurridiza e invisible, y demostró que la literatura española tampoco era ajena a un género literario que durante mucho tiempo –y al igual que ocurrió con el de la autobiografía– se había creído inexistente.

El principal problema del estudio del diario reside en su invisibilidad, en tanto que escritura personal y, muchas veces, secreta, así como en su fragilidad, pues sólo una mínima parte de los numerosos diarios escritos llegan a publicarse. La mayoría es abandonada a su suerte o, en muchos otros casos, destruida. Y es que el estudioso debe tener presente que uno de los rasgos sobresalientes de esta práctica cultural es la falta de correspondencia entre escritura y publicación, pues no todos se escriben con el fin de darse a la imprenta y sólo una parte alcanzan las librerías, como ha venido repitiendo Philippe Lejeune en sus trabajos de las últimas décadas.

Frente al diario de escritor, que se escribe hoy con la previsión de ser publicado, los diarios que lleva y ha llevado durante siglos la gente común funcionan con otra lógica. Por lo general, no se escriben para ser transmitidos ni aspiran a pasar a la posteridad. Sin duda, el resultado no sería igual, pues no se escribe del mismo modo si otros lo van a leer. Los diarios comienzan por razones distintas y contradictorias: quieren ser un alivio y, a veces, se convierten en una carga. Nacen con la esperanza de resolver un problema y se acaban sin conseguirlo. Cumplen funciones instrumentales humildes: mapa y brújula para no perderse en el piélago de la vida, o ter-

mómetro para vigilar la fiebre del ánimo. También la escritura de un diario puede ser el mejor libro de autoayuda. Ningún ejercicio más saludable que escribirlo cuando el vacío se adueña de nosotros. Pura homeopatía que mitiga la desconexión del yo y los litigios con los otros. Pocas compañías hay más seguras y amistosas, ni nada más apropiado para sobrellevar el peso de la soledad, por banal que pueda parecer después su contenido. Consuelo, desahogo, catarsis, guardamemoria... son algunas de las ventajas de llevar un diario, pero puede cumplir tantas funciones como clases de personas hay. Hasta bien entrado el siglo XX, el diario se escribía sin pretensión de ser publicado, era una escritura de sí y para sí, privada y secreta, en la que el diarista era narrador y narratorio de su propio relato, motivos por los que muy pocos llegaban al mercado. Y casi siempre de manera póstuma. Esta particularidad del diario hasta el siglo XIX, y aún más tarde, ha dado lugar a equívocos como el ya aludido de su inexistencia entre nosotros o la falta de una tradición diarística por la presencia de la Iglesia católica y de la Inquisición. Sin embargo, a pesar del dato incontestable de la omnipresencia de ambas instituciones en nuestro pasado, en ningún momento eso significa que no hayan existido diarios ni que carezcamos de tradición diarística, como quiere demostrar este libro de Anna Caballé. Ha podido ocurrir que no hemos investigado todavía suficientemente, que se hayan perdido o destruido los diarios e incluso que no nos guste nuestra tradición diarística, sobre todo si la comparamos con la de otros países europeos. Pero en ningún caso –es obvio– eso puede interpretarse como la ausencia de dicha tradición en nuestra literatura.

Por otra parte, antes de ser un género literario –el más moderno y el más acorde con la modernidad, según Béatrice Didier–, y mucho antes de convertirse en un escape rate mediático –o sea, un blog– el diario ha sido un ejercicio intelectual, una costumbre «higiénica», incluso un modo de vivir. Fueron necesarios algunos siglos y miles de diarios «anónimos», escritos sin pretensión de ser publicados, para que esta escritura «ordinaria» (Daniel Fabre) se consolidase como un género literario más, al mismo nivel y reconocimiento que otros géneros narrativos. En la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a editarse algunos diarios de manera parcial y casi siempre póstuma: los francófonos de Constant, Amiel, Bashkirtseff, etc. y, antes, en 1825, el inglés de Pepys, editado por vez primera en París. En el siglo XX nacería la costumbre de escribirlos con la previsión de publicarlos en vida. André Gide, pionero en esto, reconoce que a partir de esa decisión su diario se convirtió en un «confidente indiscreto». Lo publicó expurgado en vida de su esposa. A la muerte de ésta, empezó a publicarlo íntegro. Lo llevaba desde joven y lo mantuvo durante toda la vida. En España este proceso fue más lento, fragmentario, guadinesco y más tardío, pues se produjo a lo largo de todo el siglo XX.

La historia del diario en España como escritura y como literatura está por hacer. En uno de los breves ensayos que constituyen la primera parte de *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español* –la segunda y más extensa la constituye un interesante diccionario de términos, autores y diarios–, Caballé señala algunos hitos y dificultades de esa historia inconclusa. La autora no ha pretendido hacer la historia del diario íntimo en España, a pesar de que

el libro documenta los jalones más importantes y los contextos culturales a tener en cuenta para encajar históricamente los diarios conocidos. La «historia» del diario íntimo español ni es posible ni aconsejable hacerla tal vez en este momento, porque, como sabemos, no podemos identificar edición y escritura diarística. La historia definitiva, si algo así es posible o necesario, está por hacer, pues los textos conocidos o editados deben ser considerados como la punta del iceberg, por la que deducimos el enorme volumen submarino de escritura diarística invisible que, en la mayoría de las ocasiones, quedó inédita sin salir a la superficie. A este propósito, es preciso subrayar la fragilidad e indefensión en la que, en ocasiones, quedan los diarios, a la intemperie de los estragos del tiempo, de la indiscreción y de la incompreensión. Antes que la historia del diarismo español, Caballé nos enseña el largo y difícil camino de un género a la conquista de la consideración social y el reconocimiento literario. En ese itinerario hubiera sido importante rastrear, al menos, la influencia de las traducciones o del conocimiento de diarios en otras lenguas en la creación de una tradición literaria y de una estima de escritura y lectura en torno al diario. Para reconstruir ese proceso de la génesis literaria del género y para comprender mejor la peculiaridad de su desarrollo y su particularidad en el siglo XX español, parece imprescindible saber cuáles fueron los modelos diarísticos conocidos, que parte de ellos y cuándo fueron traducidos, y cómo se produjo su posible influencia en nuestro diarismo. Sin ir más lejos y a manera de ejemplo, la traducción al castellano que hizo Ridruejo en los años setenta de *El quadern gris*, de Josep Pla, es uno de los hechos más trascendentales en la orientación

de los diarios íntimos en los autores de los años consiguientes. Con juicio certero, la autora expone la dificultad de llevar a buen término un conocimiento exhaustivo de un espacio literario sobre el que perduran todavía tantas lagunas y que se caracteriza por su individualidad recalcitrante, pero al mismo tiempo se contradice y se precipita hacia conclusiones generales como la existencia de dos poéticas antagónicas dentro nuestro diarismo: un diarismo inhibido, externo o paisajista, y otro desinhibido, interno e introspectivo.

En el ensayo que abre el libro, la profesora de la Universidad de Barcelona busca definir y caracterizar la intimidad apoyándose en las aportaciones que la filosofía, el psicoanálisis y la sociología han realizado de tan cambiante y escurridizo concepto. La inaprensible intimidad encontraría su justa representación –la pintura acude aquí en ayuda de la limitación de la escritura– en los espacios vividos incluso en el soporte del cuerpo. La intimidad –concluye Caballé– es esa disposición o facultad para dialogar consigo mismo que tiene como so-

porte o motivo de dicha reflexión el propio cuerpo o la experiencia vivida.

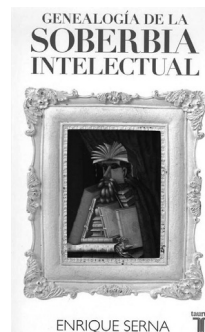
Si todo lo que he reseñado hasta ahora tiene un innegable interés, la segunda parte del libro –el diccionario de términos y obras– es sin duda la más importante y constituye una aportación sobresaliente. Entradas como «adolescencia», «secreto» o «hábito» junto a otras dedicadas a Umbral, Pla o Dalí son un buen exponente de lo que quiero destacar. Por otra parte, se echan en falta algunos términos que tienen una relación estrecha con el hecho de llevar un diario –enfermedad, grafomanía, rituales de escritura o adicción mórbida al diario– y hubiera merecido otras tantas entradas. También el narcisismo como temática y descalificativo de los diaristas. O almanaque, agenda, tiempo, ordenador y demás soportes de escritura. Pero estas ausencias ni ensombrecen ni desmerecen este gran trabajo, sino que dan idea del tamaño del campo abarcado y de su dificultad. También de la necesidad de seguir ahondando en la gran mina que es este género olvidado.

Enrique Serna:

Genealogía de la soberbia intelectual

Taurus, Madrid, 2014

296 páginas, 18€ (e-book 11€)



Ante el desmadre intelectual de las ocupaciones humanísticas

Por WILFRIDO H. CORRAL

Nada como los mexicanismos en torno a «madre» para hablar del compromiso intelectual. «Me vale madre» es apto, pero «desmadre» se acerca más a la condición intelectual actual, y en nuestra lengua no hay mejor exponente de la franqueza que transmiten esas voces que Enrique Serna (México, 1959). Desde las compilaciones *Las caricaturas me hacen llorar* (1996) y *Giros negros* (2008), hasta su tratado no necesariamente culminante, *Genealogía de la soberbia intelectual* (Taurus, 2014), sigue mordiendo la mano que nos da de comer. Leídas menudamente, la primera es una vasta crítica de varias representaciones de la cultura popular; *Giros negros* arriesga más, extendiendo el análisis a zonas oscuras de la sexualidad cotidiana y del len-

guaje, sin enarbolar los estandartes de hibridez de los «estudios culturales» [sic], y *Genealogía...* se ocupa abundantemente de los gestores de las humanidades, de la literariedad y de lo que de popular hay en ellas.

Serna ejemplifica una actitud diferente a la de los narradores que podemos reconocer como sus contemporáneos, los nacidos una década antes o después que él: expresarse sin filtros. Es innecesario proporcionar un panorama de aquellos para contextualizar sus continuas batallas –significaría vincularlo a una colectividad que no reconoce, como las diferencias que establece explícitamente entre su obra y la de César Aira, diez años mayor que él–, mayor razón para enfatizar el ambiente extra-nacional en que se mueven las diez secciones de su historia. Ese entor-

no es una de las plantillas de *Genealogía...* y de una crítica *ad hominem* que ocasionó su ensayo en España, ya refutada por él. Su estudio es, además, una crítica erudita de la hipocresía intelectual, ficcionalizada en su tercera novela, *El miedo a los animales* (1995), todavía la diatriba más aguda del *establishment* literario mexicano, alegoría sostenida innovadoramente por su armazón de novela de suspense.

En la época de *Las caricaturas...* se asentaban los contubernios intelectuales que llevan a escribir *Genealogía...* Serna sabe que el progreso de las ideas depende de su pasado, pero, como la suya es una genealogía desobediente, requería más de él, por su intención de revelar cómo la inteligencia imaginada por la crítica desinforma, chantajea, difama y un sinnúmero de verbos de semántica similar. *Genealogía...* se concentra en el incumplimiento de los principios de las humanidades, sin tratar su efecto en aquellos a quienes se las enseña, sino en el resultado de esa instrucción en la exegética general. Si su enfoque lo distancia de empeños similares –piénsese en Carlos García Gual–, sabe que la crítica es una educación ética, de carácter y de pensamiento. El comparatista Peter Brooks considera que la contrariedad de las discusiones anglófonas actuales sobre las humanidades tiene que ver con cómo las percibe el público general y con cómo las presentan los críticos. Los defensores de ellas –sugiere Brooks– tienen que advertir que enseñarlas no es proporcionar una formación moral o humana. Leer un gran libro no es transformar éticamente a los lectores, porque se pueden leer libros «ejemplares» y salir a cometer un crimen.

Serna no brega con la fragmentación e hiperespecialización que privilegian los pro-

gramas universitarios anglófonos, de los cuales todavía surgen las ideas hegemónicas para nuestro Occidente, incluso las promulgadas por precipitaciones eruditas «poscoloniales». En vez de enseñar la sabiduría acumulada del pasado a través de los mejores libros –no importa de qué ideología–, hoy se enseñan las selecciones de un menú a la carta que deja sin entender holísticamente los debates que forman las culturas en que viven. *Genealogía...* comienza aseverando que «la idea de que la gran literatura sólo puede cautivar a una élite refinada quedó desmentida desde los tiempos de la tragedia griega» (40), y los corolarios de esa afirmación son el emblema de las tres primeras secciones. Serna reconoce que, al ser parte del mundo intelectual, no puede negar las relaciones de poder implícitas en su propósito, así que no acude al virtuosismo de pontificar sobre el arribismo universitario, que es frívolo, codicioso y extremadamente definido por el egoísmo y el elitismo. Pero las rencillas de esos concursos no son el centro de su atención.

Para su empresa, Serna depende –o mejor dicho, confía– en el tropo de Crítica sin Fronteras. No se crea que solo con el auxilio de Foucault –para quien la crítica era el arte de no ser gobernado, de revelar lo ilegítimo– podrá determinar las relaciones entre literatura y poder, y sus ensayos anteriores dejan constancia de que no ha necesitado ese socorro. Para él no es difícil notar en aquella tropología que los pobres son solo la utilería de un drama crítico personal que pretende probar que la empatía, la fuerza moral y hasta el «profesionalismo» de los practicantes está por encima de todo. Como comprueba en la IX sección, «El genio de la bestia», esas preocupaciones no son más que llamadas a una miseria hu-

mana exótica –su blanco es Mallarmé, para demostrar dramáticamente la ambición humanitaria del intelectual y su «intransigencia» cosmopolita–. En el momento en que publica *Genealogía...*, Serna afirma en una entrevista:

«La crítica literaria se ejerce como rama de las relaciones públicas y la mercadotecnia. Entonces la gente ya no cree en la crítica, entonces se hace muy difícil que entre el océano de autores se pueda separar el trigo de la paja. Se empieza a desconfiar de la crítica cuando uno se da cuenta de que desprecian *en privado* a los autores que elogian en público» (la cursiva es mía).

Un problema obvio de esa aseveración es que las nociones de privacidad son subjetivas –digamos lo que ahora aseveran varios antiguos amigos de Foucault sobre su simpatía tardía por el neoliberalismo–, y se la puede hacer solo teniendo un buen conocimiento de la privacidad que lo rodea.

Si Serna, a su manera, asume el lado democrático del gremio, no hay por qué no creerle, especialmente sabiendo que esa condición siempre ha sido su irritante, no algo que se le acaba de ocurrir. En esa entrevista precisa:

«Todos los países de habla española estamos muy encerrados en nuestras fronteras nacionales. También en México se comentan pocos libros de autores latinoamericanos o españoles. Se ha sido un poco mezquino y proteccionista. Debería de haber mayor apertura que, paradójicamente, sí hubo en los años 60, cuando había mayor avidez por saber lo que se escribía en Argentina, en Colombia o en España. Ahora me da la impresión de que no queremos ni siquiera enterarnos de lo que pasa en otros países».

Tener esa conciencia también significa para él entender que una élite cultural no

hace la menor concesión al gusto popular, porque esas predilecciones aparentemente innatas «frustran de entrada cualquier tentativa de reeducarlo» (325). Su democratización no especifica esa realidad paralela a los gustos intelectuales porque, como en todo análisis, forzosamente la tiene que ver desde afuera.

Para llegar a esa antesala de sus conclusiones, Serna equipara la historia intelectual a la historia de las modas, concentrándose en las secciones anteriores en cómo los emperadores se ponen nuevos vestidos que los súbditos compran y se ponen ciegamente, especialmente en años recientes. En todo su recorrido hay que recordar las diferencias entre lo popular –por lo cual aboga– y lo populista, que pone en jaque mate e hila fino, no sin algunas posturas categóricas que impulsan su argumento contra la soberbia de los sabihondos auto-unidos. Eliminando esos momentos contra-productivos y varias ironías, el resultado definitivo es un argumento razonado, ciertamente novedoso y necesario, excelentemente investigado, escrito con enorme claridad, lógica y conocimiento de causa, y coadyuvado por citas convincentes sobre el desdén públicamente comprobable de las sectas intelectuales y sus engendros contemporáneos.

De las diez secciones, la IV –«Privilegios de casta»– historiza la (in)dependencia intelectual, detallando la pompa de los monopolios académicos y, en particular, el desafío de la opinión pública con una noción indeterminada («la novela pierde mucho cuando da la espalda a la opinión pública» 148), mexicanizando, asimismo, el mecenazgo despótico, lo que resulta consecuente con ese principio suyo mediante el que afirma que «los modernos gurús se

comportan todavía como semidioses descendientes y no vacilan en sacar las garras cuando los fieles les quedan a deber un diezmo» (120). En la sección V discute cómo la tarea de domar al oso –el público– quedó en manos de los autores de *best sellers*, resultando en la criptografía que adoran los académicos, motivo por el que «la literatura de escritores para escritores, la que subsidian las universidades y los institutos de bellas artes [...] produce la misma cantidad de productos desechables que la literatura comercial (y unos cuantos libros de valía, tan escasos como las obras maestras de la narrativa y el teatro popular)» (187).

Esa opinión no lo convierte en un yihadista de lo popular, sino en un objetor de conciencia que conoce el espacio reducido y frecuentemente endogámico en que se da el trabajo intelectual. Si en varios momentos la crítica se aproxima al rencor, se edifica a cada rato con frases geniales, mostrando que un mérito real de su enfoque es que casi nadie se atreve a expresarse así y confirmando la noción orwelliana según la cual, si el pensamiento corrompe el lenguaje, el lenguaje también puede corromper el pensamiento. La VI sección, «El sabotaje interno», echa sal en las heridas abiertas por las secciones anteriores y, si es innecesario –por ser hoy notablemente diferente– tratar interesantemente el aspecto descuidado de los intelectuales (234-237), su argumento de que son monolingües es más actual que históricamente comprobable.

Las secciones VII y VIII pormenorizan el esnobismo de las sectas intelectuales y las tareas que asumen, comprobando cómo las ideologías en torno al «público» no han logrado hacerlo más brillante, desobediente, escéptico o peligroso, sino en víctima

de una cultura institucionalmente engañosa, aunque «la injusticia en la valoración del talento se traduce tarde o temprano en una pérdida de poder cultural efectivo, porque la credibilidad de cualquier árbitro sufre una merma considerable cuando engaña al público sistemáticamente» (273). Su espécimen es Juan Manuel de Prada, en su faceta de reseñador. En las secciones IX y X las muestras son mexicanas y personalizadas, con consideraciones sobre el arte. Serna no cesa en su crítica y detecta cierta porfía en los debates acerca de literaturas cosmopolitas y nacionales, sobre todo en su país y en las percepciones extranjeras de las literaturas en español (354-361). Como decía antes, desde sus comienzos ensayísticos Serna ha visto en el lenguaje la solución a estos problemas, y pocas cosas resumen mejor su actitud que la aseveración que nos deja en la última sección, donde afirma que «un prosista elegante como Ortega y Gasset y un torturador del lenguaje como Heidegger llegaron por caminos distintos a formular conceptos muy similares» (377).

Paradójicamente, hoy, cuando los alumnos aumentan y los estudios universitarios se democratizan, las universidades se distancian más del mundo letrado y los académicos adaptan su atención a la cultura popular que suponen les interesa a aquellos, cerrando así otros tipos de comunicación. Si un reclamo de Serna es que se ignora la cultura popular, es más preciso aseverar que los «estudios culturales» la han fetichizado desde hace décadas, sin entenderla en cuerpo propio y convirtiéndola en relleno de sus excesos crítico-teóricos, si bien la gran ventaja de Serna es que desde sus primeras compilaciones ha sabido separar el grano de la paja. Aquí

abarca demasiado, pero lo expresa tan patentemente que de sus numerosos aciertos se desprende la lección de que hay que ser más escépticos con la cooptación y preguntar qué existe en el mundo intelectual que todavía no podemos decir o escribir, y qué es lo que nos detiene. Detrás de su irreverencia hay un esfuerzo hones-

to por rehumanizar el arte con una querrela directa contra sus comisarios antiguos y modernos, y si sabe que no se puede volver a 1956, cuando catorce mil personas llenaron un estadio para oír hablar a T. S. Eliot, también sabe que los intelectuales que critica no tienen catorce mil seguidores en Facebook.

[03]

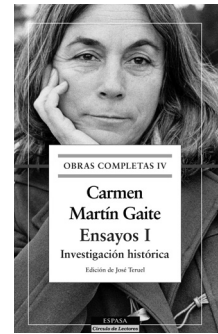
Carmen Martín Gaité:

Obra Completa IV. Ensayos I.

Investigación histórica.

Espasa Círculo de Lectores, Barcelona, 2015

1450 páginas, 56€



Entre historias

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

José Teruel ha sido el encargado de coordinar el tomo IV de las *Obras Completas* de Carmen Martín Gaité que ha publicado Espasa Círculo de Lectores y que corresponde a sus libros de investigación histórica, es decir, *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento; Usos amorosos del dieciocho en España; El conde de Guadalhorce, su época y su labor* y, finalmente, *Usos amorosos de la postguerra española*, a la que se ha añadido un apéndice formado por artículos de trasfondo histórico, prólogos –como el correspondiente al libro *El jansenismo en España*– e incluso la memoria que tuvo que dirigir a la Fundación March para que se le concediera una beca para investigar sobre el que luego sería su libro sobre los usos amorosos de la post-

guerra española. No hay más que felicitarse por la edición de este tomo, ya que la obra de investigación histórica que llevó a cabo Carmen Martín Gaité, desde los tiempos en que estaba casada con Rafael Sánchez Ferlosio –no olvidemos que el libro sobre Macanaz estaba dedicado a su suegro, Rafael Sánchez Mazas– es fundamental para entender cierta visión moderna de nuestro pasado, renovando viejos prejuicios muy arraigados y, sobre todo, porque Carmiña Martín Gaité introdujo, adelantada a su tiempo, el estudio de las costumbres femeninas vistas desde el modo de percibir y valorar de una mujer, labor que a la escritora siempre le subyugó –el libro sobre Macanaz le llevó seis años de investigación– hasta el punto de que a lo largo de su vida hubo momentos en los

que incluso prefirió sumergirse en la investigación histórica a escribir novelas. Si releemos estos libros, causa aún sorpresa comprobar la actualidad y frescura de sus textos, para los que no son necesarios ese tipo de interpretaciones que contextualizan ciertas obras escritas años atrás. Lllaman realmente la atención, pero creo que la explicación de tamaña actualidad hay que buscarla en lo que ha representado la generación a la que pertenece Carmen Martín Gaité en la conformación de la cultura española que advino necesaria una vez se produjo la transición política hacia un modelo democrático. Esa generación, la de los cincuenta, está en la base de la labor renovadora que supuso esa transición, y no hay más que repasar la lista de amistades de Martín Gaité —desde Juan Benet a Daniel Sueiro, pasando por García Hortelano y, sobre todo, Ignacio Aldecoa— para entender que fue una escritora esencial para cimentar las bases de la renovación cultural española. Eso se nota, en especial en sus libros de investigación histórica —por lo menos de una forma más explícita que en sus novelas—, donde hay elementos fantásticos difícilmente catalogables en un contexto temporal determinado, aunque hay que decir que su obra en conjunto es de una coherencia casi llevada al límite de lo explícito y que lo biográfico juega en ella carta de naturaleza determinante.

En el prólogo escrito por Mari Cruz Seoane, viuda de Daniel Sueiro, historiadora e íntima amiga de Carmen Martín Gaité, se ofrecen numerosas pistas de la evolución sufrida por la escritora en sus obras de carácter histórico. Asistimos en estas páginas al despliegue temporal de una vocación muy temprana que no la abandonó ni en sus momentos más dolorosos, como cuan-

do murió su hija Marta y consiguió sobrellevarlo, dentro de lo posible, en su casa de la sierra, sumergiéndose en el estudio histórico de archivos en los que le gustaba perderse con un interés de narradora hacia las peripecias de las vidas ajenas que se deja notar sobremanera en sus escritos históricos.

La vocación fue temprana hasta tal punto que la educación recibida desde niña la encaminó ya hacia los temas que elegiría en su vida adulta. Tengo para mí que si Martín Gaité puede ser calificada como una figura que ayudó a consolidar cierta idea de cultura liberal que luego dio paso a la de la Transición, ya en pleno uso de las libertades democráticas, es porque los temas que eligió fueron siempre elementos que actuaron de puente, de frontera entre dos épocas. Así, el interés por Melchor de Macanaz le vino porque fue una figura de transición entre el *Ancien Régime* y los nuevos aires ilustrados, y esa frontera era algo que la atraía de manera irresistible. En *La historia de los heterodoxos españoles*, de Marcelino Menéndez y Pelayo, la figura de Macanaz, ni que decir tiene, no es muy agradable, pero es que el personaje no despertó muchas simpatías ni entre conservadores ni entre los que luego ensalzaron a figuras preteridas de nuestra historia, caso de Blanco White, sin ir más lejos, que ocasiona muchas más simpatías. De hecho, cuando Martín Gaité quiso investigar la vida del reformador de la Inquisición de su época se topó con que era prácticamente la única que había leído muchísimos de los escritos del propio Macanaz, incluidas sus cartas, pues muchas de ellas no habían sido abiertas por sus destinatarios. Esta dificultad, lejos de amilanarla, la influyó de manera notable para persistir en una investigación que la llevó varios años de su vi-

da, que no la compensó económicamente y de la que siempre se sintió orgullosa. En el prólogo a la edición de bolsillo de esta obra, que se publicó en Destino en 1982, Martín Gaité anota:

«Ahora, al cabo de los doce años largos que han transcurrido desde la primera (edición), Macanaz ha venido a convertirse para mí en el anacrónico fantasma cuyas tenaces quejas desde el destierro escuchaban con desgana y una punta de malestar sus contemporáneos, aburridos de que alguien se empeñara con tanta insistencia en refrescarles la memoria de los años equivocados. También a mí me despierta Macanaz muchas memorias y me pregunto si no serían igualmente baldíos y equivocados los siete años que, contagiada de su tesón y desplegando una paciencia que actualmente me asombra, gasté en seguirle la pista y desvelar el misterio de su vida. Me anima, con todo, a reeditar este libro donde se relata la desgraciada historia de Macanaz el hecho de que muchos sigan considerando que, con el pretexto de este relato, logré escribir mi mejor libro, a despecho de su adversa fortuna».

El muerto, por fin, había encontrado su buitre, en frase que le gusta recordar a Seoane cuando se refiere a que Martín Gaité resucitó literalmente a una figura importante de nuestra historia que había quedado sepultado sin nadie que le recordase. Martín Gaité siempre pensó, y así se lo dijo en carta remitida desde Virginia a Mari Cruz Seoane, que este era su mejor libro y tengo para mí que esa intimidad forjada en los archivos casi impolutos entre Macanaz y su investigadora era la correspondencia, en el ámbito de la investigación histórica, de esa simbiosis que se establece en la ficción entre personaje y narrador. Macanaz

fue desde el principio asunto de personaje literario, sin que ello menoscabase el rigor de la investigación, y esa actitud se compensó con la corporeidad narrativa que posee Macanaz, lo que le hace un personaje irresistible. Creo que esa mezcla afortunada entre historia y capacidad narrativa es lo que fascina en los libros sobre historia que escribió Martín Gaité, en especial este sobre Macanaz, porque los otros, aunque escritos con la misma fortuna, no se centran en un personaje específico, sino que retratan una época, lo que hace que no adquieran la dimensión de inventiva literaria de este primer libro.

Me referí antes a que Martín Gaité gustaba de las fronteras y se apasionaba por aquellas etapas de nuestra historia que en sus años de juventud se la escamoteaba. Ello se nota en Macanaz porque éste era hombre que gustaba del título de don, de remontarse a aristocracias de tierra, a la nobleza de sangre, es decir, estaba imbuido de los prejuicios de la hidalguía española más rancia –y así consta en un informe encargado por la Inquisición sobre sus orígenes familiares–, pero a Martín Gaité le fascina el otro lado, el que tiene de arbitrista con aires de modernidad, que si bien quería ver en el Monarca un dechado de virtudes y único referente de autoridad, también se atreve a diagnosticar los males de la patria y se queja de que en España el comercio y la empresa sean despreciados, obligándonos esa actitud, nada acorde con lo que sucedía con nuestros vecinos, a un atraso social y económico evidente.

Carmen Martín Gaité –y aquí abundo en lo de figura referente de la Transición– siempre quiso conciliar el mito de las dos Españas y se fijó en épocas fronterizas o menospreciadas. Macanaz se publicó en

Moneda y Crédito en el 69, año donde era necesario desvelar figuras enterradas, pero su siguiente gran libro –el que le hizo más popular– fue *Usos amorosos del dieciocho en España*, y este libro es ya del año 72, tres después de publicar aquel Macanaz, pero ya muy distinto, como distinta era la España que se estaba perfilando, a tres años de la muerte de Franco. Existía ya una generación –la que se formó después de la de Martín Gaité– que exigía y buscaba nuevos aires en la cultura, y la aparición de este libro supuso un antes y un después en el modo de enfocar el papel de la mujer en nuestra historia. Martín Gaité se interesó por el siglo XVIII justamente porque era el que la historia oficial rehuía analizar, tachándolo de mediocre. La escritora, por eso mismo, se fascinó desde muy joven con la época y, en consecuencia, con lo más avanzado de la historiografía europea del momento, que acentuaba el valor de lo cotidiano, de lo anónimo, de la escuela de París y la Nueva Historia a través de figuras como Georges Duby, y se fijó en el concepto de «cortejo» que adoptó la aristocracia española del XVIII copiándola de la francesa, esto es, la moda de que un confidente acompañase a la dama en todo momento, probable actualización

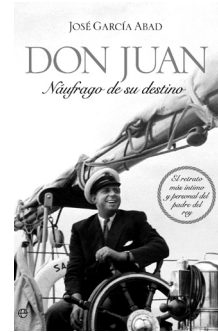
ilustrada de la figura trovadoresca medieval, pero con unas connotaciones más proclives a la frivolidad. En contraste con esta moda foránea se produjo el concepto de «maja», del más hondo casticismo, con el que las capas más tradicionales, azuzadas por la Iglesia, se enfrentaron al de «cortejo». El libro actualizó la primera lucha de dicho estrato social femenino por adquirir cierta autonomía y fue un referente en la España del momento, donde el feminismo, aún incipiente, buscaba referentes. Creo que la importancia de este libro no ha sido calibrada aún en cuanto a lo que supuso en un momento determinado de nuestra historia cultural más reciente y que libros que Martín Gaité escribió luego –como *Usos amorosos de la postguerra española*, que es ya del año 87– ayudaron a confirmar, pero con un aire ya más relajado, más acordes con unos años de libertad y donde la investigación histórica comenzaba a normalizarse. Obra histórica, vida y obra narrativa se unen inextricablemente en Carmen Martín Gaité. Este libro ahora editado nos ofrece la oportunidad de acercarnos a una parte muy importante y no menos esencial de su legado, la otra cara de la moneda de sus novelas. Hora es ya de comprobarlo.

José García Abad:

Don Juan, náufrago de su destino

La Esfera de los Libros, Madrid, 2013

301 páginas, 23.90€ (e-book 5€).



Un eterno proyecto de rey

Por ISABEL DE ARMAS

¿Qué queda de Don Juan veinte años después de su muerte? «La verdad es que no tuvo suerte con su imagen –responde el autor de este libro–. O, mejor dicho, su imagen conspiró contra él de forma nada casual, nada inocente». Efectivamente, el pretendiente sufrió los efectos de la propaganda adversa que le fabricó el régimen franquista desde la muerte de su padre, Alfonso XIII, en 1941, hasta la muerte del caudillo, en 1975. Más de treinta años de censura gubernamental y de manipulación de una prensa dirigida con habilidad y mano de hierro. «Y a la muerte del dictador –añade García Abad– nadie se tomó la molestia de reivindicar su figura con la diligencia y objetividad que era de esperar, a diferencia de la que se brindó a otros exiliados». En

lo político, hay discrepancias notables entre quienes le trataron: un traidor para los franquistas, que le pusieron el mote de «Juan Tercero a la Izquierda»; un veleta o indeciso para los monárquicos antifranquistas, desengañados tras muchos años de leales servicios al «rey»; un pelele de Franco para Indalecio Prieto; la oposición más efectiva contra el dictador para el también socialista Tierno Galván o el cero a la izquierda más importante de España, según Santiago Carrillo. Franco, por su parte, le acusaba de masón, de borracho, de putero y de todo lo malo que se le pudiera pasar por la cabeza. A un monárquico «a largo plazo» como era Franco le debía resultar insoportable que el legítimo heredero, según las sagradas leyes de la monarquía, le estuvie-

ra recordando constantemente, aunque solo fuera con su presencia, que era un impostor. Pero muerto el dictador, también en la Transición don Juan se convirtió en un personaje molesto, tanto para la «resistencia franquista», siempre vigilante del proceso con los sables en alto, como para los que intentaban alumbrar un nuevo régimen democrático que, sin embargo, nacía con una «excepción democrática»: aceptar el rey puesto por Franco y una monarquía sin previo referéndum, insertada en el paquete constitucional. Para todos, don Juan de Borbón no dejaba de ser un incordio, pero de forma muy especial para los propulsores del operativo de deconstrucción del régimen anterior: Adolfo Suárez, con el respaldo del rey don Juan Carlos desde dentro del régimen en liquidación, y Felipe González y Santiago Carrillo, entre otros, desde fuera del mismo, todos empeñados en desmontarlo por la vía de la reforma paulatina, desde la ley franquista a la nueva legalidad. De ahí la forma semiclandestina en que don Juan tuvo que efectuar la renuncia a sus derechos dinásticos en el inicio de la nueva monarquía parlamentaria y la indiferencia ciudadana ante tal acto que, para el eterno pretendiente, suponía un gran sacrificio.

En este libro se hace un retrato íntimo y personal del padre del rey, pero también se aportan detalles nuevos o poco conocidos del papel de don Juan cuando su hijo fue nombrado sucesor de Franco a título de rey. Años después, cuando Franco estaba a punto de morir, don Juan reafirma sus derechos; primero en declaraciones al diario *ABC* de las que el Gobierno censura varios párrafos y, sobre todo, en el discurso que pronuncia en el hotel Estoril-Sol ante numerosos demócratas que se desplazaron para escucharle. Cuando muere Franco, un

día antes de la proclamación de su hijo, redacta un manifiesto reivindicando sus derechos, que el conde de Gaitanes, tras visitar a don Juan Carlos, consigue parar. También en este trabajo se ofrecen informaciones inéditas del bienio 1976-1977, cuando España tenía dos reyes: don Juan, monarca de derecho según los planteamientos dinásticos, y don Juan Carlos, rey de hecho por voluntad del general Franco y reconocimiento de las Cortes Constituyentes.

A pesar de tantos pesares, García Abad nos presenta un don Juan frustrado, pero no amargado. «La procesión iría por dentro –escribe–, en lo político y en lo personal». Durante el reinado de su hijo, etapa a la que este libro dedica una atención especial, tuvo que resultarle muy duro asimilar que toda una vida preparándose para reinar se frustrara a la muerte de su adversario. También en lo personal sufrió mucho, sobre todo con las grandes tragedias familiares: la muerte prematura de su hermano Gonzalo, la tragedia de su hijo Alfonsito, la ceguera de su hija Margarita, las tensiones entre sus padres –que se agudizaron precisamente el año del nacimiento de Juan debido a las aventuras amorosas de su padre, que no se molestaba en ocultarlas– y, para remate, sus propios achaques y enfermedades: los últimos años de su vida no veía y apenas podía hablar. Pero, a pesar de tantos sufrimientos y frustraciones, García Abad, como tantos otros que conocieron a don Juan de cerca, reconoce que se pegó la vida padre. Parece que no faltaban razones para calificarle de putero, gorrón, borracho, comilón, indiscreto, frívolo y hasta irresponsable: cuando el rey le exigía dejar la marina británica y que se reuniera con él en París como recién nombrado Príncipe de Asturias, el infante se lo tomó con calma y

partió, en efecto, para París, pero un año después de que Alfonso XIII se lo exigiera; en cuanto a su matrimonio, de las tres que le propuso su padre –y según confesó a Luis María Ansón– eligió «a la que menos me disgustaba»; sus aventuras amorosas fueron múltiples, la primera que destaca García Abad es la que mantuvo en la India con una bellísima marahani –parece que allí estuvo a punto de tirarlo todo por la borda: la marina inglesa, el principado de Asturias y hasta el reino de España–, pero a continuación aparece Greta, una aristócrata griega y, más tarde, Zsa Zsa Gabo, por la que enloqueció, en fin, antes de hacerlo por no sé cuantas más. Su promiscuidad en los tiempos de exilio en Lausana fue *vox populi*, hasta el extremo de que Pío XII llegó a expresar su preocupación al respecto.

En 1945, los condes de Barcelona, se instalaron en Estoril, una reserva para ricos, en Cascais, bello pueblo de pescadores. Cuando llegaron, su situación económica no era nada boyante, pero la aportación de Juan March y la nobleza, que pasó la gorrilla para pagarle una vida regalada, le sirvieron de ayuda y motivaron que algunos le llamaran «Don Juan el Gorrón». Se sabe que doña María estaba forrada, pero que no estaba dispuesta a «soltar la mosca». Sin embargo, los condes de Barcelona acudían todos los días al golf, comían en el club y después echaban una partidita de mus con los amigos portugueses y otros reyes destronados. Por la noche, todos ellos solían ir a cenar y a tomar unas copas al English Bar. El dueño del establecimiento afirma que don Juan aguantaba lo suyo, pero no tanto doña María, que desde la desgraciada muerte de su hijo Alfonsito se entregaba a la ginebra con frenesí. «Agarraban las melopeas en mi casa

–afirma el propietario del English Bar, José Manuel Cimas–. Seguían en el Casino, entonces el mejor de Europa, donde perdían lo que no está escrito sin inmutarse y dormían en el hotel Palacio». Cuando los Condes de Barcelona se instalaron en Madrid, él en casa de los Condes de Los Gaitanes y ella en la de su hija doña Pilar, don Juan pasó a compartir juego, comilonas y borracheras con el barón Thyssen-Bornemisza, con quien entabló una estrecha amistad.

En su retrato del pretendiente, el autor de esta biografía destaca que éste nunca rompió del todo con Franco; su postura era la de presionar y tensar sin romper. Don Juan aseguraba a sus amigos que se había carteadado con el Generalísimo más que con su novia. Muchas cartas y algunos encuentros históricos: en el Azor y en Las Cabezas. Para García Abad, don Juan se llevó a la tumba lo que verdaderamente hablaron Franco y él en el Azor. En cuanto a Las Cabezas, según él mismo, la única decisión que salió fue el diseño de las carreras de don Juan Carlos, que acababa de terminar el Bachillerato. Don Juan trabajaba los contactos con el dictador porque no veía otra solución que la entrega voluntaria del poder por parte de Franco, por eso no cejó en un esfuerzo vano por ganarse la voluntad del caudillo, a quien todos los intentos de hacer méritos le parecían insuficientes, ya que, lo que quería del pretendiente es que se entregara incondicionalmente a él y sin la menor crítica. Para su biógrafo, su biografiado se quedó siempre corto en firmeza y valor: «Estuvo siempre entre Pinto y Valdemoro –escribe–, unas veces acercándose a la oposición democrática y enseguida compensándolo con descalificaciones a esta y muestras de adhesión al caudillo. Don Juan fue cambiando su discurso en la

medida en que iba viendo que las expectativas de que Franco le pasara los bártulos de mandar no eran más que una vana ilusión».

La elevación de don Juan Carlos a la condición de heredero de Franco a título de rey el 22 de julio de 1969 representó para su padre un trauma, tal vez el más gordo de su vida. Con el corazón desgarrado, optó por afirmar que no levantaría bandera contra su hijo y disolvió su Consejo Privado y el Secretariado Político. Sin embargo, se negó a abdicar, y así decidió permanecer como rey en la reserva. «Se cabreó como una mona –escribe su biógrafo– y padre e hijo estuvieron seis meses sin hablarse». Años después, cuatro meses antes de la muerte de Franco, don Juan decide desafiar abiertamente a su hijo en el sonado acto celebrado en el hotel Estoril-Sol; también un día antes de la proclamación del nuevo monarca don Juan estuvo a punto de sacar a la luz un manifiesto reivindicando sus derechos. Y, finalmente, llegó el acto supremo de re-

nuncia para quien ha pasado casi cuarenta años esperando la corona en el exilio, su abdicación el 14 de mayo de 1977, que se hizo casi de tapadillo, sin la solemnidad que él acariciaba. «Don Juan aceptó su destino con la grandeza propia de la impotencia –escribe García Abad–, pero esperaba que al menos su hijo correspondiera con determinadas muestras formales de deferencia, los honores propios de un rey sin reino». Nadie parecía darse cuenta de lo vulnerable que era el pretendiente, un eterno proyecto de rey que arrastraba una vida regada, tediosa y sedienta de consideración.

Con respeto, pero sin hacer rebaja a su personaje, José García Abad consigue aportar más luz sobre el padre del rey Juan Carlos I, un caso único en la historia de España al ser hijo de rey y padre de rey, pero no rey, reconocimiento que sólo pudo alcanzar después de muerto, cuando fue sepultado en el mausoleo de reyes del monasterio de El Escorial bajo el título de Juan III.



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

Leer, pensar, saber

paul bowles • joseph brodsky • roger caillou • 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

¿POR QUÉ NO TE CALLAS?

El derecho a blasfemar en tiempo de fanáticos

CON LA COLABORACIÓN DE

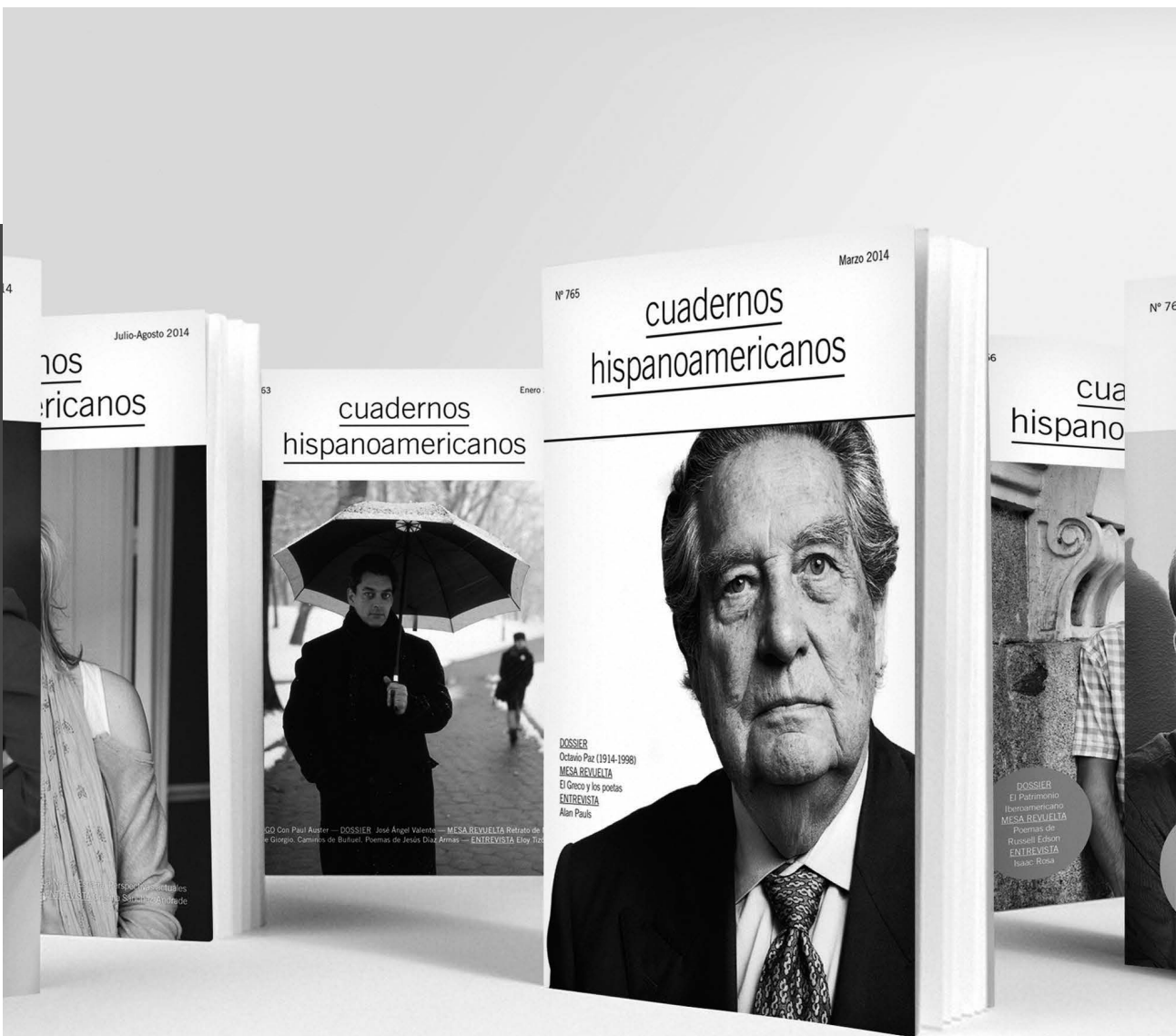
JOSÉ M. RUIZ SOROA * JOSÉ LUIS PARDO * ARCADI ESPADA * P. FLORES D'ARCAIS * BELÉN LARA * UGO PIPITONE *
HELENA BÉJAR * BASILIO BALTASAR * PABLO BARRIOS * JORDI GRACIA * JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO * EMIL CIORAN



Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146 prisarevistas.com/claves

cuadernos hispanoamericanos



cuadernos hispanoamericanos

Don _____
Con residencia en _____
c/ _____ n° _____
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 2015
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. 915827945. 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€

