

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

JOSÉ BALZA,  
LA NARRACIÓN LÚCIDA

**Coordina** Juan Carlos Chirinos

## ENTREVISTA

Horacio Castellanos Moya

## MESA REVUELTA

Michelle Roche, Feliciano  
Páez-Camino, Manuel Alberca

Toni Montesinos, Rodrigo Blanco Calderón

## CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es  
T. 915823361

Suscripciones

**María del Carmen Fernández Poyato**

suscripcion.cuadernohispanoamericanos  
@aecid.es  
T. 915827945

Imprime

**Solana e Hijos, A. G., S. A. U.**

San Alfonso, 26  
CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

**MAEC**, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación  
**AECID**, Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

**Josep Borrell Fontelles**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica

**Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo**

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo

**Ana María Calvo Sastre**

Director de Relaciones Culturales y Científicas

**Miguel Albero Suárez**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

**Pablo Platas Casteleiro**

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.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](http://www.cervantesvirtual.com)

[www.cuadernohispanoamericanos.com](http://www.cuadernohispanoamericanos.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

### JOSÉ BALZA, LA NARRACIÓN LÚCIDA

- 4 *Juan Carlos Chirinos* – Balza es el otro  
 18 *Rodrigo Blanco Calderón* – José Balza: la lira y el futuro  
 30 *Juan Carlos Méndez Guédez* – El cuento que camina; el lince, el topo  
 45 *Carmen Ruíz Barrionuevo* – «Retrato en Curiapo» de José Balza: posibilidades de un ejercicio narrativo  
 58 *Silda Cordoliani* – La pasión luminosa de un pintor que escribe



## ENTREVISTA

- 70 *Cristian Crusat* – Horacio Castellanos Moya: «La verdad es desagradable»



## MESA REVUELTA

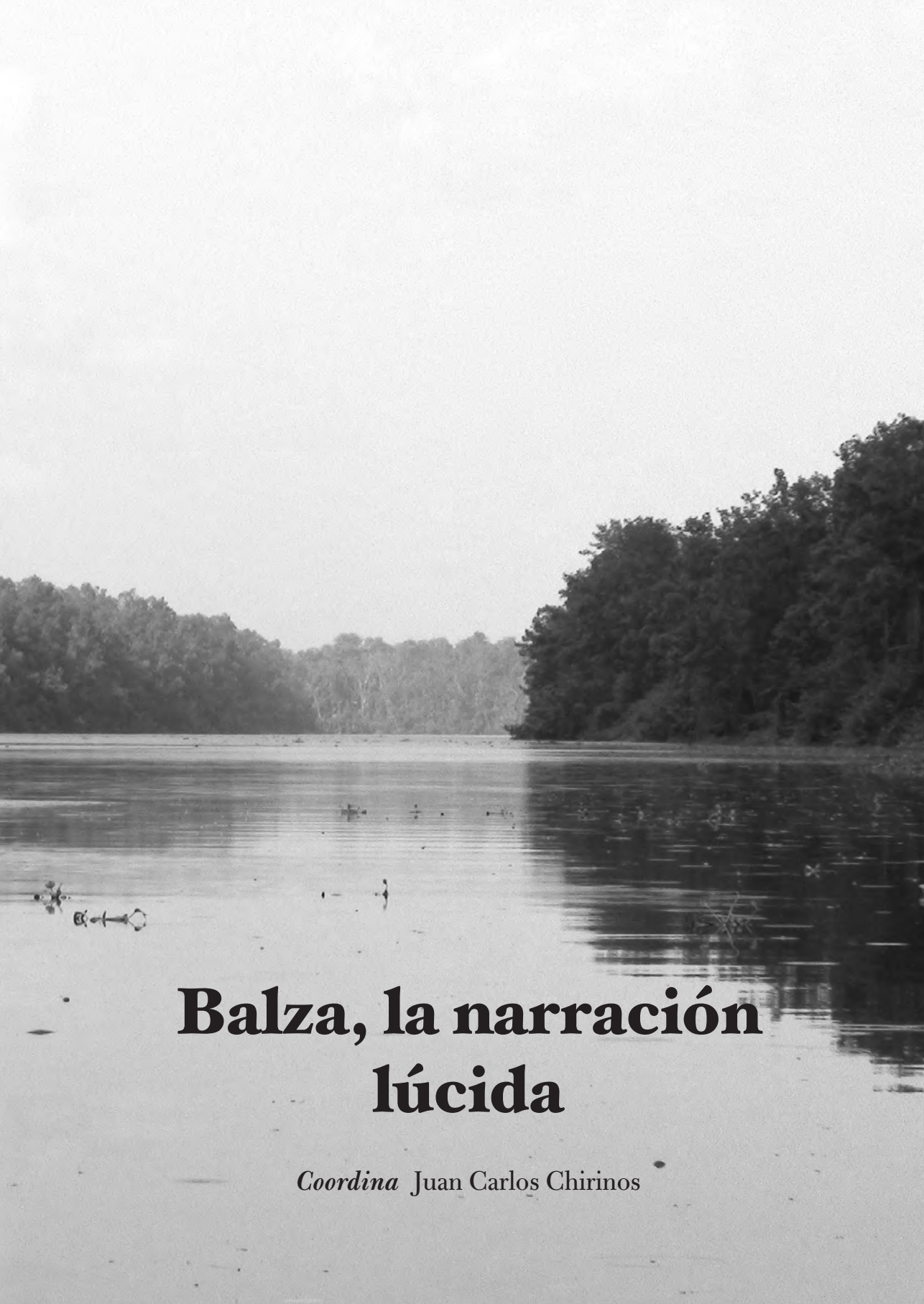
- 82 *Michelle Roche Rodríguez* – A propósito de *Rasgos comunes*. Un recorrido hacia el desamparo en la poesía venezolana  
 94 *Feliciano Páez-Camino* – El exilio americano de las diputadas de la República española  
 114 *Manuel Alberca* – Javier Marías o las paradojas del narrador espía. De *Todas las almas* a *Berta Isla*  
 128 *Toni Montesinos* – Jack London: realidad y ficción en una misma aventura  
 138 *Rodrigo Blanco Calderón* – La timidez en París (o por qué los escritores ya no se encuentran en la «Ciudad de la Luz»)



## BIBLIOTECA

- 146 *Blas Matamoro* – Benito y Vladimiro: una historia del siglo xx  
 152 *Juan Ángel Juristo* – La ciudad de la extrañeza  
 156 *Daniel B. Bro* – Arte de la prudencia y sociedad civil  
 160 *Julio Serrano* – Alexander von Humboldt: en fuga  
 165 *José Lasaga* – Ortega y la psicología  
 170 *Wilfrido H. Corral* – Ahora me ves, ahora no: traducir al traductor





# **Balza, la narración lúcida**

*Coordina* Juan Carlos Chirinos

## BALZA es el otro

En uno de sus relatos, al lector se le coloca frente a la vida, no sólo pública del personaje, sino su vida oculta; la parte que nadie ve. Ese relato se llama «Sunflowers love the sun, but what do they do at night?» Los girasoles como metáfora de lo luminoso pero también como posibilidad de lo *otro*, de ese territorio que no se muestra pero que también forma parte de la configuración del ser, y que brilla frente a nosotros aunque no nos percatemos de ello. El lado oscuro de la luna que la complementa. Este cuento de Balza, que entonces leí en la primera edición del volumen *La mujer de espaldas* (1986), puede considerarse una especie de muestra sobresaliente del tipo de mirada del autor sobre el mundo. En ese volumen, a diferencia de sus otros textos narrativos, se especifica que contiene *ejercicios holográficos*, como homenaje al artista venezolano Rubén Núñez, célebre por sus trabajos pioneros con la holografía y el holocinetismo, pero también como metáfora de la búsqueda balziana: la multiplicidad de dimensiones que conforman al personaje, sus luces y sus sombras, nunca reveladas del todo, pero allí presentes: la noción de que hay un «más allá» que, sin embargo, está ahí para quien lo quiera ver. En palabras de Juan Carlos Méndez Guédez en «El cuento que llegó del río», el prólogo al volumen *Caligrafías* (2004), el esplendor de la narrativa de José Balza consiste en «un incesante movimiento, como el del río que intenta una y otra vez igualar al mar con la transparencia y el vigor de sus aguas, pero que, sin lograrlo, crea otra forma de la belleza, otro modo de la plenitud».

En ese sentido, las lecturas de José Balza sobre los textos de otros autores, su mirada (inevitablemente) crítica sobre lo que lee, es otra manera de acercarse a su estilo y mucho más: es una

manera de seguir el proceso de pensamiento que lo ha llevado a sus particulares conclusiones y a elegir a ciertos autores como sus referentes –Cervantes el primero, desde luego–. Leyendo la ensayística balziana podemos emular el proceso de observación que, en *Los crímenes de la calle Morgue*, C. Auguste Dupin ejecuta ante los ojos de su estupefacto compañero de aventuras cuando le explica qué está pensando, por qué lo hace y cómo ha llegado hasta allí.

## I. FANTASMAS ANTE SUS OJOS

Si la multiplicidad psíquica es la característica fundamental de los personajes en las narraciones balzianas –el Juan Estable que cambia de color en «Después Caracas» (1995); el anónimo narrador que rejuvenece al regresar a su ciudad natal y recupera su pasado como si rebotara en su propia piel, en «Percusión» (1982); los personajes, Aníbal y Logzano, que bien pueden ser dobles en su primera novela, *Marzo anterior* (1965), por ejemplo–, la multiplicidad de miradas sobre numerosos y diversos autores, cercanos y lejanos, podría erigirse como característica esencial para entender no sólo las filias y las fobias del autor, sino su propia construcción intelectual, como si las casi seis décadas de vida literaria fueran un gran ejercicio paralelo a sus (por él denominados) ejercicios narrativos, una muestra de modestia, quizá, pero sobre todo de consciencia de que en el arte, siempre, todo está por hacer, y que el punto final no tiene lugar ni siquiera tras la desaparición física del autor: tras ésta, vendrán los especialistas, los investigadores, los críticos, los curiosos y los entusiastas a tratar de corregir, o de fijar, o de revelar la verdadera forma, la verdadera prosa, lo que *de verdad* quiso decir el autor. Y puede que algunas de las claves se escondan en la siempre eléctrica relación del autor con los *fantasmas* que se han ido plantando ante sus ojos de lector. Porque un autor, también, es el otro que lee, el otro que lo atrae o le causa repulsa. Un autor es el universo menos él mismo.

En «Fantasmas ante los ojos», un breve pero significativo texto incluido en uno de los volúmenes, a mi modo de ver, más importantes en la ensayística balziana, *El fiero y (dulce) instinto terrestre* (1988), el autor glosa la idea de Baltasar Gracián según la cual «la vida del individuo posee tres estaciones: empleamos la primera en hablar con los muertos, la segunda con los vivos y la tercera con nosotros mismos». Y como leer es leer lo que otro ha escrito en el pasado, extrae un corolario de finísimas consecuencias: «la máxima expresión de nuestra vida, el idioma, viene a ser

un sonido de otro tiempo», con lo cual comprendemos que cuando leemos, leemos fantasmas, porque la lectura es el acto para hablar con los muertos. «Porque esto es leer –escribe Balza–, recibir la palabra exacta de quien la pensó, descubrir su huella oral, sus preferencias sonoras y significativas; compartir o rechazar sus ideas; realizar nuestro más profundo diálogo con la muerte».

Uno de los aforismos de José Balza pertenece también a Gracián: «Tener amigos. Es el segundo ser». No se trata exactamente, pues, de un aforismo o una sentencia producto del pensamiento balziano, sino de un apunte, de una anotación con la que se ha identificado; ¿o quizá es el intento de transmutar la cita en parte de la materia aforística? No sería extraño; también Cortázar convierte los epígrafes y las citas en partes del mecanismo de su *Rayuela* (1963), esa materia que conocemos como las «morellianas», abundantes en los «capítulos prescindibles» y que conforman textos esenciales de la tercera parte titulada «De otros lados». De hecho, el capítulo 60 es un epígrafe de Morelli –trasunto teórico de Cortázar– «retrasado» o una página de agradecimientos «fuera de lugar» o unas «referencias bibliográficas» colocadas donde no les corresponde: «Morelli había pensado una lista de *acknowledgments* que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzati, Max Ernst, Pevsner, Gilgamesh (?), Garcilaso, Arcimboldo, René Clair, Piero di Cosimo, Wallace Stevens, Izak Dinesen. Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes». Citar sin citar, censurar sin censurar, mostrar sin mostrar, así es el arte en la contemporaneidad.

En el pensamiento balziano podríamos identificar a ese otro autor que ha ido junto al novelista, al cuentista, al ensayista que despliega teorías y análisis sobre la literatura y el mundo, sobre todo, el mundo hispánico: se trata de aquel que, casi desde sus inicios como escritor, ha acompañado a los otros autores para destacarlos, para entenderlos, para que los demás los entendamos. No se trata de un gesto baladí: Balza ha leído el mundo en sus obras, y ha leído a –y buscado en– autores del pasado sus secretas conexiones, pero también ha glosado a sus contemporá-



neos con una línea de comentarios que podrían trazar a ese *otro* José Balza, ese autor que se convierte en el otro para sumirse en él y en sus palabras; para, comprendiéndolo, absorberlo. Quizá este hábito haya nacido de su pasión por la pintura y la música, artes ambas sobre las que ha escrito y a las que regresa siempre (de hecho, se confiesa músico frustrado, pero no así artista plástico: también ha incursionado en el mundo de las formas dibujadas e incluso ha llegado a exponer su trabajo de artista: es una afición en la que se siente seguro).

El autor confiesa su condición anfibia, esa que lo coloca entre la ficción y la *no ficción* (y uso esta última expresión bajo protesta porque sospecho que es una manera foránea impulsada por la moda de lo fatuo para designar lo que desde tiempos ya remotos se ha denominado ensayo, hermosa y dubitativa palabra que Montaigne nos ha dejado en herencia). Hay que advertir que el autor está plenamente consciente de que, aun siendo tan distintos, al aforismo y al ensayo los hermanan tres elementos radicales: «El aforismo y el ensayo son elaboraciones verbales autónomas, diferentes y excluyentes. Sin embargo, creo que, por lo menos, tres raíces o soportes visibles los hacen unirse, y una variada gama de recursos expresivos circula en sus cuerpos de manera natural. Entre esas raíces estaría la milenaria antigüedad de ambos que, con frecuencia, pasa desapercibida; la utilización de procedimientos o figuras retóricas y, por último, su constantes psicológicas más notables: la ironía y la persuasión». («Aforismo y ensayo: vínculos invisibles». Conferencia leída en la Capilla Alfonsina de Ciudad de México, el 28 de abril, 2015). En sus *Observaciones y aforismos* (2005) hallamos la explicación para el impulso que lo ha llevado durante más de cincuenta años a hurgar en el otro (sea artista, escritor, músico o político) la esencia de sí mismo:

*Cuando a los diecinueve años redacté la primera narración que decidiría conservar –Marzo anterior– establecí la oposición de un personaje consigo mismo –niño y adulto a la vez– mediante lo que llamé entonces una tónica conceptual: percepciones, proposiciones, conceptos que podían contradecirse, casi simultáneamente. Éstos iban sembrados dentro de las imágenes y acciones como un secreto. Desde entonces no he dejado de admirar el pensamiento enérgico, conciso, que puede alterar o confirmar lo cotidiano en pocas palabras. Leo con fruición a cualquier genio –Platón, Shakespeare, Gracián, Proust, Wittgenstein– hasta encontrar en*

*ellos las respuestas que la vida, tan cambiante, necesita para su tránsito.*

Y he aquí una de las claves de la ensayística de José Balza: la búsqueda del «pensamiento enérgico» que incida sobre la realidad para transformarla o explicarla. Como el láser que usa Rubén Núñez para crear sus imágenes tridimensionales, un pensamiento con fuerza es el rayo que dará volumen a eso que está fuera de nosotros. Por eso es tan importante la lectura de los otros en (y para) la obra del autor: allí ha hallado las razones que busca para levantar su obra y, quizá mucho más importante, para dar con «las respuestas que la vida, tan cambiante, necesita para su tránsito»: al final, quizá se trate del intento de su vida: dar con una filosofía que le permita vivir plenamente hasta que se acabe el impulso vital. Acercándonos a la obra de Balza, quizá hallamos la confirmación a la idea (un tanto sorprendente) de José Gregorio Hernández, médico y profesor en la Universidad Central de Venezuela a principios del siglo xx, venerado en el país como un santo, pero que tiene un aspecto filosófico que interesa aquí: en sus *Elementos de filosofía* (1912), declara que «el alma venezolana es esencialmente apasionada por la filosofía», aseveración que llamaría a escándalo si no fuera por autores como Balza y muchos otros que hicieron de sus obras una *philosophical enquiry* (Burke) que diera cuenta de lo incomprensible; pienso en Guillermo Meneses, Teresa de la Parra, José Antonio Ramos Sucre o Enriqueta Arvelo Larriva. Sin embargo, y sin duda, José Gregorio Hernández exagera, aunque no tanto, cuando afirma que «ningún hombre puede vivir sin tener una filosofía. La filosofía es indispensable para el hombre, bien se trate de la vida sensitiva, de la vida moral y, en particular, de la vida intelectual»; reflexión que se revela heredera de, o por lo menos influida por, la célebre sentencia aristotélica: *Omnes homines natura scire desiderant* (Todos los hombres por naturaleza desean saber, *Metafísica*, I, 1, 980a21). El conocimiento; saber, en el sentido más pleno de la palabra, podría ser el gran motor interno de toda la obra de Balza; pero se trataría del conocimiento que es también plenitud física y telurismo, tal como lo elabora en *Percusión*, cuando el protagonista comprende que su obsesión es ser transitorio y su mayor deseo es aspirar a todas las incertidumbres:

*Ahora reconozco que mi maldición tenía un nombre: el impulso de entender. Únicamente la más intensa cópula ha sido comparable –para mí– con las milagrosas escalinatas del pensamiento. Saber: allí residía el peso que me arrastraba de un ser al nuevo,*

*de un sabor a otro, de un continente a inesperadas oscuridades geográficas. Y en esa bruma alucinante de la movilidad, las montañas aparecían para llevarme al recuerdo de este monte dejado atrás y para celebrar su rito estable entre la tierra y los cielos.*

Y digo telúrico porque la imagen poderosa de la montaña preside (y precede, y acompaña) tanto la novela como la reflexión teórica de la obra balziana. Un hombre nacido a la orilla de un extraordinario río como el Orinoco también siente la influencia enloquecedora de la mole que es una montaña o una cordillera (¿porque sus ancestros paternos provenían de los Andes venezolanos?). En todo caso, la montaña como símbolo de la estabilidad y la duda; pues, aunque imponente, la condición «anfibia» de una montaña, que es al mismo tiempo declaración de fuerza bruta y elevación espiritual, deviene metáfora perfecta para la idea que percute en la piel, en la idea, en el alma y en los pies:

*Tres o cuatro países había atravesado yo, desde el mío, desde las cordilleras ceñidas por el Caribe, y en ninguno pude sentir la personalidad terrena de aquí. Vuelvo a pensar en Giordano Bruno, en claves de la memoria que me llevarían a Orfeo, para entender la percusión de un sentido corporal en otro, de un estrato visual en las piedras, de un cielo en las integraciones mentales: la percusión de un vínculo que une muerte y aire, oscuridad y carne vegetal: las montañas.*

Las montañas y su *personalidad terrena*; ésta es la búsqueda, ésta es la meta y éste es el horizonte, al mismo tiempo seguro y vibrátil, de la obra del autor. Éstos son los fantasmas que baten sus alas frente a los ojos de Balza y que, a su vez, él hace que las batan delante de los nuestros, no para aturdirnos, sino para comprender(nos).

## II. BALZA, O LAS INFINITAS MANERAS DE LEER

Quiero aventurar la siguiente hipótesis: como buscador de sentido literario, Balza ha usado el magisterio para dar con él. Sus clases de literatura en las escuelas de Letras y de Artes en la Universidad Central de Venezuela bien podrían haber sido sendos laboratorios para descubrir en el otro ese doble camino que los romanos tan bien representaron en la imagen del dios Jano. Consciente quizá, también, de que los jóvenes que entran en la universidad acaban de salir de la adolescencia, van hacia el mundo de los adultos casi a ciegas y necesitan algún tipo de orientación que

no frustrare sus incipientes vocaciones, el pedagogo echaba mano de los otros (grandes) autores para ser ellos en cada sesión.

Una mañana, lanzó un dardo desde el pizarrón: *Somewhere someone is traveling furiously toward you* –en algún lugar, alguien viaja furiosamente hacia ti–; y alrededor de esa frase transcurre toda la clase. En dos horas, John Ashbery se convierte en un amigo que visitar y el profesor aprovecha el verbo candente del poeta para enseñar literatura a sus alumnos. Otro día, es Huidobro: «en mi cabeza, cada cabello piensa otra cosa», y la locura gira encima del aula como un altazor que anduviera buscando la carroña en la cabellera de los muchachos. Luego le toca el turno a Ramos Sucre: «un idioma es el universo traducido a ese idioma», y otra vez la imagen del dios de dos caras se planta en el ambiente, trazando surcos hacia las mentes que comienzan. Todo es en beneficio del pensamiento y la literatura. Un día es una página completa, ya tan conocida, ya antológica, de Octavio Paz: «La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une»; tan hermosa, tan sugerente, tan seductora, que siempre dan ganas de citarla *in extenso* sólo para comprobar una vez más que el arranque de *El arco y la lira* (1956) es el detonante perfecto para el pensamiento binario, para la comprensión lateral; que es el desvelamiento de un mundo que siempre será secreto. Y aunque ciertos lectores resabiados quizá tengan razón al mirar con cierto (¿pero justificado?) desdén esas páginas –y, tal vez, todo el libro– por bisoñas, por tramposas o empalagosas, introducidas sin aviso en las mentes de los tardoadolescentes, se convierten en efectivas cargas de profundidad que harán que el mundo no tenga la misma forma después de leerlas. Eso hacía José Balza en sus clases. Envenenamiento mental.

En la escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela sus clases eran seguidas como un espectáculo; sólo supe de dos clases que concitaban el mismo entusiasmo en la escuela: las de los dramaturgos José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón. Al igual que a las de sus colegas, a las clases de Balza asistían, junto a la veintena de alumnos matriculados, varias decenas más de personas que, aun estando ya en los últimos semestres, dedicaban tres horas en la mañana para escucharlo (o para disfrutar del evento); creo que alguna vez pudieron abarrotar el aula más de cien alumnos. El aula, por cierto, era quizá la más grande del

recinto, conocida como La Pecera, quizá por los ventanales desde donde la gente podía ver hacia dentro como si contemplara un acuario. Fueron aquéllos un lugar y una época en los que las estrellas eran los buenos profesores, los que enseñaban, no con la ñoña pedagogía de la actualidad, que protege al estudiante hasta de su propia sombra, sino con la pasión del que quiere sacarlo todo de sí y untarlo en el cerebro sin usar de sus alumnos.

Pero todo apogeo tiene su nadir.

Una mañana, varias semanas después de la primera evaluación importante –en realidad no se trataba de preguntas al uso, sino en la elaboración de dos breves ensayos sobre temas comentados en clase– el profesor entró y dio su fascinante lección, como siempre, afable, correcto, a veces mercurial y afrodisíaco, rodeado de eutrapelia y humor todo el tiempo; pero, media hora antes del final, detuvo su magisterio y sacó una carpeta: eran los exámenes ya corregidos. Antes de empezar a entregarlos, dio un pequeño discurso, desolador, quizá otra lección para el entendimiento y la reflexión, para que la literatura fuera, de verdad, parte del mundo. Una frase rompió la magia o la convirtió en otra cosa: «Ustedes me han engañado, me han decepcionado; cuando daba las clases veía los ojos que brillaban por la emoción que les traía en las palabras de los autores, y ese brillo no era cierto, porque el resultado de sus exámenes revela que no me estaban escuchando. ¿Qué pasó?». Lo que siguió a continuación fue una carnicería de ceros. En Venezuela el sistema de evaluación es del 1 al 20; prácticamente ningún examen alcanzaba un 10. ¿Engaño de los alumnos, excesiva exigencia del profesor o simple pereza o insuficiencia mental?

Y he aquí la lección de este episodio: es rigurosamente cierto que cada cabello piensa otra cosa y hay infinitas maneras de aprender a leer (el mundo). Un profesor (o Balza) es sus alumnos, y lo que ellos sean en su futuro lo será también su maestro. Aristóteles fue Alejandro y Simón Rodríguez, Bolívar; cada maestro es el otro, y como se cuenta de manera historiada en la famosa escalera que en Salamanca da acceso a la librería de la Universidad, el caballero perfecto –el estudiante ideal– también es un mesías condenado a transformarse en el camino que recorre, y su premio es llevar en la cabeza el fruto de su esfuerzo: un librito abierto como sombrero, allí sigue viviendo su mentor.

### III. LA MÚSICA DE LAS PALABRAS

En la tradición americana, la de Balza es una obra que encaja perfectamente, salvo que no incluye producción poética, a pesar –o a causa– de ser un excelente lector de poesía. Y aunque no ha escrito teatro, sí se pueden rastrear sus textos representados por otros autores, tanto en las tablas como en el escenario operístico: el trabajo más reciente, la ópera de Gerardo Gerulewicz, *La libreta de California*, representada completa en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela en junio de 2018, y cuya sinopsis parece una exacta descripción de los gustos musicales de Balza: «*La libreta de California* aborda el bolero como máxima expresión musical latinoamericana y caribeña. También incluye merengue, bachata, ranchera, salsa, cumbia, guajira, bossa nova, pasodoble, tango y merecumbé, todos entrelazados en un tejido sinfónico-operático para las voces de cantantes líricos». La obra y el estilo de Gerulewicz parecen casar perfectamente con el estilo y las búsquedas balzianas; de hecho, del músico ha escrito el novelista que «exalta los instrumentos de la orquesta como si hoy fuera el primer día de su creación», una actitud cosmogónica que no puede ser más tentadora para Balza, aficionado a fundar con la palabra lugares nuevos, pero recordados como en un pasado lejano –en su narrativa, Caracas a veces es Caranat (*Percusión*), el centro de su infancia es un árbol áureo (*La sombra de oro*), un ejecutivo es tan abyecto como el olor del petróleo (*Un hombre de aceite*) y un animal moribundo puede caer del espacio como un meteorito de tristeza (*Zoología*)–. Y, a juzgar por la jugosa prosa con que está escrito el relato que inspira la ópera, no debería de ser extraña la mezcla de música popular que el compositor ha escogido para llevar al lenguaje de los sonidos el arte de la palabra balziana; aquí dejo estos fragmentos que mostrarán en plenitud cómo debe «zona» la literatura antes de ser melodía y cómo la melodía halla aquí un pozo sin fondo de afinidades:

*Hilda era su cuerpo pleno y de piel tensa, lisa. El cabello negro sobre la frente y el cuello. Al entrar a mi lugar un beso suyo desprendía aromas que nacían de toda ella: olor a cuerpo, natural, hondo, matizado según mi boca giraba hacia su pecho, a las axilas y la cintura. A la espalda y las nalgas. Un rayo de placer en mis manos sobre sus senos o bajando a la abertura de las nalgas; una marea en mi lengua al tocar su vello fino y tramado, la delicada membrana palpitante, la humedad malva a donde entraría poco después, completo. Alma y verga.*

\*

*Quizá su venganza fue tan perfecta porque nunca se apresuró. O porque se enamoró en lo físico de mí (por lo menos eso puedo pensar) y se sentía satisfecha. Imposible que haya fingido siempre. Además, nunca pude determinar cuándo comenzó a usarme como instrumento. Quizá siempre.*

¿No es, pues, el segundo fragmento la verdadera letra de un bolero?

Hay que recordar que ya Balza le dedicó, hace varios años, un ensayo al bolero, *El Bolero. Canto de cuna y cama* (2002), producto de varias conferencias y de su afición no oculta por la música popular: Paquita la del Barrio, Bola de Nieve, Carmen Delia Dipiní, Alfredo Sadel, La Lupe o Agustín Lara no han sido visitantes de excepción en las fiestas y celebraciones de Balza tanto en Caracas como en su pueblo natal, Tucupita. En su familia varios miembros son músicos; su hermano, Eudes, es un excelente cantante y compositor. Balza no es músico; pero sí ha pensado la música y ha rastreado la musicalidad que reside y parte de los cantantes hacia el mundo que nos rodea: «Así como un espectro sonoro revela a Hamlet los amores, las intrigas y el paso del crimen, así la voz de Alfredo Sadel esconde en su resonancia, en su versatilidad, el esplendor y lo deleznable del alma venezolana. Indiscutiblemente ligadas, la historia contemporánea de Caracas y la biografía vocal del cantante, por otra parte, se entrecruzan, se imantan. Nada de cuanto somos puede explicarse sin la ciudad; nada de nuestra capacidad de *sentir*, hoy, puede ser ajeno al timbre y al repertorio de Sadel» (*Sadel bolerista*, 1989).

En el discurso de incorporación a la Academia Venezolana de la Lengua (*Nuestra música: elaboraciones literarias*, 2014), aparte de condensar nítidamente la función a que se dedica la corporación y, por extensión, los que trabajan con la palabra, como él («nada más frágil y, sin embargo, poderoso que la materia con la cual la Academia trabaja: el lenguaje, sus inflexiones, su pasado psicológico, político, mítico, total. Su presente, que incluye todo eso y refleja y explora la condición social, cambiante, múltiple de los hablantes. Lo cual exige una capacidad de comprensión incesante»), pone en evidencia qué es aquello que un escritor puede hacer con la materia musical cuando no puede ser intérprete o compositor: «Como no soy capaz de analizar e interpretar la historia de nuestra música, sólo pretendo asomarme a la manera en que la misma ha sido percibida y pensada por los escritores venezolanos. Busco testimonio y pensamiento. Pruebas materiales de

una concepción unitaria o diversa acerca del hecho musical acaecido en estas latitudes. Comenzaré por revisar imágenes: escenas o sucesos ficticios que, sin embargo, poseen hondas raíces en la realidad y que, desde ella, han permitido a los autores pensar, calibrar y revelarnos algunos rasgos de ese arte». Y refiere varios ejemplos de escritores «movidos por» la música, que buscan replicar con palabras lo que fascina a sus oídos. Dos ejemplos son especialmente llamativos: «Andrés Bello, hijo de músico, en la primera década del siglo XIX dedica un soneto a la cantante que, escuchada por él en Caracas, lo conmueve: ¿Quién no escucha la célica armonía / que con alegre estrépito resuena / del abrasador sur al frío norte?». La poesía, desde luego, cuya piel es filosofía y música, es el transmisor perfecto para Euterpe, y Bello lo sabe.

El otro ejemplo es mucho más interesante porque hunde el cuerpo musical en la materia narrativa: *De fantasmas y destierros* (2003), libro de Miguel Gomes (1964), contiene su cuento «Música antigua». El protagonista, un común administrador, calvo y de cuarenta años, de madre venezolana (que lo pone al día enseñándole, con abundancia, «los refranes de su tierra») vive en Nebraska, dentro de una ciudad «cenicienta y sigilosa». Vida plana y rutinaria, con accesos de melancolía, ceñida al estilo gringo, de casi inexistente expresividad afectiva. Vive en un sexto piso «de clase media alta». Nada singular lo relaciona con su pequeña manía: escuchar música. Y, sin embargo, sabe que «la música es como el agua: cobra las formas del lugar donde se escucha». Mientras sus vecinos compran necedades o perros, «esas asquerosidades falderas», él reúne y escucha discos. Algo ocurre cuando un sujeto casi invisible del séptimo piso hace sonar en su equipo una misa renacentista. Nuestro personaje pasará, con los días, de la sorpresa y cierto consuelo, a la inquietud, la intriga íntima, el reto, la alucinación. Si el otro escucha piezas medievales, obras polifónicas, éste tácitamente responderá, desde su apartamento, con versiones inencontrables de las mismas y hasta con asomos del Barroco. Nadie puede superar su discoteca o su «excentricidad». «Oí, en cambio, confiesa el narrador, una parodia de Walther von der Vogelweider: *Alte clamat Epicurus*, con elogios al vientre y la glotonería; resonancias estomacales, cavernosas al fondo. Reconocí al barítono, Pedro Liendo –un compatriota de mi madre– y supe que el vecino estaba al tanto de la existencia del Clemencic Consort». Y tiene que rendirlo. Aunque «la música de arriba y la de abajo se encontraron: el ente más uno y unido, la cosa más rara de este mundo fue lo que se produjo». Este ¿sublime? o sórdido



vínculo es su diálogo. Nunca hablarán y quizá se han entrevistado, pero el narrador, en primera persona, nos conduce con seca «lascivia y violencia» a la venganza.

He aquí uno de los *dones* del pensamiento balziano: su capacidad para identificar los mecanismos que en la narrativa llevan al logro estético. En este relato de Miguel Gomes, la melodía sólo comparte pequeñas venganzas, envidias y riñas baladíes, pero decisivas: decisivas, sobre todo, para el lector, para el triunfo de la literatura. Triunfo en el que siempre estará involucrada la música, al menos en los escritos del autor. Porque la percusión también es parte de la materia sonora del mundo, del *big bang* a la última moda para mover el cuerpo (que Balza tanto detesta, porque sabe que forma parte de la trampa que el poder tiende al ciudadano para que éste deje de pensar: «Permítanme aquí unas palabritas que pudieran parecer insensatas: creo que la población ha terminado por confundir la *célica armonía* nombrada por Andrés Bello con el ruido desproporcionado e hiriente que hoy envuelve apartamentos, calles, aldeas, ciudades, playas, fiestas, sepelios, política y televisión. ¿Otra forma de repetir el confuso sentimiento que Juan Vicente González intuyó en los poderes de *la voz*?). Antes la paz del pensamiento, ruido, parecen saber los poderosos. Pero la literatura sabe más, siempre.

#### IV. CERVANTES, YO SÉ QUIÉN SOY

Como todo narrador sensato sabe, *Don Quijote de la Mancha* es el horizonte que nunca se acaba, el «mar narrativo» como lo llamó Thomas Mann, que sabía que se trataba de un libro universal –es decir, de todos los seres humanos– y quizá por ello supo emularlo con *La montaña mágica* y *Doctor Fausto*. Así pues, no hay (buen) novelista que no vaya, vuelva y regrese a esta novela que honra al español, a esta novela que es la cima de la creación literaria en Occidente, flanqueada, eso sí, por la *Divina comedia* y *Los hermanos Karamázov*, por ejemplo. En todo caso, es el abrevadero perfecto para todo narrador curioso; y todo narrador responsable termina, antes o después, escribiendo sobre la obra que funda la novela moderna. José Balza, desde luego, no es una excepción, y así dejó testimonio en su ensayo ya canónico *Este mar narrativo* (1987):

*Si algún libro parece contener al mundo, es el Quijote. Específicamente al mundo de lo novelesco. Su tema puede ser, por lo tanto, una visión espiritual sobre ciertos hombres; la ilimitada vivacidad de la lengua castellana; una disparatada diversión. Para*

*nosotros es, sin embargo, un destino de la ficción; un trazo sobre las ambigüedades de la novela; un paralelo a los últimos cuatrocientos años de narrativa.*

Descubre de inmediato, en su lectura, que el personaje es arrastrado a la «más transparente y misteriosa labor del creador: a nombrar. Así afronta el lenguaje, después de una dubitativa selección, para extraer de él algún nombre “alto, sonoro y significativo”. Y entonces decide el nombre de su caballo. También hallará uno para sí mismo, y para su amada. Este gesto, inocente y profundo a la vez, va a adquirir el carácter de un recurso schönbergiano a lo largo del libro. Esos tres nombres reciben decisiones y asumen cargas propias en la historia: pero igualmente se superponen, se aproximan o se identifican por momentos. Son puntos cambiantes de una serie: y la serie no puede existir sin ellos, aunque no la determinen».

La lección y el análisis de la obra cervantina no puede llevar al narrador sino a la reflexión sobre el arte de la novela, porque todo lector del *Quijote*, cuando es autor él mismo, se convierte en detective, en testigo ávido: quiere ser Cervantes y, por lo tanto, desea saber *qué pasó* en esas páginas de verdad, esto es, no qué se cuenta, sino qué fue lo que hizo Cervantes en esas páginas:

*Por eso definiremos aquí nuestro otro deseo: el de leer, en Don Quijote, no al Quijote, sino a la novela; el de convertir a ésta en personaje novelesco. Nos atrae el reto de traspasar los protagonistas, el ensamblaje de ambientes y horas, las fiestas y la comicidad –a los enredos anecdóticos, en suma– para ver en ellos la movilidad del discurso novelesco, la vida de la novela misma como un recóndito torbellino de proyecciones formales. Querríamos tocar lo novelesco, no en la anécdota y sus héroes, sino en los enlaces laterales de la prosa: pero sin prescindir –porque paradójicamente a tal grado asciende su imbricación– de aquéllos.*

En el recorrido de varias décadas de las casi ocho de vida de José Balza, ha sido la pregunta por el ser, por el ser del creador, la que parece haber movido toda su vasta obra, también la del magisterio universitario, también la del promotor de sus contemporáneos. Ha sido un largo periplo siendo los otros o, al menos, poniéndose en sus lugares, para encontrarse a sí mismo («en el futuro: contigo», como dice el narrador de *Percusión*) con ese doble que ha estado cazando desde que comenzó la tarea de levantar una obra. El resultado ha sido con creces satisfactorio, y ha sido hecho para

los lectores del futuro, y Balza lo sabe: como lo sabe aquel que afirma sin timidez, «yo sé quién soy»:

Don Quijote regresa a casa, porque ahora sabe que un caballero debe marchar con su escudero y con recursos en las alforjas. Fellini hubiera podido detenerse en la lujuria visual de los mercados toledanos, con sus quitasoles, criados y caballos, «que iban a comprar seda a Murcia». Don Quijote los reta a elogiar la belleza de Dulcinea, de «ámbar y algalia entre algodones». Pero cuando ataca, Rocinante resbala; y el caballero quedará en el suelo, solitario y apaleado. Allí inicia el recitado de un romance: «tanta máquina de necedades» que asombra a un labrador de su lugar que se acerca compadecido. Éste trata de volverlo a la realidad; le dice que ni él ni don Quijote son duques o caballeros, como pretende el romance. Y el héroe responde con su clara frase: «Yo sé quién soy».

Como los verdaderos creadores, el de la triste figura, aun en el suelo, «solitario y apaleado», sabe que no ha sido derrotado: «yo sé quién soy», dice seguro de que nada ni nadie lo despojará de su identidad. Don Quijote es el otro, es como el escritor. Como Balza. Como todo los escritores. Como siempre ha sido, como siempre será.

# JOSÉ BALZA: la lira y el futuro

Se posan los dedos en el teclado (antes fue el lápiz sobre el cuaderno y mucho antes la pluma sobre el pergamino) y ocurre el primero de una larga serie de desdoblamientos. El autor se afantasma en voz escrita, el lenguaje como una sombra se inyecta en la pantalla o se graba en las hojas domésticas, y los ecos de ese mundo que acaba de quedar suspendido empiezan de inmediato a dar la batalla de la memoria contra el sueño. El conflicto gozoso entre la realidad y la ficción ha comenzado.

Para quien suele consumir ficciones, en cualquiera de los formatos impresos y audiovisuales disponibles, el conflicto se internaliza y altera para siempre la pureza de las percepciones. La lectura provoca esas experiencias vicarias que Borges acumuló a lo largo de su vida y que resumió de forma magistral en su último cuento, titulado con justeza «La memoria de Shakespeare». Metáfora narrativa de la anegación del propio yo ante el caudal imponente de un autor al que se venera.

Otro tanto sucede con nuestra percepción de las ciudades. La literatura trata de fijar en palabras el efecto que éstas dejan en sus habitantes, o en algunos de ellos, y luego, si las palabras fueron bien escogidas y juntadas, la ciudad literaria adquiere una existencia propia. Hasta el punto de sustituir o de adelantarse, en no pocas ocasiones, al trato directo con el lugar: antes de ir por primera vez a Buenos Aires, yo ya había experimentado un previo fervor gracias a la fundación mítica que hizo Borges de su ciudad natal en su primer poemario, del año 1923.

En el caso de Caracas, como una manera de recoger este sentimiento y de potenciarlo, en el año 2015 se editó *Fervor de Caracas. Una antología literaria sobre la ciudad*. El título, de evi-

dentes reminiscencias borgeanas, es un acierto de su compiladora, la escritora Ana Teresa Torres. El libro está dividido en doce secciones que desglosan y a la vez vuelven a unir la multiplicidad de las miradas poéticas sobre Caracas, desde los siglos XVIII y XIX, con autores como José de Oviedo y Baños y Arístides Rojas, pasando por todo el siglo XX venezolano, hasta las más recientes generaciones de escritores que han publicado sus primeros libros en lo que va del siglo XXI. En el apartado sexto, titulado *Casas y mudanzas*, se incluye el cuento *Central*, de José Balza. El texto ocupa las páginas que van de la doscientos ochenta y ocho a la doscientos noventa y nueve de un volumen exacto de seiscientos folios. Aprovecho entonces este azar bibliográfico para hilvanar algunas notas sobre el silencioso lugar central de la narrativa de José Balza en el contexto de las letras contemporáneas, y su efecto particular en Caracas y en las posteriores representaciones literarias de la ciudad.

*Central* es un relato en el que confluyen las hipotéticas vidas de varios personajes unidos por un mismo espacio urbano y ficcional: el complejo de edificios y torres de Parque Central. Este complejo urbanístico, conformado por varios enormes edificios de viviendas y dos rascacielos que fueron, durante un tiempo, las torres más altas de América Latina, fue inaugurado en su primera etapa en 1973, justo cuando Venezuela estaba por materializar la nacionalización del negocio petrolero para convertirse en uno de los países más ricos del mundo. Parque Central fue una de las diversas demostraciones de la nueva bonanza que, junto a la estabilidad de su sistema democrático, convirtieron a Venezuela y a Caracas, su capital, en uno de los núcleos de la modernidad latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Así lo refleja una de las secuencias del relato, enfocada en la breve historia de una pareja que, en uno de los apartamentos, vela el sueño de su hijo. Allí vemos cómo el convertirse en propietarios de una vivienda en Parque Central, por entonces uno de los lugares más modernos y codiciados de la ciudad, son vistos como una metáfora exacta del afán del ascenso social. Desde la ventana de su apartamento, atalaya privilegiada, la pareja contempla la ciudad que posa como un paisaje retratado sólo para ellos. Y de igual forma, ese apartamento es un refugio frente a una realidad ante la que se establece una distancia estetizante y elitista: «Quisieron tener una casa extraída de la imaginación, que reflejara la claridad de su amor, la nitidez de sus pensamientos: y aquí está todo. Cada vez, al entrar, saben que una burbuja espléndida,

pulposa y blanca los protege. Su casa se cierra en ellos en una reflexión de belleza».

Una de las escenas más significativas de este cuento (cuyo dispositivo consiste en las fabulaciones que el narrador, que vive también junto a su mujer en uno de los apartamentos, elabora a partir de los atisbos de las vidas de los vecinos o de la gente anónima con la que se cruza en el multitudinario complejo urbano) se produce cuando la joven pareja se dispone a disfrutar de la calma después de acostar al niño. Aún no se ha asentado el silencio, y un extraño ruido viene a interrumpir la paz pequeñoburguesa. Algo como una filtración, o un goteo árido, más bien, los obliga a levantarse y a inspeccionar la casa. Entonces descubren que el ruido proviene de la propia habitación de su pequeño hijo, especie de caja fuerte donde atesoran la causa y el producto de su bienestar. Al abrir la puerta ven que el niño se ha despertado y se ha puesto a jugar volcando varios botes de talco por todo el cuarto. La casa como refugio, esa «burbuja pulposa y blanca», aparece allí desmoronada y espolvoreada con infantil derroche. La imagen habla, también, de los desórdenes que ocurren a puerta cerrada en los compartimentos estancos de los otros apartamentos: un extraño concierto de ópera improvisado en un dúplex o el asesinato y descuartizamiento de una mujer por su esposo adúltero. Es decir, es una anticipación del espacio, de los dramas ocultos bajo el lujo vulgar de una modernidad súbita. Y también una anticipación del tiempo, pues la historia del país, tanto en la política, como en la economía, en lo social y hasta en lo arquitectural, va a alcanzar las visiones sutiles y ominosas del cuento de Balza.

Porque es bueno recordar que este cuento es del año 1980. Es anterior a los dos acontecimientos que fueron las fisuras principales de la democracia representativa, financiada por el rentismo petrolero, que sería desmontada y arrasada, junto con el país, a partir de la llegada de Hugo Chávez al poder en las elecciones presidenciales de diciembre de 1998. Me refiero, primero, a lo sucedido el viernes 18 de febrero de 1983, cuando el bolívar sufrió una gran devaluación con respecto al dólar estadounidense, trastocando para siempre la economía nacional. Día funesto que pasó a ser conocido como «Viernes Negro». El otro acontecimiento sucedió a finales de esa misma década, el «Caracazo», nombre que se le dio a la revuelta popular ocurrida los días 27 y 28 de febrero de 1989 en Caracas. Aún es difícil establecer una interpretación unívoca sobre los detonantes de la conmoción so-

cial. ¿Fue un espontáneo y auténtico levantamiento de las clases más necesitadas ante las arbitrariedades del gobierno de Carlos Andrés Pérez? ¿O fue, más bien, un movimiento subversivo que canalizó y utilizó en su beneficio el legítimo hartazgo popular? La o las respuestas a estas preguntas son todavía motivo de debate. Lo cierto es que las protestas condujeron a una represión por parte del Estado que produjo un altísimo número de asesinatos, en un contexto de violación sangrienta de los derechos humanos.

Un ejemplo de los efectos que estas conmociones provocaron en el imaginario arquitectónico y literario de Venezuela es el libro de cuentos *Historias del edificio* (1994), de Juan Carlos Méndez Guédez. Allí, Méndez Guédez lleva la estructura vecinal y cruzada de las historias, que Balza concentra en un solo relato, a la totalidad del libro-edificio que construye. Cada relato de este primer libro de Méndez Guédez es un apartamento con su número y su ventana desde donde se contempla una ciudad degradada y violenta, que se opone al ambiente moderno, confortable y esnob de *Central*, como su registro problemático y en sombra.

Como si no quisiera dejar un margen de duda, la realidad venezolana de los años posteriores se ensañó en demostrar la condición oracular del relato de Balza. El 17 de octubre de 2004, cuando la revolución bolivariana de Hugo Chávez acababa de vadear con éxito el cisma político del año anterior y se encaminaba a su entronización en el poder, un incendio devoró la parte superior de uno de los rascacielos de Parque Central. La lenta recuperación de la Torre Este en los últimos años ha sido una burocrática forma de abandono. Junto con la debacle estructural del resto del complejo, es un símbolo incontestable de la debacle aneja del país, en los tiempos de mayor conflictividad social, económica y política en su historia republicana.

Una revisión somera de la obra de José Balza de los años ochenta puede ser aleccionadora en este sentido. Tomando como ejemplo el cuento «Central», que ya comenté, y una novela como *Percusión*, del año 1981, vemos al escritor configurar algunos de los momentos más importantes de su obra en circunstancias históricas de Venezuela donde, en apariencia, no pasaba nada. Es la calma engañosa de ese apartamento de Parque Central donde el futuro es un niño obediente que se acuesta a dormir, o, al menos, eso creen sus padres, y es también esa ciudad de Caranat, trasunto cuasi onírico de Caracas, adonde el protagonista de *Percusión* regresa después de cuarenta años de ausencia.

El año que escoge el protagonista para iniciar el recuento de su errancia, cuando recalca en un país al norte del mar Caribe cuya capital lleva el nombre de Dawaschuwa, es 1969. Lo cual, desde la lectura que hago hoy, a mis treinta y siete años (y ahora caigo en cuenta de que la novela de Balza tiene mi edad), es un año muy significativo. Atrás acaban de quedar los entusiasmos del Mayo francés, que muy pronto se disolverá y terminará convertido en apenas un paréntesis del periodo de los *Trente Glorieuses*; o la decepcionante experiencia de la primavera de Praga, que junto al afianzamiento del imperialismo ruso condujo al primer cisma dentro del mundo intelectual que hasta ese momento había apoyado de manera irrestricta a la Revolución cubana; o, en la órbita más lejana de la guerra fría, la llegada del hombre a la Luna.

En el caso de la intrahistoria venezolana, 1969 es el año también de la «pacificación», término con el que se conoció la derrota de los grupos más radicales de la izquierda en Venezuela y la posterior incorporación de sus intelectuales, escritores, profesores, artistas y exguerrilleros en el aparato cultural del estado petrolero. Año bisagra que daría paso a la década de los setenta, esa que un escritor venezolano famoso en aquel entonces (o, en todo caso, que era leído en aquel entonces) llamó «la década miserable».

La pacificación alcanzada al final de la «década violenta», como se llamó candorosamente en Venezuela a los años sesenta, tuvo su equivalente en el campo de la cultura y en la literatura de los años posteriores. Si nos centramos en la batalla, en términos de posicionamiento intelectual, entre el premio Casa de las Américas, de Cuba, y el Rómulo Gallegos, de Venezuela, vemos que en la década del setenta parece obvia la «victoria» de este último. La entrega del galardón, en las tres primeras ediciones del premio, a las novelas de Mario Vargas Llosa (1967), Gabriel García Márquez (1972) y Carlos Fuentes (1977) fue clave en el afianzamiento del fenómeno boom de la novela latinoamericana, a la vez que le otorgaba a Venezuela una posición de avanzada como una democracia próspera que sabía congeniar la producción de riqueza y el reconocimiento a la libertad creadora de artistas y escritores sin importar su tendencia política.

Como para reforzar esta inclinación de la balanza, en 1975 se inaugura en Caracas el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), que no sólo dota de una sede



moderna al ya prestigioso premio de novela, sino que además, a través de los talleres literarios que auspicia, se convierte en la plataforma donde se consuma la transformación o pacificación de la literatura venezolana del período. Al menos en los términos del alcance social que se le otorga al hecho literario, que lleva a los escritores de entonces a volcarse hacia una experimentación formal que prescinde (o eso pretende) del lector y de todo condicionamiento político o comercial.

José Balza atraviesa todos estos años con el aura o la lejanía irreductible que es su marca de nacimiento en el Delta del Orinoco. Una conciencia del lenguaje y un abordaje de los hechos históricos que lo ha llevado de forma constante, desde *Marzo anterior*, su primera novela publicada en 1965, a filtrar los embates de la realidad a través de los tamices del mito y el sueño. Su afinidad «solar» (por usar un adjetivo caro a su escritura) con la naturaleza conecta su prosa y la espiral de sus tramas con deidades abstractas que arrastran a sus personajes por impulsos que son tanto eróticos como metafísicos (de allí su visión del sexo como experiencia mística y de la estética como experiencia sensual). El río en *Setecientas palmeras plantadas en un mismo lugar* o la montaña en *Percusión* serían dos ejemplos de estas deidades naturales. En esta última novela, atravesar la montaña para entrar en la ciudad de Caranat es el paso vegetal que propicia el desdoblamiento del narrador, por virtud del cual recupera su juventud. Dislocación del tiempo y de la identidad y rencuentro de versiones de sí mismo en el presente absoluto de la escritura (de la espesura).

Como en un sueño, Balza mezcla los registros conocidos y los difumina haciendo uso de nombres, atribuciones y signos exóticos. Caracas se convierte en Caranat, mientras que la montaña el Ávila asume sus leyendas y acoge volcanes en sus entrañas. Y sin embargo, en *Percusión* persiste una verídica zona popular, de enlace entre la urbe y el mar, llamada Catia. La sensación de extrañamiento se hará más aguda con los desplazamientos del personaje, desde Caranat hacia algún país de Centroamérica, también rodeado de volcanes. Dawaschuwa, la capital de este país, se emparentará con la ciudad de Guatemala y también con Managua, ya que en algún momento aparecerá un personaje llamado Evaristo Cardibal, un sacerdote socialista que ha fundado una comunidad religiosa al interior de aquel territorio y en el que es inocultable la referencia al poeta, sacerdote y utopista Ernesto Cardenal.

Estos enmascaramientos un tanto ingenuos refuerzan, sin embargo, la autonomía del mundo ficcional en *Percusión*, en el que una neblina verbal, a veces de un lirismo perfecto, otras, de un manierismo excesivo, y en otras ocasiones de una concreción de cuentista, se interpone entre la novela y el mundo que evoca. Aquí serán las coordenadas temporales las que ayuden a fijar y hacer avanzar el relato. 1969, 1978, 1990, 2005, por ejemplo; años concretos en los que se desarrollan las acciones en unas atmósferas cuya consistencia se deshace a la menor distracción del lector. O que sólo abren sus puertas milagrosas al lector atento, como le sucede al protagonista frente a las torres míticas de Szamarkand.

Esta cadena temporal, al proyectarse más allá de los límites impuestos por el contexto de escritura y publicación originales de la novela, se yergue hacia el futuro como el puente imaginado por los surrealistas, ese que surge de los intersticios de la realidad y que conecta la historia y los deseos. O el marxismo y el psicoanálisis, como trató de sintetizar Breton en la época del segundo *Manifiesto*. El protagonista de *Percusión* participa de la gestación de un movimiento revolucionario que, en su dimensión ficcional, replica o acompaña en simultáneo a la revolución sandinista que por los mismos años se consolida en Nicaragua. Como todo en Balza, la aproximación del personaje al movimiento histórico será oblicua, a través de la relación que mantiene con su pupilo, mezcla de hijo y amante, Harry, a quien ha contemplado crecer desde «el barro hasta la inteligencia».

Harry claudicará en sus principios revolucionarios y se entregará al bando enemigo, burgués y capitalista, por la obsesión por una mujer. Doble decepción, amorosa e ideológica, que lo expulsará de Dawaschuwa, donde el narrador ha permanecido quince años, y lo hará seguir camino hacia otras tierras en busca de una utopía cada vez más individual.

Los emplazamientos «reales» y ficticios se mezclan en el recorrido del personaje. México, una isla utópica que parece sacada del oncenno tomo de una edición apócrifa enciclopedia británica, La Haya, Ereván y Szamarkand (Samarcanda) se suceden de manera vertiginosa. ¿Qué busca el personaje de esta novela? Ya no es el contacto con la tierra, representada en Dorotea, la abuela de Harry. Ya no es la Revolución, encarnada y vaciada de sentido por el propio Harry. Desde el principio no es Caranat, de donde ha sido expulsado por el desamor de otra mujer, Nefer. No es tampoco el erotismo, la exaltación pura del sexo, que ha

encontrado y perdido en el cuerpo enfermo de Janneke. No es ni siquiera la técnica memoriosa de Giordano Bruno, cuya obra lo acompaña a lo largo de su periplo. Es todo esto y algo más. Pero, ¿qué?

La respuesta está en el propio inicio del viaje y de la lectura: la «infalible percusión». El latido que resume todo. El sonido del origen que lo lleva de vuelta a Caranat y a su juventud, pero con la memoria de lo vivido: «Al recordar, al ubicar todo desde el futuro, hallaremos la infalible percusión: los hechos hablan un solo lenguaje, los hechos no se esconden puesto que, siempre, dicen su unidad. Cuando sepamos leerlos, seremos lúcidos. Pero consume la vida valorar cada latencia y cada significación».

El emblema de esta búsqueda, la caja de resonancia de esa «infalible percusión», en la novela de Balza, está definido y reaparece con distintos nombres a lo largo del recorrido vital del personaje: «la percusión de un sentido corporal en otro, de un estrato visual en las piedras, de un cielo en las integraciones mentales: la percusión de un vínculo que une muerte y aire, oscuridad y carne vegetal: las montañas».

Son las montañas volcánicas de Caranat que el narrador rencuentra en Dawaschuwa y en las distintas etapas del viaje, hasta llegar al legendario monte Ararat. Será este encuentro con la montaña bíblica y con la poesía del poeta armenio Egiche Tcharentz lo que le revelará el destino circular de su búsqueda: «Ahora vengo con el monte Ararat dentro de los ojos, en el corazón: su certeza terrena me indica que llegaré a Caranat».

La identificación de Caracas con Ararat, que se trasluce en el topónimo «Caranat», implica una transferencia de toda la fuerza simbólica de la ciudad hacia lo que ha sido su única arquitectura constante y fiable, la única no creada por las gentes que allí se asentaron, sino más bien heredada como un lujo inmarcesible: el Ávila. La cadena montañosa que separa y protege a la ciudad del mar y le da el fundamento de su condición de valle. Hay que recordar que al principio de la novela, junto al motivo del despecho amoroso por Nefer, el narrador hace un diagnóstico de las condiciones espirituales de su país que lo empujan a irse a la aventura:

*Mi país, con sus ciudades absolutamente actuales, carece de inclinación histórica, de culto por la memoria y de exploraciones hacia el pasado. Su existencia resume una línea siempre iniciándose. Cualquiera, allí, tendría vergüenza por no ser joven o por recordar. Así se ha realizado su evolución, su pedagogía y sus proyectos. Los gobiernos, dominados por imitaciones, acentúan tal*

*tendencia a lo inicial, a lo fragmentario, para traicionar así todo intento de continuidad mental. Muy joven (estando aún en Caranar, al inicio de mi amor por Nefer), y de algún modo orientado por gente que fue sacrificada o que murió en el exilio, advertí ese rasgo nuestro y quise oponerme.*

Esta oposición del narrador a las fuerzas disgregantes del entorno se manifiesta a través de la apropiación del pasado cultural de Occidente, con lo que el protagonista se pertrecha de una nueva y antigua memoria sin saber que, al mismo tiempo, se está dando a sí mismo el mapa que lo guiará cada vez que los desengaños amorosos y políticos lo lleven a seguir su camino.

De modo que la peregrinación conduce no sólo a los lugares míticos, como el Ararat, sino también a los poetas que los han cantado, como es el caso de Egiche Tcharentz, cuya existencia yo ignoraba hasta encontrarla en *Percusión* (de hecho, la sigo ignorando: es apenas un nombre que, por cierto, no ocupa más de dos o tres vínculos en la infinita internet).

Esta referencia me lleva a otro poeta, este sí mucho más conocido, que también hizo de Armenia y del monte Ararat el lugar de una peregrinación muy íntima. Hablo de Ósip Mandelstam, quien estuvo allí entre mayo y octubre de 1930. El viaje fue una revelación para Mandelstam. Una revelación buscada y presentida, pues el poeta ruso tuvo muy claras las razones para estar allí. Armenia fue no sólo el primer país en la historia en asumir el cristianismo como religión oficial, hacia el año 301 d. C., sino que durante el siguiente siglo su idioma fue fijado de una vez y para siempre por el sabio Mesrob Mashtots. Como lo afirma Gueorgui Kubatián, en el prólogo a *Armenia en prosa y en verso*, de Mandelstam, «La lengua armenia dejó atrás a sus parientes próximos en épocas inmemoriales, y dentro de la familia indoeuropea constituye un grupo aparte, en solitario». Una isla, podríamos decir. Un reducto de cristianismo originario, es decir «la segunda fuente de la cultura europea, comparable en potencia con la Antigüedad clásica», como señala también Kubatián, para explicar la fascinación de Mandelstam por Armenia.

¿Conocía José Balza a profundidad la obra de Mandelstam cuando escribió *Percusión*? Aunque es fama su erudición y curiosidad casi infinitas, me gustaría imaginar por un momento que no. Sé que yo, por ejemplo, aún no había leído *Percusión* cuando escribí en el año 2006 un cuento titulado «En la hora sin sombra», que relata la historia de un muchacho que se pierde durante

algunos días en el Ávila. El relato está incluido en la antología *Fervor de Caracas*, en la sección subtitulada El paisaje, el mar, la montaña y es, en el fondo, mi versión agreste del tema del doble. En él, la montaña, al igual que en *Percusión*, es el túnel de carne vegetal el que propicia el desdoblamiento. La escisión del personaje que, desde ese momento en adelante, sólo concibe la posibilidad de su reunión a través del umbral de la montaña.

El Ávila, en la narrativa venezolana de los últimos años, reaparece cada tanto para recordar a los habitantes del valle de Caracas que todo puede empeorar y que siempre hay un consuelo. La majestuosa indiferencia de la montaña es el eterno punto de contraste de los asuntos humanos que discurren en sus faldas. Está como dios salvaje en la narrativa sobre el deslave del estado Vargas en 1999, cuando las fuertes lluvias desataron un lodazal en el costado de la montaña que da al mar Caribe, que acabó con miles de vidas. Está como espacio fantasmagórico en los cuentos góticos de Israel Centeno, en *Criaturas de la noche* (2000), donde la montaña da paso a una dimensión rural y fantasmal de la ciudad. O, más recientemente, como amenaza latente, una *Ola detenida*, según el título de la novela de Juan Carlos Méndez Guédez.

Lo que en la novela de Balza es el desdoblamiento de un solo individuo, alcanza una escala colectiva en el marco de las transformaciones que ha vivido Venezuela en las primeras dos décadas del siglo XXI. La trama de *Percusión* se proyecta hasta el año 2005, trazando una realidad que es al mismo tiempo apocalíptica y altamente tecnológica. Este coqueteo con la ficción prospectiva tiene en Balza momentos de extrema lucidez, como su anticipación del VIH en la extraña enfermedad que acaba con la vida de Janneke, por ejemplo. Así como proyecciones futuristas que se alejan cruelmente de la realidad de la Caracas de hoy, como son los taxis aéreos que transportan el equipaje del protagonista cuando al fin regresa a su ciudad.

Estos aciertos y desaciertos, como sucede en la narrativa de ciencia-ficción, o que asume algunos de sus rasgos, son secundarios con respecto a la lectura de aspectos menos coyunturales, como la propia decisión de partir del protagonista y la restitución de su juventud a través del portal abierto entre las torres de Szarmarkand. Fisura que lo sitúa, como al Juan Dahlmann del cuento *El Sur*, de Borges, antes dos finales: el de su muerte en la diáspora al culminar el viaje, o el de la posibilidad mágica de un nuevo comienzo en la tierra de origen.

En el contexto del siglo XXI, después de que Venezuela se convirtiera durante algunos años en el laboratorio de un nuevo experimento utópico, donde las estructuras fundamentales del país fueron arrasadas, y toda su fisonomía, iconografía y arquitectura fueron desmontadas sólo para ser sustituidas por la iconoclasia del vacío y la postergación, el impulso del personaje de Balza, de partir para embellecerse en la lejanía, se ha convertido en el dilema de toda una nación.

La dimensión de la crisis actual la brinda, entre otros factores, el inédito movimiento migratorio de venezolanos fuera de sus fronteras, el más grande en la historia del país y de América Latina, según lo afirmó ACNUR en un informe de 2018. Esta decisión de partir, tomada de forma conjunta a lo largo de los últimos años con distintos niveles de previsión y desesperación, ha hecho de los venezolanos un solo cuerpo angustioso, desgarrado y fragmentado. En *El fin del «Homo sovieticus»*, Svetlana Aleksíevich dijo que los millones de rusos que vivieron bajo el imperio de la Unión Soviética crecieron y murieron y sobrevivieron con una sola memoria inmensa, compartida: la memoria del comunismo.

Como sucede con grandes conmociones nacionales, la memoria compartida, traumática, de los hechos ha escindido a Venezuela en dos mitades, o en dos versiones de sí misma que persisten a cada lado de la montaña. La Venezuela del exilio y la Venezuela de los que permanecieron en el país. Las «dos Venezuelas» de las que hablaba Mariano Picón Salas en su ensayo canónico *Formación y proceso de la literatura venezolana*, de 1940. Allí, Picón Salas hace referencia a las episódicas dictaduras de nuestra historia que han producido en cada ocasión su colonia de expatriados, cuya condición de exiliados políticos solía estar asociada en la mayoría de los casos al ejercicio intelectual. Lo cual, a su vez conducía a una fragmentación de las vivencias y de los modos de representación del venezolano, y también a la posibilidad de una nueva literatura. El libro de Picón Salas se sitúa en esa encrucijada y lanza como un reto al porvenir el seguimiento de «la trayectoria de esas dos Venezuelas», la de los que permanecieron atados a la tierra natal y la de los que buscaron la vida bajo otros cielos, y ve allí «el tema para un historiador o un novelista futuro».

No me parece arriesgado, a esta altura, afirmar que en obras como la de José Balza se asume ese reto e ideal estético propuesto por Picón Salas: el seguimiento, desdoblamiento y la reunión de las dos Venezuelas.

Yo sólo introduciría un ligero cambio en los términos. Pues en *Percusión*, José Balza novela el pasado y el presente, pero también lleva su escritura visionaria hasta una claridad nueva y distinta, cumpliendo a cabalidad con esa definición de Joseph Conrad del novelista como un «historiador del futuro».

Por Juan Carlos Méndez Guédez

## EL CUENTO QUE CAMINA; el lince, el topo

En el año 2002 se presentó en la FNAC de Madrid el libro *La mujer de la roca (y otros ejercicios narrativos)*. Un volumen antológico editado y seleccionado por Ernesto Suárez en el que se recuperaban varios de los momentos más lúcidos y esplendorosos de la narrativa de José Balza. De aquel día retengo muy pocos datos; es inevitable; las presentaciones suelen parecerse y hay algo en ellas que nos cubre de niebla, que nos aturde; son la posición al verdadero momento que aguardamos: la intimidad frente a las palabras del autor.

Sin embargo, admito que de aquella tarde perduran, al menos, tres detalles: la lectura pública de uno de los cuentos de ese volumen por el actor y director de cine Frank Spano: agudeza de la voz, ritmos ondulantes. Luego, las propias palabras de Balza: encadenamiento de lucidez sobre el género cuentístico y evocación de paisajes volcánicos que el autor venezolano reconstruyó a partir de varios fragmentos de André Bretón. Y un tercer momento que para mí es claramente inolvidable: el instante en que Balza conoció a Medardo Fraile.

Los vi juntos, caminando por la calle Preciados, hablando, dando pasos cortos hacia la Puerta del Sol y hacia el ruido vibrante de algún bar donde nos reuniríamos para cenar esa noche. Yo no tenía plena conciencia de ello pero en ese momento se estaban conociendo dos de los más grandes cuentistas del idioma español. Un encuentro feliz, entrañable, como el que alguna vez contó Domingo Miliani, cuando Juan Rulfo y Julio Garmendia se reunieron en Caracas a conversar en voz muy baja sobre sus libros o el momento en que García Márquez y Vargas Llosa tropezaron por primera vez en el aeropuerto de Maiquetía.



Lo cierto es que querría uno tener acceso directo a esas conexiones; recuperar cada una de sus palabras; conocer las frases teóricas que pudieron compartir; reconocer las listas de lecturas que pudieron intercambiar; las pequeñas confesiones personales; las ideas de escritura que rondaban a los dos autores en ese momento. Pero poco, muy poco, queda como testimonio de esos juegos del azar.

Ser lector es también imaginar las palabras que nunca se han escrito.

Paso unos días evocando aquel lejano encuentro.

Al principio sólo recupero imágenes; pero luego recuerdo que Balza le repitió varias veces a Fraile una frase del poeta Ramos Sucre referida a un lince y a un topo. Luego consigo rescatar un momento posterior; las líneas de esa carta que Fraile le envió a Balza el 8 de abril de 2009 y en las que le hace una rápida definición de sus cuentos: «cierta vaguedad deliberada, sutileza, la tendencia de adjetivar antes del sustantivo, las interrogaciones de posibilidad, indagación compleja o incertidumbre». De igual modo, escucho el testimonio que ofreció Balza sobre ciertos apuntes artesanales que Fraile compartió esa noche. «Un cuento comienza en el título», sentenció el narrador español.

Pequeños trozos con los que logro imaginar, suponer, construir ese encuentro de 2002 en el que ambos iban caminando por Madrid, con lentos pasos. Momento de la tarde, casi noche, en que el cielo de la ciudad comenzaba a oscurecer con un vago resplandor naranja asomando entre las nubes.

¿Por qué me acompaña la persistencia de ese momento ahora que intento, una vez más, aproximarme a los cuentos de Balza? La primera respuesta me viene dada en la relación que para mí tiene la narración corta con el ejercicio del caminar: el cuento es un corto paseo sobre el que se fija el esplendor de un detalle, una presencia, un objeto; movimiento preciso contrapuesto a la novela que es un viaje en tren por el que se atraviesan paisajes, ciudades, variados tonos de luz, decenas de rostros, mientras el pensamiento se mueve hacia la memoria y hacia el inestable futuro.

El cuento es la exactitud de un paseo. Una energía que impulsa los pies, una acelerada lentitud en la que cada palabra, cada presencia resulta fundamental y se fija sobre el esfuerzo de quien avanza hacia un próximo destino. El cuento es conciencia del cuerpo; de sus límites; de la economía del esfuerzo; de la morosidad con que la mirada atiende al entorno y lo enumera sin

perder conciencia de la velocidad necesaria para llegar al final de un trayecto.

En su *Elogio del caminar*, dice David Le Breton que este ejercicio: «[...] reduce la inmensidad del mundo a las proporciones del cuerpo. El hombre se entrega a su propia resistencia física y a su sagacidad para tomar el camino más adecuado a su planteamiento, el que lo lleve más directamente a perderse, si ha hecho del vagar su filosofía primera; o el que le lleve al final del viaje con la mayor celeridad, si se contenta con simplemente desplazarse de un lugar a otro».

Leo estas frases y pienso que son prácticamente una definición del cuento; al menos de ciertos tipos de cuentos.

Por eso aquel día de 2002, cuando contemplaba el paseo de Balza y Medardo Fraile, contemplaba a dos cuentistas en pleno ejercicio de escritura: la narración breve es el despliegue de una palabra que camina por el espacio con firmeza.

Subrayo unas frases que me ha escrito José Balza a principio de 2019:

*Así que deseos, cuerpos, libros han sido parte del tránsito en ciudades y, desde luego, el origen o la consagración de lo reflexivo.*

*En síntesis: del mismo modo que pervivo, mental o físicamente, en el Delta, también siento surgir una voz, una habitación, una esquina, un bar, de mis ciudades amadas, donde esté, en el tiempo intemporal. De ellas guardo detalles, sabores, olores, sombras o luz, fronteras del placer, la ilimitada proporción del pensar.*

Mis ojos se afincan en ciertas palabras de la confesión de José Balza: detalles, tiempo intemporal, tránsito; y no pueden dejar de notar el contraste que el escritor desarrolla en este fragmento: por un lado, el Delta del Orinoco, tierra de agua, selva, árboles gigantes; y, por el otro, los sabores y olores de las habitaciones, esquinas, bares, voces de ciudades diversas.

Durante años hemos leído a Balza como parte de una escritura acuática, como la búsqueda de un río que es el flujo inaprensible de la temporalidad, multiplicidad de un delta que convierte la corriente del río en muchas corrientes; algo constante que también han hecho otros de sus lectores, como Luis Barrera Linares quien afirmó: «Si nos apropiamos del título de una novela de Julio Miranda, nadie dudará jamás que la obra de Balza destila “agua por todas partes”. Agua que se incrusta en el paisaje, corre hasta abrir mágicos cauces y se adentra para luego disgregarse convertida en mil afluentes...».

Pero es obvio que también percibimos en este autor una fijación en la tierra, en la solidez aparente de las ciudades, en el detalle que regala una corta caminata con la firmeza de los pies sobre el asfalto.

La cuentística de Balza es una narrativa donde, pese a su recurrencia a la imagen del río Orinoco (en cuyas orillas nació este escritor), también resultan fundamentales los lugares sólidos, concretos, definidos en sus contornos: los lugares, sus metamorfosis, sus revelaciones. Primero, evoco cuentos de Caracas: «Los almendrones de enero» (Santa Mónica), «Central» (Parque Central, Los Caobos), «Chicle de menta» (Catia), «Zapatos de gamuza azul» (Bello Monte), «Gato disperso» (El Cementerio, avenida San Martín), «Sagitario danzando» (UCV, el llano), «Las dos» (Sabana Grande), «La máscara feliz» (plaza Bolívar), «Calle móvil» (La Florida). Luego cuentos que se expanden al resto de Venezuela. «El lago», «La sonrisa en el puerto» (Maracaibo), «El beso perdido» (Boca de Uchire), «Minuto de medianoche» (Píritu), «La mujer de la roca» (Barcelona, Cumaná). Y los cuentos que transcurren fuera de Venezuela: «La ópera perfecta» (Milán), «Carta a Tlilt» (México), «El matemático», «Mis hijos» (Berlín), «Ana» (Nueva York), «Historia de alguien» (Sevilla, América), «Rembrandt» (Holanda), «La mujer porosa» (Nápoles), «El salido del árbol» (¿París?), «Fuego» (Los Ángeles), etcétera. Lugares en los que, como ya advertí, la firmeza del espacio urbano ofrece una inusitada revelación, un cambio mínimo y, al mismo tiempo, trascendente, un destello en el que el cuerpo que narra resume el mundo, lo condensa en chispeantes detalles que aparecen junto al mínimo desplazamiento de unos pasos.

¿Qué puede significar la presencia tan resaltante del espacio en estos relatos? ¿Por qué en ellos el lugar no es sólo una referencia, una simple descripción dentro de la que se mueven los personajes, sino una instancia fundamental, una suerte de personaje autónomo?

Varias explicaciones vienen a mi mente, explicaciones que quizá converjan en una sola. La primera viene de una reflexión de José Balza sobre el arte narrativo: «La felicidad existe cuando prevalece el espacio: las relaciones de los objetos o de los seres, despojados de condiciones temporales originan la ternura, la felicidad». En ese sentido, el caminante (¿el cuentista?) es una figura que quiere introducir el espacio dentro de su cuerpo; para él la caminata no tiene sentido temporal (no interesa cuánto se tarda en el paseo), sino que es la absorción del entorno: ese entorno

que lo convierte en camino, esquina, edificio, árbol, mesa, ventana. Su ejercicio es búsqueda de felicidad porque es una pretendida anulación del tiempo (el tiempo intemporal que citamos párrafos atrás) y, por lo tanto, anulación de sus desgastes y sus mensajes de socavamiento y muerte.

Luego reviso las notas que tomé sobre una caminata que hice junto a Balza (¿2004, 2005?) por la calle Carretas de Madrid, cuando acababa de aparecer su libro *Caligrafías* en la editorial Páginas de Espuma. En esa ocasión, mientras yo buscaba el lugar donde estuvo ese café Pombo dentro de cuya tertulia participaba Pedro Emilio Coll, Balza me contó, con respecto a los años pasados, que algunos físicos actuales creen entender que el tiempo, tal y como lo hemos entendido desde Aristóteles, no existe; tal vez por eso el pasado puede volver como alucinación, como recuerdo, y en el caso de los escritores, como hecho mental: «Nacer y morir son una huella irrefutable del transcurrir. Pero para mí es como si el tiempo no hubiese transcurrido; todo está allí, a la vez. Sigo mirando a mis amigos que han muerto, sigo mirando los lugares que han desaparecido porque todo está situado en un mismo punto del espacio y puedo tocarlo».

Finalmente, recuerdo varias de las novelas de José Balza. Desde su obra mítica y central, *Percusión*, sobre la que ha afirmado Carmen Ruiz Barrionuevo que intenta anular el tiempo con su juego de fusiones entre un pasado y un presente inmersos dentro del círculo del eterno retorno; a novelas como *Marzo anterior*, en la que la contraposición de dos espacios narrativos diluye las divergencias entre memoria y tiempo actual –a tal punto que Josefina Berrizbeitia dice que, en este libro, no hay «tiempo interior», sino «espacios psicológicos interiores»–, o *Largo*, donde el incesante regreso a un mismo punto del espacio repliega el tiempo y lo atrapa de tal manera que le impide avanzar y expandirse.

Por distintas vías llegamos a la evidencia de que la escritura de Balza, en ciertos segmentos de su desarrollo, ha hecho una abrumadora incidencia en la presencia de lo espacial, de tal modo que, a un mismo tiempo, ha troceado, ralentizado, encapsulado la temporalidad al punto de producir por instantes el vértigo y la impresión de que asistimos a su parálisis.

Todo escritor sabe que tiempo y espacio son indisolubles, pero que la acentuada exacerbación de uno disminuye la aparición del otro. Y esa necesidad de elevar el espacio sobre otros elementos del relato sería un reflejo de la contemporaneidad dentro

de la que ha surgido esta obra, pues como afirma Celso Medina: «El hombre de la postmodernidad es un ser de espacio y no de tiempo. De allí que establezca nuevas relaciones con el pasado. Este último interesa en tanto potencia su presente, su discurrir instantáneo. De allí que su nostalgia se plantee como un fenómeno petrificador. El ser es, entonces, un ente del perpetuo presente. La cultura postmoderna es una cultura del espacio... Ellos (los narradores) llegan a abolir la anécdota por la sencilla razón de que ya no hay nada (pasado) que contar».

Bien ha afirmado en diversas ocasiones el propio José Balza que no es la anécdota lo que construye al narrador contemporáneo, sino el trabajo sobre la forma, sobre el eje del tiempo y del espacio, lo que edifica su originalidad y su vigor narrativo. De allí que no sorprenda la posibilidad de leerlo como un autor que en ciertas ocasiones se sumerge en el eterno presente de espacios que todo lo incluyen y lo devoran.

Retomo entonces mi idea del caminar como ejercicio cuentístico. El paseo, el ejercicio de quien camina es un deslizamiento en el presente del cuerpo que se traslada. Los músculos no tienen memoria. Los brazos, las piernas que avanzan dentro de la rotundidad de un espacio, conocen a fondo la sensación del momento; sus plenitudes, sus dolores, su fatiga, su repentina vigorosidad. Caminar es cuento. El cuento camina.

Varios de las narraciones cortas de José Balza tienen la caminata como eje vertebrador. Son caminatas de distinta duración que desembocan en un pequeño momento epifánico o de revelación que quiebra la normalidad del personaje.

En «El saludo del árbol» un personaje realiza un paseo por una ciudad en la que se encuentra de visita y contempla un cuadro dentro de una iglesia. Lo hace durante un largo tiempo; tan largo que duda si se ha sumergido en esa actitud durante minutos o siglos. Dentro de esta temporalidad dislocada resulta consumido por la contemplación de dos árboles que destacan en aquel óleo, es entonces cuando el personaje tropieza con una mujer que le ofrece mostrarle otro árbol especial. Así, juntos, emprenden un paseo por la ciudad. La mujer como una suerte de inesperado, impredecible, guía.

*Desde una esquina, más tarde, con un dedo me indica la plaza de Gervasio. Sólo veo en el reducido ángulo, algunos árboles grandes, de verde violento. Me precede y camina con lentitud. Por nuestra acera vienen dos o tres personas cuyos rostros se concentran como si atendieran un sonido inaudible. Levanta entonces la mi-*

*rada y al seguirla descubro, en el centro, un árbol frágil y firme, de altas ramas serenas, movidas por un líquido luminoso. Lo veo como si descubriera una presencia conocida...*

El cuento se cierra con la complicidad del personaje, que abraza al árbol con felicidad rotunda y que, en cierto momento, contempla con perplejidad que el mundo a su alrededor se está transformando: «Cierro los ojos: ahora siento como si también ella se fundiera con el árbol y yo los abrazara. Un riguroso aire nos une, quizá llueva dentro de mi cuerpo. Me desprendo con suavidad y la busco. ¿Dónde está? Tres muchachas con aspecto de turista se acercan ahora, y gritan, alegres. También ellas quieren tocar».

Lo primero que percibo en esta deliciosa historia es que la realidad tangible del lugar donde transcurre se desliza a un plano secundario. Quizá la ciudad sea París: la fecha que, como paratexto, aparece al final de la narración, la referencia a la plaza (¿plaza Saint Gervais?) y las leyendas conocidas en torno a un olmo que resplandece en ese lugar parisino y que también se encuentra representado en la iglesia cercana pudiesen ofrecernos pistas geográficas que apuntasen hacia esta hipótesis. Pero el lugar verdadero no importa; lo que refulge en nosotros es el lugar contenido en la historia; ese centro del mundo en el que un árbol singular ofrece el milagro de un encuentro con la solidez del entorno; esa ambigüedad en la que una mujer enigmática conduce al protagonista hacia el chispazo de una experiencia trascendental, casi mágica, casi sobrenatural.

Pienso en un poema de Rainer María Rilke: «El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas / Si quieres lograr la existencia de un árbol / Invístelo de espacio interno, ese espacio / Que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones. [...]». Percibo que esos versos dialogan con naturalidad con el cuento de Balza pues, dentro de esta historia, el árbol transmite una sensorialidad particular que el personaje experimenta como plenitud; pero, de alguna manera, también el personaje, con su reflexividad y su entrega a esa pequeña aventura en la que sigue con sus pasos a una mujer desconocida, construye un espacio interno dentro del propio árbol.

El abrazo del personaje recibe y entrega; es puerta sensorial; el árbol viaja hacia el hombre y su reciente caminata, pero el hombre también viaja hacia el árbol y edifica dentro de su madera un lugar donde la mujer desaparece y se funde.

Hablamos de una caminata que lleva a un centro, a una forma que se transmuta en espacio sagrado, el árbol: conexión con el mundo subterráneo, con la tierra, con la luminosidad del cielo. Conjunción de tres capas del mundo. Materialización de la totalidad.

Tal y como nos explica Cirlot, el árbol «representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inevitable equivale a inmortalidad... Tratándose de una imagen verticalizante, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo». La caminata del protagonista de este relato es el desplazamiento hacia la luminosidad, hacia el fulgor y la elevación.

Otro hombre caminante en un cuento de Balza es la figura que inicia «Calle movable»:

*Una mezcla de pastelería y bar, y desde aquí, a la izquierda, algo de la iglesia inconclusa. Muchos árboles, descuidados edificios, el cine. Nacho acaba de levantarse y mira hacia ambos lados. Cierta transparencia de diciembre le impide recordar que, a diario, viene aquí desde hace tiempo...*

*Por una esquina surge el hombre. Delgado, alto, seguro como si nadie fuese a verlo (o como si fuera a ser visto por primera vez)...*

El texto inicia con un narrador que se aproxima a la historia con la gelidez de una cámara, y la temperatura va creciendo con sutileza desde el instante en que aquella figura enigmática reaparece para hacer su ritualico y delirante paseo. No es complejo, frente a la lectura de una narración que como ésta va experimentando diversos climas, mutaciones expresivas, puntos de vista, tonos emotivos, recordar las palabras que Robert Louis Stevenson dedicó al arte de caminar: «Desde el regocijo inicial hasta la flema de la llegada, el cambio es, sin duda, considerable. Al avanzar el día, el caminante se desplaza desde un extremo al otro. Se incorpora cada vez en mayor medida al paisaje material, y la borrachera de aire libre avanza en él a grandes zancadas».

La movilidad de este texto de Balza ya viene anunciada desde su título (la primera palabra de un cuento, como afirmaba Medardo Fraile) e impregna la totalidad de la historia con el ritmo pausado que surge desde sus primeras páginas.

*Está a unos pasos de Nacho y justamente se detendrá, como al descuido, y será posible recorrer el trayecto de su mirada huidiza: del suelo a los árboles, a las ventanas, de los anuncios al cielo, hasta ser inmovilizada con disimulo en un punto vacío. «Se hace*

*el que no mira nada», dice el hombre del café. Pero este lapso del recorrido sirve únicamente para despistar; ya viene, pasa y vuelve al lugar de origen. Cada aparición suya en la esquina es como la primera. Sin embargo, todo nuevo paseo va a adquirir, ahora, su centro: una larga parada frente a la más iluminada panadería.*

Una vez más, encontramos una referencia muy concreta al «centro», ese lugar que Eliade define como la zona sagrada por excelencia. «Todos los demás símbolos de la realidad absoluta (árboles de vida y de inmortalidad, fuente de juvenia) se hallan igualmente en el centro». Lugar intrincado, complejo, al que es difícil acceder, según nos explica el propio Eliade, pues avanzar hacia él implica, «peregrinación a lugares santos; extraviós en el laberinto; dificultades del buscar el camino hacia el yo, hacia el “centro” de su ser. El camino es arduo y sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero e ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al centro equivale a una consagración, a una iniciación».

El hombre de esta historia evoca a un personaje consumido. Su viaje, su aproximación al centro y a sus iniciaciones, le ha costado el sosiego, la normalidad social. Pero lo importante de esta narración no es la mirada de los otros que lo ubican en una alteridad, en una fisura de lo cotidiano, sino la construcción que parece elaborar su propia mirada cuando se desplaza entre el suelo, los árboles, el cielo, las ventanas. Allí, el personaje está haciendo, vertebrando, un universo propio donde él y su entorno se entremezclan.

No en vano, Balza ha reflexionado sobre el modo en que esos aspectos de lo urbano conforman la mirada y la existencia del escritor como bien explica en esta entrevista de 1995:

*[...] después de la mirada tan urbana de Hemingway o recientemente de Carver, la gente acepta que percibir en un texto un sofá, o una ventana, o un paisaje de edificios incorpora un ánima, algo así como si el escritor al tomar estos elementos cotidianos y transformarlos en literatura les estuviese añadiendo un ánima... Quizás lo que ha permitido esta visión del ambiente en mi caso es que yo muestro lo que tú has llamado epifanías, es decir, que la comunicación entre esos ámbitos, y el sexo, y el sudor de mis personajes está dando siempre la iluminación de algo, puede ser la esperanza, un deseo frustrado, un olvido. Y al ofrecer ese pequeño giro el paisaje se impregna de más interioridad [...].*



Esa referencia al ánima que elabora el propio Balza en su declaración nos remite a James Hillman, quien concibe el ánima como una personificación del alma y un camino hacia la profundidad de la psique. En todo caso, por lo que se deduce de las palabras de Balza, la mirada de un personaje literario que se vuelca hacia su entorno incorpora en los objetos cotidianos la energía, el principio creativo, la vibración de una trascendencia humana. Los objetos no son sólo objetos, son sus contornos, su trascendencia, y también el temblor de la mirada que los contempla. Son existencia que refleja la existencia de quien los mira.

A diferencia de «El saludo del árbol», donde también el universo se impregna del alma de sus personajes (el cuadro, la iglesia, el árbol), en el cuento «Calle movable» sucede que el paseo, que la caminata, es un acto ejercido en solitario y en ningún momento el personaje principal se hace acompañar por un guía. Como dice Enrique Vila Matas: «A mí me parece que caminar es una aventura que tiene verdadero sentido si se hace en solitario. Es más, en mi opinión... no existe un arte de pasear perfecto si el paseo no se lleva a cabo en rigurosa soledad».

Y sí, en efecto, en esta otra narración ya no existe la figura de una mujer que guía hacia el centro (una especie de maravillosa bruja capaz de desaparecer dentro del tronco de un árbol, como en el primero de los cuentos citados), pero como se nos advierte con nitidez, en «Calle movable» el personaje realiza su «fortuito» paseo hacia el centro de su viaje con una finalidad muy clara: «Nacho piensa irse: antes de hacerlo puede contemplar al hombre, tímido e inmóvil, escondida la mirada tras un opaco reflejo, absorto en la imagen de una mujer blanca y gorda que se mueve entre los armarios, al otro lado de la calle... El hombre del bar dice: “Ese loco tiene años enamorado de ella, la mujer del panadero”. Nacho impulsa un pie fuera del local; hoy no quiere irse».

Los adjetivos son sugerentes y precisos: «blanca», «gorda». ¿No puede leerse en ellos una esponjosidad tibia de trigo y harina? Para mí la conexión con lo nutricional, con el pan sucede casi de inmediato. El hombre mira la mujer, percibe el olor de la panadería y el mundo establece de nuevo sus conexiones. En mi evocación de esta historia, la forma de los panes se convierte en la forma de la mujer y la mujer en una cierta forma de los panes. Un milagro que intuyo dentro de la mirada del caminante y de sus previsibles delirios.

Allí se detiene la primera parte de este insólito cuento: el hombre que camina, el chico que lo observa, la imagen de la mujer

dentro de la panadería. Pero hay una segunda parte que se inicia con vigorosidad y que introduce de lleno al lector en una historia angustiada: un hombre en la ciudad recibe la noticia de que su hermano ha enloquecido. En vano, buscará el lector la confirmación de que los personajes de esta segunda parte se encuentren conectados con la primera. No se repite ningún nombre, ninguna precisión anecdótica o geográfica; aparte de la presencia de personajes con enfermedades mentales en ambas partes, apenas hay una palabra común: la referencia al liceo; Nacho está concluyendo sus estudios en el liceo cuando contempla al caminante que espía a la esposa del panadero, y el personaje de la segunda parte ha hecho sus estudios en el liceo de una ciudad que lo alejó de su familia. La ambigüedad es jugosa, sugerente. ¿Una brutal elipsis? ¿La construcción de una historia autónoma? ¿Es Nacho el que observa al demente de la primera parte y luego descubre la locura de su propio hermano en la aldea? ¿Es el personaje que camina frente a la panadería el mismo personaje que enloquece en la segunda?

No resolveremos ese enigma en este texto. La lectura llega a su máximo goce al deslizarse en esa oleosa incertidumbre. Pero sí nos detendremos en la caminata que el protagonista de la segunda parte realiza por el patio de su hermano, contemplando la siembra de diversas plantas con la que éste se encuentra recuperando la normalidad después de un previo ataque psicótico.

*Entonces el otro concluyó la descripción de sus planes y lo invitó a revisar la siembra, en la que actualmente trabaja. Desde la puerta posterior sintió la fuerza vivificante de los brotes: agudas hojas de nuevos cocoteros, potencia de castaños, un cerezo, primer olor de naranjos, señales de cañaveral, el relámpago cobrizo del caimito.*

La escena tranquiliza al personaje, su hermano ha recuperado la salud y su antiguo ataque parece superado. Los dos hombres caminan entre la naciente promesa vegetal. El futuro parece alimentarse de savia; se vislumbra el nacimiento; el crecimiento de una energía que brota desde la tierra misma.

Pero llega la lucidez, la caminata asalta con imágenes que al proyectarse hacia adelante significan el descubrimiento de una inminente oscuridad: «[...] comenzó a ver lo que ningún otro: las plantas venían vigorosas y únicas, pero la totalidad del campo era un caos. Nada podría crecer. En el futuro, árbol contra árbol se estrellarían y se enredarían como una mente oscura. El sembra-

dor no había pensado las distancias, no calculó los espacios. En poco tiempo una espesura verde ocultaría la luz».

A diferencia de la caminata de «El saludo del árbol», en la que se vislumbra una conexión luminosa, una expansión hacia otros mundos y hacia la eternidad compleja de un instante de suprema belleza, en este otro cuento, los pasos se dirigen hacia la penumbra, hacia el regreso de la enfermedad, de la siniestra noche de la locura y el dolor. Lo que en un primer cuento es camino fulgurante, aquí es camino hacia la oscuridad profunda.

Carlos Noguera dividía los cuentos de Balza en tres líneas básicas: cuentos de personaje, cuentos estructurales y cuentos de ámbito. Sobre estos últimos afirmaba que eran textos eminentemente descriptivos, llenos de procedimientos plásticos.

Sospecho que los cuentos en los que he basado esta «caminata» corresponden a la última de estas categorías. Obvio que hay juegos estructurales y que en ellos se desplazan personajes vigorosos, pero las claves de su comprensión plena reposan en las descripciones que los integran y que, a su vez, van relacionadas con el acto de caminar hacia un determinado punto del espacio.

Sucede así con el tercer y último texto del que hablaré en estas notas: «El lago». Las primeras palabras de este cuento ya realizan una precisión espacial: ese lago que el protagonista vislumbra desde el avión: «Comenzó a andar hacia la sala de recibimientos; el aeropuerto le parecía de pronto un solo punto –su cuerpo– que caía dentro del fuego. Como una defensa, su piel lo hizo sentirse de nuevo en lo alto, transitando la frescura del cielo, poseyendo otra vez la imagen circular y serena del lago entrevista poco antes de aterrizar».

El personaje camina y como defensa ante el agobio climático, su imaginación lo eleva y contempla la circularidad refrescante de ese ojo de agua vislumbrado desde el aire. Camina y su sensación corporal es tan feroz que desde la reflexividad escapa de ella; asciende hacia la memoria inmediata de su viaje.

La inclemencia del clima acompañará la historia entera; las caminatas son cortas; fundamentales pero cortas, y las referencias al agobio de la temperatura son constantes: «el calor lo azota y busca la zona de aire acondicionado que debe estar tras la puerta»; «[...] tomó la pequeña maleta y salieron: otra vez las llamas y, sin embargo, atardecía»; «reconoció el calor incisivo hasta en los árboles»; «prefirió tomar café, a pesar del calor».

En esa atmósfera de fuego el cuerpo apenas puede moverse con tranquilidad. Como hemos acotado, las caminatas son esca-

sas y muy breves; sólo pueden estar signadas por la extrema necesidad del desplazamiento; de hecho al referirnos a ellas no es posible hablar de paseos. Por eso, es interesante detenernos unos instantes en la diferenciación que Juan Marqués realiza entre ambos ejercicios: «Pasear es algo social y caminar algo más bien selvático, aunque sea por las calles de una ciudad [...]. El que pasea coquetea diciendo que sale a buscarse a sí mismo, a reencontrarse o reconstruirse...; el que camina tampoco sabe nada, pero por lo menos ya ha alcanzado a darse cuenta de que hay poco que escarbar dentro de sí, y rastrea vorazmente el exterior, las calles, los campos, los cielos».

El territorio entre ambas posibilidades suele ser, en mi opinión, un poco difuso: camino, paseo, paseo caminando, camino paseando, pero en un cuento como éste queda tajantemente delimitado. El protagonista rastrea con voracidad el exterior de ese lugar de clima feroz donde ha ido para conocer a una muchacha con la que lleva tiempo intercambiando cartas sobre Hegel. «La ciudad es un comentario al lago», piensa en algún momento, y esa figura de agua, esa promesa de frescura, es uno de los consuelos que puede construirse ante la inclemencia solar que lo circunda. La ciudad arde bajo su clima metálico, pero el lago es como una promesa de expansión, de viento, de alivio, y por eso, aunque no esté visible, las calles del lugar parecen evocar la presencia de ese círculo de agua que las acompaña.

Durante la mayor parte de esta narración, el protagonista y la muchacha permanecen refugiados en una casa, comentando lecturas –el ya mencionado Hegel, también Proust–. Hay un sutil clima de decepción en ambos personajes, como si las cartas intercambiadas entre ellos durante un buen tiempo hubiesen ofrecido una opción de sacudimiento emocional que el encuentro no alcanza a ofrecer. Del mismo modo, es necesario resaltar que algo inaprehensible pervive en la muchacha; una cierta dificultad con la ubicación espacial que se manifiesta desde el principio cuando ella no acude al primer encuentro en el aeropuerto.

La desorientación de la muchacha y el clima brutal de la ciudad restringen al máximo la idea del paseo e incluso de la caminata. Quizá nace de allí la sensación de incomodidad del personaje principal; nada sucede entre ellos; nada sucede en esas calles negadas. La complicidad de las palabras epistolares ahora es sólo una tenue sombra.

Así, el cuento se mueve entre el despliegue lingüístico usual en los cuentos de Balza, algo que Noguera define como una com-

binación de «opacidad y claridad» en la que parecemos aproximarnos y alejarnos de la comprensión del relato. Del mismo modo, el personaje y la muchacha a la que ha ido a visitar también parecen atraerse e ignorarse. Por eso, para romper esa especie de encierro, de ahogo, de gestos incompletos, el protagonista de la historia propone un paseo al lago (paseo a una forma circular, paseo al sentido de eternidad que lo circular implica). Los personajes caminan brevemente hasta conseguir el transporte público que los lleve hacia ese lugar, pero de nuevo la muchacha se confunde y, después de una laberíntica confusión, terminan en el mismo bar donde han estado antes, lejos de las proximidades del lago y de su promesa de frescura. Allí, desde un clima de derrota y perplejidad, la chica concluye con énfasis que la relación entre ambos es una imposibilidad, pues es el reino del lenguaje, ese reino que han cultivado en las cartas, el que los conecta entre ellos y los conecta con el universo.

Se trata de una caminata que no alcanza el fulgor (como en «El saludo del árbol»), que tampoco alcanza la sombra (como en «Calle movable»), sino que concluye en ese camino intermedio donde la caminata es inalcanzable y cuando se intenta, no procura ningún tipo de conocimiento tangible, sino que se viaja hacia los territorios del lenguaje. Los lugares son palabras y a las palabras no se llega caminando.

De nuevo, recuerdo el momento en que Balza y Medardo Fraile caminaban por Madrid. Quiero imaginar que, en ese momento, el autor deltano le refirió a Fraile una de las frases de María Félix (actriz adorada por Balza), cuando ésta afirmaba que «la belleza está en la planta de los pies». Una explicación en la que el ejercicio del caminar es búsqueda de absolutos, de construcción hacia una percepción estética profunda.

Pienso que el caminar contiene entonces esa tríada: fulgor, oscuridad, extravío, y que los cuentos del narrador venezolano exploran esas tres posibilidades y crean una totalidad, una explicación abarcante sobre la escritura y la existencia. Quizá por eso, el narrador Ernesto Pérez Zúñiga ha dicho sobre Balza que se trata de un: «escritor imprescindible de la narrativa en español. No leerlo es perder. Y leerlo supone una experiencia plena: placer, alimento y una fusión con algo misterioso, mejor. Algo que ya está aquí y también acabando de llegar».

Veo de nuevo los pasos de Fraile y Balza atravesando la Puerta del Sol y girando hacia la calle Arenal. Los veo caminando, porque en la escritura todo sucede en un mismo punto del

espacio y así podemos extender nuestras manos y tocar lo inmediato y también un día del año 2002.

Así escucho con nitidez el momento en que Fraile le pide a Balza que le repita una frase del poeta Ramos Sucre que acaba de utilizar como metaforización de lo que es el cuento. «El topo y el lince eran los ministros de mi sabiduría secreta», susurra Balza.

Animales de tierra; animales que exploran la tierra, uno con astucia y el otro con sigilo; uno en la superficie y el otro en las galerías subterráneas. El cuento que se escribe con sabiduría, el cuento que se camina de manera simultánea en el arriba y el abajo para alcanzar un destino.

Y esta tarde de 2002 mientras Balza y Fraile caminan por Madrid y construyen posibles cuentos, ¿quién es el lince?, ¿quién es el topo?

## «RETRATO EN CURIAPO» de José Balza: posibilidades de un ejercicio narrativo

Se ha considerado al escritor venezolano José Balza (1939) uno de los mejores cuentistas del idioma y, en efecto, no cabe duda alguna del rigor constructivo de su ya larga obra, de la que emana una poética escritural unitaria que impregna todos sus textos. «Ejercicios narrativos» llama a sus novelas y cuentos, siguiendo los pasos de Guillermo Meneses y de Julio Garmendia, pues se fundamenta en la ficción misma como esencia de su trabajo. Obsesionado por un modo de contar que se apodera de su referente, concibe que el máximo grado de lo imaginario se produce cuando lo narrado desvela sus secretos mecanismos de encantamiento. Por esta razón, la concepción del cuento que Balza desarrolla supone una renovación de las premisas y consejos que en su irónico «Decálogo del perfecto cuentista» aspiró a reunir el uruguayo Horacio Quiroga, y que críticos y lectores han elevado durante mucho tiempo como paradigma del cuento. Los de Balza persiguen otra finalidad, pretenden alcanzar el objetivo modesto y ambicioso a un tiempo de constituirse todos ellos en «ejercicios narrativos», como estableció uno de sus críticos, Armando Navarro, en propuestas en las que confluye una visión del mundo que manifiesta su suficiencia escritural; por eso, no son meramente relatos, no son exclusivamente cuentos, son ejercicios de escritura, «ejercicios narrativos». A esto se debe el que conceda poca relevancia a la anécdota que no tiene urgencia de originalidad, importa más el desarrollo del texto mismo, su armazón y sus recurrencias; por eso, desarrollando su faceta reflexiva en torno a la misma condición del relato en «El cuento: Lince y topo. Teoría y práctica del cuento», recogido en el volumen que Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares publicaron en 1993, *Del cuento y*

*sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, (Caracas, Monte Ávila), Balza asevera en una de sus máximas que «Ningún relato puede ser repetido y, sin embargo, nada nuevo hay en cada cuento», y considera factor fundamental la cohesión de la estructura que tiene como misión vitalizar la parte intermedia del texto devaluando el final sorpresivo del relato: «El cuento no vive de su final, sino de la parte intermedia». En efecto, suele ser frecuente en sus obras que estas páginas se apoderen de la fuerza decisiva, de la íntima trabazón de las imágenes, abandonando el final a lo previsible o a la abierta sugerencia, o que, en todo caso, se potencie la originalidad de la técnica al ejercitar la transgresión del relato tradicional, y hacer valer así la duplicidad temporal, el personaje escindido y múltiple, y la lectura espejeante de sesgo metaliterario.

El acto de afirmación e insistencia en el «ejercicio narrativo» diferencia y aparta su obra conquistando una deliberada libertad e inscribiendo sus textos fuera de la tradición heredada de lo simplemente recibido de anteriores experiencias. Es evidente que, con ello, el autor proclama unas directrices propias, la resistencia al carácter definitivo del texto, pero también la importancia de un oficio, en lo que tiene de entrega y esfuerzo, de aspiración persistente que busca compartir con un lector activo. Sus relatos breves son siempre piezas de inquietante análisis e instigadora complejidad, que destacan por su pertinencia individual, pero que remiten también a un todo, a una armonía mayor, a una propuesta literaria que engloba toda su obra. Es el caso de los textos breves que se agrupan en diferentes títulos, en los que sus cuentos encadenan y se reordenan en un continuado discurrir en el que los eslabones utilizados son piezas recuperables, en algunos casos, para otros conjuntos. Y más aún, importa mucho en la escritura del autor venezolano cómo se nos comunican los datos, el tono de confianza y, a menudo, de perplejidad, y cómo, en definitiva, se explican y se revelan las distintas vertientes de lo contemplado para componer el objeto estético. No basta el hecho en sí, sino el mecanismo introspectivo, aquel acto mediante el cual personas y acontecimientos son asediados por un implacable observador o analista, que conforma el mundo ficcional interiorizado, el único posible según su perspectiva.

Si las obras narrativas de Balza son «ejercicios narrativos», ello sin duda puede ser más perceptible en textos como las cuatro versiones de «Retrato en Curiapo» incluidas en su compilación *Los peces de fuego, Ejercicios narrativos*, prólogo de Carlos



Sandoval, epílogo y biografía de Luis Barrera Linares, (Caracas, Editorial Santillana, Serie Roja, Alfaguara) aparecida en 2010. En esta colección se rinde un tributo al Delta, a su zona y a su río, a su vegetación, a sus habitantes, combinando siempre lo real y lo imaginado. Carlos Sandoval indica en el prólogo que, salvo las cuatro versiones de «Retrato en Curiapo», todas las piezas que se compilan forman parte de otros libros, reunidas ahora en ese homenaje a su lugar de nacimiento, en las que percepciones, imágenes, o sensaciones se despliegan, en un anhelo de máxima comunicación a partir de ese narrador introspectivo que persigue una cómplice inteligencia con el lector.

Las cuatro versiones de «Retrato en Curiapo» aparecen intercaladas en el libro junto con otros textos aparecidos desde los años 1960 a 2000 fundamentalmente, como «Prisa», «Zoología», «El niño hecho del día», «La sombra de oro», «El niño del fulgor», «Chicle de menta», entre otros. Es indudable que la lectura de las cuatro versiones aporta datos fundamentales del trabajo de Balza como narrador, pero no sólo eso, se observa que todas ellas aparecen bien distribuidas proporcionando algo así como la armazón de la compilación de esa temática en torno al Delta, al ocupar entre los veintiún relatos seleccionados los lugares 6, 11, 17 y 21; con lo cual la versión cuarta cierra, además, el libro. Los cuatro relatos son perfectos «ejercicios narrativos» en los que se implementa la variación de sus finales, pues se suceden con casi total similitud hasta que rompen su paralelismo al aportar en su última página un desenlace distinto en cada una de las cuatro versiones de la historia contada. Aparte de esos finales disímiles, otro dato sorprendente, que provoca la perplejidad del lector, es la supuesta datación final de las cuatro versiones. La primera está fechada en San Rafael, los días 17 a 19 de diciembre de 2026; la segunda y la tercera, el 10 de enero de 2010 sin localización de lugar; la cuarta y última, el 24 de diciembre de 2019 en el Delta del Orinoco. Ante esta datación que no aclara el autor, pero que Carlos Sandoval apunta en el prólogo que no responden a «errores tipográficos» y que «integran las tramas», podemos valorar que las fechas forman parte del juego de la ficción y recaen en las variantes finales, ya que el colofón del libro, *Los peces de fuego*, indica que se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Grupo Soluciones Gráficas, Editorial Arte Caracas, Venezuela, en junio de 2010. Por tanto, es verosímil que sólo las versiones segunda y tercera coincidan con la fecha de composición, ya que están datadas cinco meses antes de la aparición del libro que comentamos.

En cambio, la primera y la cuarta, que además están localizadas en San Rafael y el Delta del Orinoco, son fechas situadas en el futuro y que más pudieran incidir en los hechos contados y formar parte de la historia misma, con lo que en ambos casos pueden sugerir algo más acerca de la ficción que se desarrolla. Sin embargo, revisados los cuatro relatos, da la impresión de que el orden presentado de las versiones corresponde realmente al orden de su ejecución, y que se trazaron posteriormente los «ejercicios narrativos» armonizando las otras tres posibilidades de desenlace.

Veamos más de cerca la primera versión para tomar contacto con este ejercicio narrativo. El texto se titula «Retrato en Cuariapo (versión 1)» y desarrolla, respondiendo al título, el retrato dinámico y temporal de un individuo que ha vivido toda su larga vida en la zona del Delta. Son tres las partes que aparecen marcadas en el relato; la primera y la tercera son las más amplias, en cambio, la segunda es más corta y parece actuar como gozne o trampolín hacia la tercera, que resuelve el final.

La primera parte de ese retrato cumple con presentar al personaje, que una voz narrativa, desde una focalización externa, nos acerca con detalles y reflexiones acerca de su situación en el momento en que va a tomar la lancha colectiva en el puerto de Volcán, puesto que no pudo tomar la embarcación adecuada para ir a su destino. Sin comunicar todavía lo esencial sobre el personaje, enseguida se dice que tuvo un puesto político de relieve y, por tanto, poder en la región. Una anécdota mínima, la urgencia por usar el baño, nos presenta el abandono del lugar, no hay aseos en un puerto del que parten constantemente botes y curiaras a todas las zonas del Delta. El retrato del personaje se va diseñando poco a poco, sabremos que es médico, y que va acomodándose en la embarcación con un salvavidas precario en la espera de una hora para la llegada de otros viajeros. Se observa que el narrador cuenta desde una posición exterior, aunque se introduce parcialmente en la mente del médico, haciendo un esfuerzo para, en consonancia con el pasajero, observar el entorno y todo lo que le rodea: el conductor joven y grueso, el pasaje, dos señoras y siete hombres, y unos niños indígenas con su madre. Un paso más y se va apurando la descripción física del médico: su apariencia es la de un campesino, cabellos blancos, lentes, tiene ochenta y tres años, y se añade un dato importante, fue la autoridad máxima del estado, es decir gobernador, prueba de ello es que desde su llegada al puerto algunas personas lo saludan con afecto, percibiendo que es alguien importante, aunque no logren precisar por qué. Años

antes le hubieran llevado en helicóptero a su destino, aunque se aclara: «Pero no importa, el doctor es un hábil político y sabe que, en las elecciones próximas, según ha intuido, al asociarse adecuadamente volverá a ser candidato y en seguida jefe local», bastará desplegar «su antiguo prestigio, su buen humor y, cómo negarlo, su bondad, para que los votos sean suyos». La voz narrativa sigue presentando a este personaje que se percibe singular y hasta representativo de cierto caudillismo de la zona. Como médico tiene fama en su desempeño («El médico no se engaña: un alto sentido ético, una especial condición de servicio, noble y efectivo, cimientan su fama como cirujano, su aura de hombre generoso, desinteresado»), la razón reside en que lleva sesenta años de trabajo sin defraudar a pobres ni ricos, es sencillo y accesible. Un dato más completa la información de ese retrato del personaje, y es la falta de escrúpulos para apropiarse del dinero público, por eso se destaca que la gente recuerda también «la historia de su voracidad –la suya y la de sus familiares– para aprovecharse de los dineros públicos», aunque en contrapeso hace olvidar esos hechos con la construcción de dispensarios locales médicos en poblaciones olvidadas. Estos datos son de especial importancia porque ya nos presentan a un personaje que tiene diversas formas de actuación y cuya personalidad presenta alguna complejidad.

El retrato del personaje innominado se completa con la descripción del pasaje y la puesta en marcha del barco; a las siete de la mañana se activa el motor dirigiendo el chofer con destreza el balanceo de la embarcación hacia su destino. El fondo que contemplan los pasajeros es el paisaje del Delta desde el amanecer y en las horas del transcurso del viaje. Como ya se ha aclarado la colección en la que está incluido recoge relatos que en exclusiva acercan este paisaje tan frecuente en la obra del narrador venezolano. Las descripciones de esos paisajes subjetivados cobran una gran importancia, y no sólo esto, Balza consigue momentos de gran plasticidad y lirismo en este relato: «El río cobra en seguida su carácter de inmensidad: las costas de verdes oscuros y altos palmares, a la izquierda, se alejan; y, por el otro lado, todo es agua infinita». El viaje da la oportunidad de presentar las islas que se avistan como un atrayente laberinto vegetal, la gama de colores, del verde al amarillo y el turquesa, también el carácter animista de esa naturaleza en la que los indígenas creen, porque, al contrario que el médico, piensan «que esas son las formas de los dioses: tierra y aguas en comunión». En consonancia con todo esto, toman una gran importancia los «morichales desvaídos», esas palmas

que forman la singular vegetación de la zona y que se describen con minucia, hasta llegar a Curiapo con sus casas de madera o cemento, que se elevan sobre las aguas quietas: «Curiapo es una corta calle principal, tramada en gruesas tablas, sobre el agua. En ella se levantan casas desde los pilotines, algunas de las cuales poseen pisos de cemento. En otras, asoma un sesgo guyanés e hindú»; a ellas se suman pequeñas bodegas, el liceo, la iglesia y el campo deportivo. No funciona la electricidad y sus habitantes se las ingenian para usar sus celulares. «También hay bares y los pescadores no cesan de ofrecer peces u otras mercancías desde la playa». Es entonces cuando, a la llegada, se observa cómo el médico es esperado con interés por otro médico y dos enfermeras, que le atienden y le ofrecen el desayuno, aunque lo rechaza por haberse acostumbrado a no comer más que sobriamente, una vez al día, y enseguida se dirigen al ambulatorio para efectuar las operaciones. Ahora es el momento en el que se completa la información acerca del personaje que va a realizar esas operaciones a Curiapo. Como se puede observar, esta primera parte ha acercado un retrato bastante preciso del personaje que realiza ese viaje por esta zona del Delta. Si seguimos las normas aconsejadas para el cuento, se puede decir que tenemos cumplida la presentación del personaje principal y la razón de su desplazamiento.

La segunda parte del relato comienza después de un hiato en el que se ha realizado la misión que lo llevó a Curiapo, para centrarse ahora en la cena que reúne a los dos médicos después de la operación con productos de la zona, pescado, morocoto, vegetales y casabe; después el médico muestra cansancio y desea tomar un whisky, algo difícil de conseguir en esos parajes. Este motivo vuelve a incidir en la lejanía y el abandono del lugar, aunque el otro médico se lo conseguirá más adelante. Al emprender un paseo, el agua lo rodea y al mismo tiempo observa las condiciones de vida de los habitantes que se valen de motores autónomos para la electricidad. La anécdota avanza, aparte de fijar aún más el entorno de Curiapo, algunos jóvenes van a una misma dirección. Es ahora cuando el médico emprende su verdadero camino vital y cuyo final se presentará con variantes en el resto de las versiones. Su cansancio le hace pensar que se irá a dormir pronto, y, sin embargo, se verá envuelto en el ambiente de Curiapo pleno de erotismo: «El aire se ha cargado de un perfume espeso, a barro, a peces, a hojas, a vientres de muchachas». El grupo de chicos se apresura en su bullicio, la mezcla de idiomas que manejan refleja la diversidad de razas de la zona, inglés, español, warao y sánscrito.

to. El médico se acaba integrando en este ambiente festivo juvenil, lo que propicia el encuentro con una misteriosa mujer que se recuperará en la tercera parte: «Una mujer vestida con traje largo y los hombros descubiertos se detiene un instante a su lado, lo mira con deferencia y prosigue. En el doctor el cansancio ha desaparecido». El final de esta parte coincide con el baile frenético de los jóvenes en la última casa del pueblo. Esta segunda parte pareciera de transición, sin embargo, conforma aún más el retrato del médico en relación con su vida, en la que han destacado los encuentros amorosos que han dado lugar a numerosa descendencia. Ello se afianzará y confirmará en la tercera parte del cuento. Se advierte que estamos en la parte intermedia del cuento que destaca en los textos de Balza por su precisa trabazón, lo que facilita el desenlace del «ejercicio narrativo».

La tercera parte da comienzo conectando con el final de la segunda, no hay hiato como en la anterior, el doctor alentado por el alcohol, entra en la fiesta. Ciertas vacilaciones del narrador son indicativas del tono metaliterario que maneja Balza, como ésta: «Lo que se podría decir en seguida quizá no corresponda con el ser del doctor. O sí». Esa inseguridad matiza al personaje y lo dota de una perspectiva más atractiva e inestable. Es éste el momento en que se recupera su pasado remoto y próximo, su vida, sus estudios, los numerosos hijos que concibió y que olvidó, la gran boda, su integración en la guerrilla, para luego asociarse con un movimiento cristiano por el que fue candidato y llegó a gobernador de estos territorios. Este recuerdo del pasado remoto se mezcla con el pasado próximo de las operaciones realizadas, su buen hacer, su buena salud, lo que propicia que conserve el pulso a los ochenta y tres años, «Nunca pensó en morir, excepto durante los combates guerrilleros. Y, a veces, duda de que la muerte pueda ocuparse de él. Tiene ochenta y tres pero está seguro de que también alcanzará los ciento tres; y esto le hace radiante, nuevo. No hemos nacido para morir, lo demostraré». Vemos, por tanto, que el personaje tiene varias facetas, o también varias vidas, como médico es muy apreciado, como persona en sus relaciones amorosas presenta demasiadas fisuras, como se comprobará en una de las versiones posteriores, y, por último, como político presenta la imagen del caudillismo corrupto que se aprovecha del poder.

El retrato del personaje se completa en esta parte, por tanto, en un aspecto fundamental, la de sus numerosas relaciones amorosas, aunque se resalta la buena relación con su mujer que acepta la situación porque hay dinero suficiente en la familia. Es

despreocupado respecto a los demás, sobre todo manejando con desprejuicio los puestos que alcanza, «Vive para una acción cotidiana continua. Soñó con el poder político como guerrillero, lo alcanzó después en democracia y aún goza de sus favores». Ha sido un político corrupto que ha sabido utilizar el poder para devolver alguna obra benéfica, ante lo cual la voz narrativa deja asomar la ironía en el texto: «Es un caballero». Dos encuentros se suceden en este momento, el de la figura borrosa de un hombre que se le acerca y el de «la bella mujer del traje largo» que se recupera de la parte anterior. Éstos son dos motivos que van a ser objeto de distinto tratamiento en las cuatro versiones. En este apartado los elementos eróticos se incrementan, fruto del contacto con los jóvenes, «Las cinturas y los ojos de las chicas parecen pertenecerle, como en su pubertad», pero esta vez, dada su edad, sólo conseguirá el cumplimiento con la pastilla, su tesoro, que de jueves a domingo le proporciona potencia sexual. Se insiste en presentar al personaje en sus varias facetas, como médico, que tiene el reconocimiento público, y como conquistador sexual, que sólo parece vivir para esos objetivos. Un momento relevante es aquél en que se asoma a la sala de baile sabiendo que podrá atraer a cualquiera de las chicas «u obligarla, con astucia». Fija la mirada en una adolescente y la considera ganada. Y, sin embargo, la abandonará por la aparición de la hermosa del traje largo: «se destaca y viene hacia la salida. Es toda una hembra y mucho más niña de lo que creyó. Sus pechos, su cintura, voluptuosidad plena». Este motivo erótico va a tener mucha importancia en todas las versiones, aunque será matizado según el final elegido. Entre el gentío de los jóvenes, la calle de Curiapo vibra bajo sus pies, se siente exultante, juvenil, pero «tras las palmas del morichal la mujer desaparece. El doctor cree oír a la vez el canto de un gallo y la voz de un hombre». Esa mujer, que en el fondo no se sabe si es real o una mera alucinación, es acompañada por otros motivos que parecen un tanto premonitorios de un mal final. El médico renuncia a esa conquista: «Que no es imperativo, como le ocurre siempre, poseer esta noche a una muchacha. Que debe volver a la pensión y dormir una o dos horas antes de regresar». Siempre habrá mujeres, indica, aunque en otras ocasiones no lo hubiera hecho. La excusa es el cansancio de un día agitado.

El médico que se presenta en «Retrato en Curiapo» es un personaje ciego de poder, tanto que piensa que vence a la muerte, «Siempre los otros han muerto en mi lugar y así seguirá ocurriendo. Vivir es insistir con lo mismo en su impensable diferencia

hasta convertirnos en ella y perdurar. Y no me interesa la vida, sólo el poder que la somete (como a los demás) a mi poder». Se advierte que pertenece a una estirpe de hombres que viven ajenos a todo lo que no sea su poder, que ignora si hace bien o mal burlando leyes y voluntades, «porque puede vivir como nadie, aquí o allá». Es ésta la primera versión del cuento, una versión que el escritor presenta con dureza, porque refleja un tipo de persona con la ambición insaciable del poder que se perpetúa en el tiempo. Tal vez por eso está fechada en unos días del futuro, sobrepasando los años, permaneciendo en el tiempo, recordemos que Balza cierra con la datación de «San Rafael, 17-19 de diciembre de 2026».

El cuento «Retrato en Cuariapo (versión 2)» presenta, comparándolo con el primero, pocas variantes en la primera parte, alguna omisión que afecta a algunos adjetivos, «ribera pequeñísima y *esmeraldina*»; «laberinto *ocre* de las ondas»; «morichales *desvaídos*». Algunos añadidos: «tierra y aguas en comunión, *geometrías del color y la luz*»; «*nuestro* señor del barro profundo». También algunos cambios: «barrancos óseos» por «barrancos *rubios*»; o el «morichal enfático de hojas rojizas» de la versión anterior se convierte en «morichal enfático de *palmas como lanzas*». En la segunda parte introduce una frase larga: «[la mujer] lo mira con deferencia y prosigue. *Mientras se acercaba tenía la desenvoltura de una chica, pero en la rápida luz que irradia una ventana, él nota que es mayor para pertenecer al grupo. O quizá haya quedado rezagada en la edad. Para el doctor el cansancio...*». El añadido refuerza el motivo de la mujer del traje largo que vuelve a ser decisivo para el final del cuento, por lo que esta frase resulta necesaria para preparar el desenlace final.

La tercera parte añade poco más de una página con otro final que modifica el precedente de la primera versión: «y rápidamente tras las palmas del morichal, *la mujer se ha detenido*». Luego, los tres párrafos que vienen a continuación describen el encuentro amoroso: «Él acude con deleite y fruición; la madrugada es profunda, bebe del pico de la botella y traga una píldora» para propiciar la relación con la mujer que lo atrae, lo besa, le toca los senos; el doctor le propone irse al hotel pero ella lo atrae y lo lleva a las tablas de la calle, lo aproxima al mismo borde, le ofrece bebida y comienza el delirio. Luego toma otra pastilla para seguir con las caricias del juego amoroso y continúa enfebrecido, «La muchacha es fuego y perfección». Hasta el punto de pensar que «Nunca habrá vivido unas horas como éstas, de impensable

intensidad y placer». Pero ambos deben levantarse para ir a la habitación, entonces «un sonido fulgurante parece venir de la fiesta o del cielo o de su cabeza». La mujer grita e intenta auxiliarlo. El final delinea el intento de conseguir ayuda, pero «El hombre no puede advertir que, de manera muy suave, está cayendo desde el tablado hacia las aguas, que el frío lo envuelve y que ya no hay fuerza en las aguas». Es un final misterioso, acorde con la figura de la mujer que se le aparece, cuya personalidad puede representar también la muerte, en ese momento en que el médico cree que ha conseguido la plenitud amorosa de su juventud. Una vez más recordamos que está fechado el 10 de enero de 2010. En el fondo es una versión también más serena.

La tercera versión, «Retrato en Cuariapo (versión 3)», cotejada con la precedente, presenta algunas variantes significativas, dado el final que introduce Balza, que en este caso incluye una muerte cruenta y directa. Por ello, era necesario potenciar dos elementos, la presencia del revólver y la aparición del hombre que culmina el acto. Así en el apartado primero se añade la necesaria referencia al revólver que consumará el desenlace: «Su pequeña maleta, equipos técnicos ya en la nave; *el revólver habitual dentro del pantalón*»; también la referencia al hombre: «en la distancia. *Sube un hombre gris, indefinible*. Allí, los restos...». En el mismo sentido en el apartado segundo, aparece otro añadido que hace referencia al arma que porta, para que no perdamos de vista el elemento que propiciará el desenlace: «pero añora un buen whisky (*¿por qué no lo trajo, como hizo con el revólver?*)», para resaltar el olvido del whisky que en la versión precedente es lo único que olvida: «¿por qué no lo metió en el equipaje?». Algunos cambios de una o dos palabras son menos significativos como: «una travesía *que demora horas*» en vez de «tan larga»; «*señor de nuestro barrio profundo*» en vez de «nuestro señor»; «*barrancos oxidados*» en vez de «rubios»; «En algunas asoma un sesgo» en vez de «En otras». No son, por tanto, variantes muy significativas.

El apartado tercero de este cuento es el que, –aparte de algunos cambios de menor relevancia, pero que matizan la situación («En *el otro bolsillo*», antes: «En su bolsillo»; o la omisión de «sonriendo»: «se ha dicho, como ahora»)- presenta el nuevo final con un añadido en el que, en primer lugar, se introduce la figura del hombre misterioso relacionada en el revólver: «[un hombre] que se ha acercado. *Éste es una efigie borrosa en la noche, aunque la gorra del baseball parece acentuar su condición atlética. En su bolsillo la mano del doctor toca intuitivamente el revólver*. El



ruido es tan grande...». Enseguida estos elementos se combinan con la aparición de la mujer que se relaciona con el hombre: «la mujer se ha detenido. *¿Ha escuchado a lo lejos la voz de un hombre?*». El final recoge también el tema de la pastilla y el intento de llevar a cabo una relación amorosa con la mujer, después de algunos intentos de aproximación preparatorios, en los que el médico siente un inmenso placer al igual que en la versión anterior. Por ello, el añadido esta vez es más breve en la parte final: «Se lo dice y cuando lo intenta, *vislumbra la silueta del hombre imprecisable que se aproxima*». Y en el párrafo final: «*En la mano de la mujer brilla una pequeña pistola, lo amenaza y el otro hombre acude*». Entonces el doctor saca su revólver y dispara, pero el ruido queda camuflado por los sonidos de la fiesta. En este caso es la mujer la que cae contra las tablas y se hunde en el agua, y al disparar de nuevo, el hombre ha desaparecido.

La reflexión final ofrece un nuevo registro del personaje que lo pinta como habitual de ese tipo de muertes: «*Matar, esta vez defendiéndose, ¿En cuántas ocasiones lo ha hecho? Y se siente bien, la noche concluye a su favor. Quien muere siempre es otro. // Apenas tendrá tiempo para descansar durante dos horas*». Una nueva faceta de la personalidad del médico se suma a las precedentes, en este caso más despiadada y violenta. Al estar fechada el 10 de enero de 2010, haría pareja con la precedente, serían cara y cruz de las posibilidades, en una versión muere el médico, en la otra muere la mujer.

«Retrato en Curiapo (versión 4)» cotejada con la precedente presenta algunos cambios en su apartado primero. Dado que el final del cuento variará respecto a la versión precedente, se omite la frase que se refiere al revólver y al hombre gris que intervenía en el final. Algunas otras frases son levemente cambiadas como «señor del barro profundo». Los añadidos en este caso se refieren al paisaje del Delta, aparte de algún adjetivo o alguna comparación más leve: «*laberinto ocre*»; «*neutros amarillos, de verdes como cristal*»; «*en lo alto, el iris*» omitiendo «*aunque lo ignoren*». Pero el añadido mayor es una recreación del paisaje del Delta: «*[la corriente] guarda su deriva entre los hierbazales. Sobre la orilla de bambúes y cocoteros crecen los milenarios matorrales: ceibas anchas, audaces algarrobos, cacaotales abandonados, jobos; y, sobre éstos, descubre el hombre, saltan, arrullan los no menos antiguos araguatos: monos graciosos, ágiles, de oro y rubí, cuyo sonido vuela en el viento con acordes electrónicos. Niños ancianos que han vivido la promiscuidad ancestral y futura*». Además, las

dos frases que vienen a continuación son levemente modificadas para que ofrezcan más expresividad: «En tres o cuatro ocasiones, inmensos buques de carga han estremecido la lancha *de los viajeros* al partir el agua», «Horas después, los morichales *de malvas desvaídos* de la derecha se frotan con barrancos rubios».

El apartado segundo elide la alusión al revólver y también, lo que es más significativo, se vuelve a la versión primera suprimiendo la frase que describe el acercamiento de la misteriosa mujer (es ésta: «Mientras se acercaba tenía la desenvoltura de una chica, pero en la rápida luz que irradia una ventana, él nota que es mayor para pertenecer al grupo. O que quizá haya quedado rezagada en la edad»). Es posible que, dado el final, ya no se quiera dar tanta visibilidad a la imagen de la mujer.

Las mayores variantes aparecen en el apartado tercero donde se añade un párrafo, muy necesario, que incide en el final, acerca del primer hijo del doctor: «preguntarse [el doctor] si era injusto con su esposa, con los hijos. *Sobre todo con el primero, habido antes del matrimonio, nacido en Manamito cincuenta años atrás; el hijo de una mujer morena, lujuriosa, niño de rostro simiesco y tierno que desapareció, según ella (ya muerta hoy) en faenas de cortar temiche, Delta adentro. Mujer única de quien él recibió algo como la entereza, la totalidad: su conducta mansa, inocente y su animadad incansante, superior, liberadora del placer, de lo ilimitado. Criatura de tierra, de flores salvajes, casi inaudible*». El párrafo resulta absolutamente necesario porque perfila ese nuevo final en el que se marca la venganza del hijo abandonado contra su padre.

Planteado el nuevo final, también se omite la descripción del hombre de efigie borrosa y gorra de *baseball* para sustituirlo por una intuición premonitoria: «*Bebe un trago más e invita al hombre borroso que se ha acercado. ¿Hay algo familiar en él?* El ruido es tan grande...». Aparte de dos o tres variantes menos relevantes que afectan a dos o tres palabras, lo más significativo es el nuevo final: «la mujer desaparece. Cesa la música por un momento. El doctor cree oír a la vez el canto de un gallo y el rugido de los araguatos». Con ello se describe cómo se renuevan las voces juveniles que son eco de la fiesta, pero el médico se decide a volver al hotel, es entonces cuando una sombra se lo impide: «una figura solitaria y enorme se le atraviesa o decenas de formas hacen una trama impenetrable frente a él». Esas sombras parecen aullar, pero el ruido no deja oír las. El médico piensa que puede ser efecto del cansancio y trata de esquivar el impedimento, pero percibe que puede caer al cantil por el efecto del viento y del oleaje. Los

cuerpos oscuros se acercan, siente o imagina al hombre que desapareció. Es entonces cuando se intuye el parentesco con el hijo abandonado, «pero no puede ser él, se dice por último, con tal desnudez simiesca. Como un soplo final vislumbra el rostro de aquella mujer casi animal a quien creyó amar en su juventud». Un final, por consiguiente, que sugiere la muerte del médico a manos de su propio hijo. La variante está fechada en Delta del Orinoco, el 24 de diciembre de 2019, por lo que está situada en el futuro, tal vez sugiriendo la venganza de las generaciones futuras a la despreocupación irresponsable y la continua corrupción del presente.

Como se puede observar, los finales de las cuatro versiones son impactantes y expresivos en todos los casos, todos modulan además las variantes de un «ejercicio narrativo» que demuestran que Balza, introduciendo leves modificaciones, es capaz de presentar una historia en sus diversas facetas y posibilidades. En esos finales se pueden observar las cuatro posibilidades de conclusión del relato, entre las cuales impactan en mayor medida aquellas en las que se acentúa la violencia y se intuye la muerte del personaje principal o de otras personas. La obra de Balza ha tomado en los últimos años una línea más reflexiva acerca de su propio contexto histórico y social, de lo que es índice una de sus últimas novelas, *Un hombre de aceite*, publicada en 2008, por esa razón, tras la lectura realizada, parece posible colocar estas cuatro versiones de «Retrato en Cuariapo» en la misma línea de este título. Tras ellas, con el fondo vegetal del Delta, se vislumbra la pervivencia de la corrupción y la sobrevivencia de una clase que ascendió socialmente y se apoyó en una dudosa ética manejando turbios negocios propiciados por los manejos económicos y políticos partidistas.

# LA PASIÓN LUMINOSA de un pintor que escribe

## I. EL ESCRITOR ENAMORADO DE LA LUZ

Claro que José Balza una vez tuvo ocho años, y ya para entonces las aventuras de *Oliver Twist* o *Scaramouche* habían hecho su efecto: lo literario había creado «como un prestigio abstracto de un mundo que yo no conocía».<sup>1</sup> A su lado estaba la música, los ritmos autóctonos de un delta remoto próximo a las Antillas a los que pronto se sumarían los traídos por la radio, sobre todo aquellos boleros y rancheras que emparentaron por primera vez la vida emocional de todo un continente; pero también, no olvidemos que del nuevo aparato podían surgir sonidos de música clásica siempre entorpecida por el rechinar de unas ondas hercizianas que no terminaban de ajustarse. La importancia de la aparición de la radio en la vida de aquel niño (para entonces con once años) fue tal que muchos años después habría de convertirse en la columna vertical de *D*, su cuarta novela.

Balza dice que su inclinación hacia los libros y la música «hizo que el mundo lleno de soberbia de la naturaleza palideciera»,<sup>2</sup> pero en verdad eso era imposible. Seguramente ese mundo inmediato se iba trasmutando más bien en el inmenso lienzo de un paisaje frondoso donde cielo, agua y selva no cesaban de deslumbrar bajo el enneguecedor sol del trópico, para luego, cada fin de día, irse evaporando poco a poco hasta convertirse en la profunda oscuridad de noches que apenas comenzaban a convivir con una luz eléctrica incipiente.

Y es que ese niño, que, por cierto, no ha dejado de estar presente en su obra a lo largo de los años –como aquel que sentado en un barranco frente al río, en la novela *Medianoche en video: 1/5*, imagina una fiesta en un barco que va a surcar ese mismo y

exacto lugar del río varias décadas más tarde-, había sido dotado por algún extraño dios de los confines del Delta del Orinoco de una sensibilidad particular, o digamos más prosaicamente: de un destino artístico. Como ya se ha dicho muchas veces: no existe el arte, existen los artistas.

\*

«La idea de la hermandad de las artes –dice Mario Praz en *Mne-mosina*– ha estado tan arraigada en la mente humana, desde la antigüedad más remota, que debe existir en ella algo más profundo que una especulación ociosa», y seguramente ese algo más profundo encuentre parte de su respuesta en la propia naturaleza del artista en ciernes, aquel que tocado por el don no sabe aún hacia dónde encaminar la necesidad expresiva que lo habita. Lo que no siempre se resuelve o, por lo menos, sigue siendo parte del artista y del arte mismo a lo largo de su historia.

Por eso, dice el propio Balza: «Ha habido, también, quienes saltaron de un código a otro, en el arte, para complementar un solo concepto: la multiplicidad de ser, de expresar. Podríamos pensar en los dramaturgos griegos, cuya creación hilaba simultáneamente la forma verbal (armoniosa, oscura, popular y exigente a la vez) con la música, el movimiento corporal, la voz y los colores, para respaldar el humor y la tragedia: la catarsis del autor y del público. O podríamos aludir a Leonardo: dibujante, pintor, diseñador, escritor, político discreto, inventor. [...] pero en cualquiera de estos casos, el disparo de su genio –aunque aborde áreas diferentes– converge hacia una misma dimensión: el “gran” arte, la soberana magnitud de las revelaciones sociales y estéticas».<sup>3</sup>

Como Leonardo, no son pocos los artistas que a lo largo de su vida han cultivado por igual dos o más disciplinas artísticas, aunque al final siempre hayan terminado por adquirir notoriedad sólo por una de ellas. Más común y lógico, sin embargo, es que la vocación se depure hasta la escogencia de un bien definido camino artístico, aunque en numerosas ocasiones sin sacrificar del todo esos otros lenguajes expresivos que también lo ocupan. Entre los escritores sobran todo tipo de ejemplos: desde aquellos que como William Blake concibieron obras en que gráfica y literatura se complementan, hasta el Kafka que dibuja escenas de sus novelas o el Proust que se divierte caricaturizando a sus propios personajes.

Pero, si de literatura se trata, va a resultar inevitable que el gusto, preocupación o amor por otros lenguajes artísticos, per-

mee (de manera más o menos evidente) a través de la obra escrita, pues probablemente ella posea una mayor disposición para abarcar el resto de las artes, dada tanto por su innata capacidad de «descripción» como por la necesaria musicalidad y plasticidad que constituyen parte misma de cualquier reconocido estilo literario.

\*

En 2015 la Sala Mendoza de la Universidad Metropolitana inaugura una curiosa exposición. Curiosa, porque hasta el momento en que fue abierta al público muy pocos de los lectores de José Balza habían tenido noticias de la gran cantidad de dibujos que atesoraba en una serie de cuadernos de diferentes formatos. (Posteriormente, en enero de 2019, volvió a exponer parte de sus dibujos en la muestra *Dos en 2. Trazos y letras de José Balza y Óscar Marciano*, presentada en el Centro de Arte Moderno de Madrid).

Lo hecho en el caballete, en cambio, se debe de haber perdido para siempre. «Y es que desde muy temprano –escribió, en *Balza en la narrativa de fin de siglo*, su amigo y coterráneo Armando Navarro, uno de los más lúcidos estudiosos de la obra balziana– comenzaron a emerger en José esas aristas vinculantes con el arte: producciones textuales precoces, obsesión por la música, exactos dibujos y luminosas acuarelas y, en la adolescencia, ejercicios de pintor en un caballete armado en el zaguán de la casa construida con barro y palmas de moriche».

Si bien esta otra vertiente de uno de los nombres imprescindibles de la literatura venezolana puede haber sorprendido a muchos, para otros seguramente resultaría bastante lógico en alguien que desde los años sesenta no ha cesado de reflexionar sobre la plástica y sus creadores en innumerables ensayos y notas críticas. Entre ellos, ocupan un lugar privilegiado los dedicados a tres nombres clave del arte nacional: Armando Reverón, Jesús Soto y Alejandro Otero, estos últimos con una niñez frente al mismo río y entre los mismos árboles que determinaron al pequeño del barranco. No puede resultar casual entonces que el escritor se haya detenido, también y de manera especial, en la infancia de ambos artistas plásticos. El libro *Jesús Soto, el niño* y el ensayo «En un color demasiado secreto. (La infancia de Alejandro Otero)» lo testifican.

Cuenta Balza que sus primeras «creaciones» no fueron cuentos ni dibujos. Con el material más a mano –el barro del barranco–, daba forma a unos pequeños animales que, por cierto, no abundaban a su alrededor, pero sí en las imágenes de los libros

que sus ojos empezaban a absorber. Y un día, cuando descubrió las cualidades de la cal, las figuritas ocres secadas al sol pasaron a convertirse en níveos conejitos, protagonistas, seguramente, de unas cuantas historias en la cabeza de su creador.

Con diecisiete años abandona la famosa aldea, recurrente en gran parte de su obra narrativa, para establecerse en Caracas. No tiene aún claro su destino, excepto continuar los estudios y buscar un oficio para mantenerse. Su opción inicial es la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, pero el horario diurno de las clases desvía esa primera intención ante la necesidad de trabajar. No obstante, la sigue frecuentando y toma algunos cursos libres sabatinos mientras, en las noches, asiste a las clases de Psicología en la Universidad Central de Venezuela.

Durante esos años de formación inicia una extensa novela que quizás tuvo un solo destinatario, aquel amigo y compañero de carrera, también escritor, que mostró poco entusiasmo tras su lectura. La novela nunca vio la luz, pero no se perdió del todo. De allí surgió el relato más largo de su narrativa breve, «Alexis, el frecuente», cuyo personaje central, Praxíteles, viene a ser una suerte de *alter ego* del autor en su búsqueda de respuestas al problema del arte y del artista.

Pero el escultor de la Grecia clásica por excelencia, y su interlocutor, Alexis, no desaparecen con este cuento; ellos retomarán su conversación al inicio de *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, la novela que Balza publica en 1974. Allí, el artista que en el siglo IV a. C. llevó la figura humana a su máxima perfección, continúa siendo «una proyección del narrador, “una imagen reflejada” que hablará de él con precisión porque es a través del espejo, del distanciamiento, que el narrador propone el más íntimo conocimiento».<sup>4</sup>

\*

*[...] su noble penetración en la roca, que en verdad es la penetración del sol: blanco sobre blanco.*

*En ese lugar solo estábamos yo y una fuente traslúcida, azul, que se encendía y casi me hacía sufrir con su nitidez...*

*Todo era blanco y nítido; y esa modalidad de la luz me sorprendió.*

Es posible que cuando Balza adjudica estas sensoriales apreciaciones de la luz al escultor griego no hubiera profundizado todavía en la pintura de Reverón, aunque, sin duda, ya la conocía, como debía conocer también perfectamente a sus ante-

cesores impresionistas y al «Blanco sobre blanco» de Malévich. No obstante, me atrevo a presumir que ninguno de ellos están aquí presentes tanto como el propio autor, el artista que antes –y más allá– de la escritura y la lectura, hace del mundo que lo rodea un espectáculo de contemplación constante e intensa, de percepciones que intenta transferir a sus cuadernos de bocetos y de las que su escritura termina apropiándose de manera ejemplar. «Todos sus niveles textuales –pero de forma privilegiada los planos descriptivos– están permeados por una textura estallante de color, de forma, de sonido, que subtiende al párrafo hasta sus fronteras, provocando una experiencia plástica y sensorial en el ojo que la persigue», afirma acertadamente Carlos Noguera en *La convergencia múltiple. (Una aproximación a la narrativa de José Balza)*.

En 1983 escribe uno de los más sagaces ensayos, ahora sí, sobre el pintor de El Castilleto, donde disfruta de expandirse en el tema de la luz: «Reverón traspasó la barrera cromática y destruyó el arcoíris y el prisma, alcanzando en el blanco, con el blanco y por el blanco, todo el resumen de lo que podía decirse sobre el color. [...] Aparecieron a veces verdes y azules-turquesas-carmesí y bermellones, ocres, amarillos y rosas, pero todos subyugados al predominante blanco que hacía que los contornos de los objetos a veces desapareciesen».<sup>5</sup>

La luz (o su ausencia) ocupa un lugar fundamental en la narrativa de Balza, a veces de manera evidente, como el «La sombra de oro» («Ya sabía que el caimito existe para la luz del día: para inmovilizar el sol y retener su resplandor en la parte inferior de las hojas; yo encontraba en el día y en el verano el reino del caimito»), o en «Las dos» («[...] Myre, sonriendo, superpuesta en la luz sobre la figura de una mujer extraña que pasa, hermosa también; ante sus ojos, la desconocida y Myre parecieron coincidir por un momento en una sola silueta de piel joven y telas azules»). Otras, filtrándose en los intersticios del relato para crear atmósferas subyugantes y casi palpables, porque la evocación del resplandor consigue, en efecto, iluminar ese lugar, ese preciso detalle o esa emoción donde debe detenerse el lector; los ejemplos son abrumadoramente abundantes, valga con citar sólo dos separados por más de cuarenta años: de «Un rostro absolutamente» (1972), «El extenso jardín está en sombras; la mujer sale de la luz por completo, ya inclinada»; de «City in time» (2013), «[...] de repente por la ventana nota cómo cae la luz en el patio: una suave pasta dorada. La mira con placer [...]».



Pero en este escritor que una vez quiso ser pintor, los efectos y cualidades de la luz sobrepasan su presencia constante para arropar a toda una propuesta literaria donde los «contornos» se desvanecen. Porque, ya lo vimos, la luz ilumina, pero también difumina y hasta esfuma, tal como tienden a difuminarse no sólo las atmósferas y situaciones de las novelas y cuentos de Balza, también los tiempos y lugares, los propios personajes –que se funden y confunden– y, por supuesto, los desenlaces, hasta alcanzar la ambigüedad y multiplicidad que identifican su obra y estilo literario.

Al hablar del «confeso propósito de autoconocimiento que subyace en esta narrativa», nuevamente Carlos Noguera nos ofrece una imagen esclarecedora al convocar a Narciso contemplándose en el agua: «[...] a la irisada superficie que refleja al objeto y a la luz, hay que añadir la sutil bruma que flota sobre el agua: innumerables prismas diminutos que, por el contrario, refractan la luz y descomponen el objeto, multiplicándolo. Lo uno engendra lo múltiple».

\*

Como ya se ha dicho, Alejandro Otero y Jesús Soto ocupan un lugar relevante en la obra ensayística de José Balza, quien como escribe Luis Pérez-Oramas en *El verdadero cuaderno de José Balza* «ha producido algunas de las más definitivas páginas sobre las artes visuales venezolanas». Que de allí pasen a su ficción, no hace más que confirmar la enorme admiración y gran conocimiento de la obra de estos artistas.

Famosas son las ocho páginas que les dedica en *D*. Con evidentes visos autobiográficos, la visita a Alejandro Otero de la mano de Aromaia da lugar a un resumido, pero agudo recorrido por la obra (y también vida) de ambos artistas plásticos. El narrador –y espectador de la obra de Otero en este caso– comienza por admirar un paisaje pintado en la juventud, donde se perciben huellas de Reverón, para pasar después a las cafeteras, los «coloritmos», los *collages* y finalmente al taller donde concibe y trama las inmensas esculturas con paneles de aluminio («tótems cuyo dios, el sol, se vuelve doblemente accesible»). La transición a Soto y su obra, sondeada asimismo en sus diferentes etapas por el narrador, se realiza a partir de esa recurrente alquimia donde los personajes se funden y confunden para terminar mostrándose como las dos caras de Jano: «[...] ambas fases del mismo origen cardinal: las rocas de Guayana, el gran río unitario y su exacta coincidencia con el sol, habían hecho brotar los dos cuerpos a

la vez. [...] Nacidos al mismo tiempo, arrancando desde coincidencias plásticas muy similares [...] no son el futuro y el pasado ni las disyuntivas de una misma mirada. Su unidad es más honda, totalizadora».

\*

El primer libro de relatos publicado por José Balza en 1969 se tituló *Ejercicios narrativos*. Desde entonces este término, tomado de un texto del escritor Guillermo Meneses y que apunta a un constante deseo de experimentación, le ha servido para denominar la totalidad de su extensa obra narrativa. No obstante, en 1986 decide dar una pequeña vuelta de tuerca y subtitula la colección de cuentos reunidos en *La mujer de espaldas*, «ejercicios holográficos».

Tal cambio, sin duda, implicó un homenaje y reconocimiento al artista venezolano Rubén Núñez, quien en los años setenta conjuga arte y ciencia para ofrecer sus holografías, imágenes tridimensionales creadas con las luces emanadas de rayos láser.

En un trabajo dedicado a este libro, Armando Navarro señala dos características que justificarían el subtítulo de la selección de cuentos. La primera radica en la «atmósfera lumínica» que se respira en la mayor parte de ellos, no en vano el libro se inicia con el ya mencionado «La sombra de oro». «La holografía y el láser –afirma el crítico– implica refulgencia, brillo, más un esquema del objeto elaborado en base a puntos clave». En segundo lugar, estos relatos empiezan a asomar un narrador más preocupado por la accesibilidad al lector; en efecto, sin sacrificar las acostumbradas transgresiones y lenguaje siempre sugerente y esmerado, aquí las anécdotas parecen fluir con mayor claridad y transparencia.

No obstante –tal como hemos dicho–, esa luz y ese brillo a los que refiere Navarro signan prácticamente la totalidad de obra narrativa del autor, no son exclusividad de esta antología. Por otra parte, si la aspiración de Balza es develar la multiplicidad de posibilidades que contenemos y nos contiene, y de allí la ambigüedad, la intencionada falta de precisión y desvanecimiento de los contornos, la capacidad de totalidad que brinda la holografía con sus infinitas perspectivas pareciera acoplarse perfectamente a ello. Así que cualquiera de sus cuentos podría haber formado parte del grupo contenido en los «ejercicios holográficos».

## II. CUATRO CUENTOS PARA VER

Dice muy acertadamente Julio Ortega que «el lenguaje de Balza es una suerte de lección de las artes; viene de la música tan-

to como de la pintura»; pero más allá del lenguaje, ambas artes constituyen, explícita o implícitamente, parte fundamental de sus tramas y anecdotario. Es más fácil rastrear en sus páginas músicos y artistas plásticos que escritores; personajes cuyas reflexiones, parlamentos, e incluso acciones y emociones, han ido armando una particular concepción del arte y el artista que corre paralela a la obra ensayística sobre música y plástica del autor.

Emblemático, en este sentido, podría ser el cuento «Giuoco delle coppie», cuyo protagonista, un joven guitarrista holandés, va a descubrir que el arte posee la extraña capacidad de expresarse por sobre la aparente realidad y quitar u otorgar la paz a cualquier espíritu sensible.

Como tantos otros personajes de Balza, Josef va y vuelve: parte de su pueblo para continuar sus estudios de guitarra con un gran maestro italiano, pero dos años después se ve obligado a volver tras el fallecimiento de su padre. El hogar está exactamente igual a como lo dejó, nada ha cambiado, ni siquiera el preciso lugar que cada objeto ocupaba al momento de partir. Por eso puede resultar inexplicable el malestar que comienza a invadirlo, especialmente cuando está en casa, y que irá tomando cuerpo hasta arrebatarse la alegría y hundirlo en la zozobra. Un día empieza a presentir que el motivo puede estar partiendo de un pequeño objeto colgado en la pared, el lienzo de un anodino paisaje arbolado que conoce desde siempre. Observarlo, explorarlo, no sirve de nada, y aunque el desasosiego lo ha llevado a abandonar la guitarra, la respuesta a la pintura inquietante se la dará la música: la voz de un locutor radial que introduce el segundo movimiento de un concierto para orquesta de Bártok, «Giuoco delle coppie», y «anuncia cómo la orquesta iba a jugar, cómo el ritmo se convertiría en algo noble, en un tejido que refleja (o traduce) a otro».

Mientras escucha la breve pieza, Josef se da a la tarea de despegar la tela del cuadro y raspar una de sus esquinas hasta ver asomarse otra pintura «de colores radiantes». El misterio se esclarecerá definitivamente cuando el perito del museo le devuelva un cuadro con girasoles de inconfundible textura. Desenlace que responde perfectamente a las preocupaciones de Balza: un «juego de pareja» que bien puede ser también entre la música y la pintura, una imagen que oculta a la otra o que se funde con ella, un palimpsesto pictórico que clama por ser descifrado.

\*

Afirmar que leer a Balza puede equivaler muchas veces a una experiencia semejante al recorrido de la mirada sobre un cuadro

pleno de detalles no encierra ninguna exageración. Sólo que, en este caso, uno se deja guiar hacia donde el artista reclama. De allí, su insistencia en la luz o su ausencia, lo que ella revela: objetos, gestos, colores que sólo pueden estallar ante su presencia; o lo que se oculta por su falta, eso que perdido en la sombra se intuye o sospecha y puede terminar por mostrarse tras un leve movimiento o un halo inesperado. No hay preciosismo, hay precisión y cadencia, la educada capacidad de contemplación y el riguroso trazo de un gran pintor que escribe.

Salvo contadas excepciones –como el Vincent al final de «Giuoco delle coppie» o Albrecht Altdorfer en *Marzo anterior*– no vamos a ver figurar en sus cuentos y novelas los nombres de pintores admirados, pero tal vez es posible reconocer a William Turner (llamado el «pintor de la luz», como nuestro Reverón) en sus fulgores, a Antoine Watteau en sus frondas y riqueza de matices cromáticos o a Rembrandt en sus constantes claroscuros.

Rembrandt precisamente es también una de esas contadas excepciones. Si Balza hizo un homenaje a Rubén Núñez subtitulando uno de sus libros «ejercicios holográficos», el homenaje que hace al gran pintor holandés es mucho más explícito. Explícito no sólo por el título del cuento («Rembrandt») o porque al conocer el nombre de la protagonista, Saskia, sepamos de inmediato que es él quien espera afuera a la mujer detenida ante el cuadro que los muestra en una época de plenitud, sino porque se trata de un perfectísimo plagio escrito del estilo pictórico del maestro de las luces y sombras. Balza nos ofrece la pintura que Rembrandt nunca realizó, la de los momentos finales de Saskia vencida por la enfermedad. Durante la duración del cuento casi nada se mueve mientras los últimos estertores del día van transcurriendo a través de las ventanas: ella entra al cuarto y se detiene ante su propio rostro que la pintura exhibe, hasta que solloza y cae, entonces el hombre, atento a su salida, escucha un grito y entra en el recinto ya completamente oscuro, se le aproxima y la acaricia; pero (otra vez) surge algo equívoco en la situación, porque acaricia a otra, a la Saskya del cuadro, no a la verdadera que yace tendida sobre la alfombra.

\*

También en «El saludo del árbol» vemos a un mismo personaje dentro y fuera de una pintura, pero en este caso el del cuadro no ha sido copiado de la realidad, sino al contrario: el personaje pictórico traspasa los límites de la ficción plástica o, más exacta-

mente, se desdobra para seguir permaneciendo dentro del cuadro y, al mismo tiempo, ubicarse tras el que lo observa.

Una mañana, al inicio de sus vacaciones en París, el narrador vaga por la ciudad hasta que la proximidad de lluvia lo obliga a refugiarse en una iglesia, allí se halla con una enorme pintura que parece hecha directamente sobre la pared, aunque el marco que la contiene intenta desdecirlo. En muy pocas palabras nos la describe: «Allí un hombre fuerte, de espaldas a mí, lucha contra otro, también musculoso, cuya carne resplandece un poco: es un ángel. En el fondo se alejan otros hombres. Pero el gran cuadro está dominado por la fronda vigorosa de dos árboles». (Todo indica que se trata del mural de Delacroix «Lucha entre Jacob y el ángel», en la iglesia de Saint Sulpice).

Algo que llama especialmente la atención en este cuento es la ambigüedad ya asomada en la breve descripción de lo contemplado: el ángel musculoso que resplandece; una ambigüedad sexual que siempre ha correspondido a los ángeles y que se sostiene magistralmente a lo largo de todo el relato hasta lograr confundir al lector. Así, el ser con quien tropieza el narrador, al intentar abandonar por fin la visión del mural, es una «persona», y como tal –con el género femenino que exige la gramática– será referida de allí en adelante: ella (la persona), «es muy joven, enérgica [...]. Ella habla con soltura. [...] Ella parece murmurar...».

La misión del ángel desdoblado es guiarlo hacia un árbol similar a aquellos dos que dominan el cuadro. Al encontrarse frente a él, el guiado no podrá contener su deseo de abrazarse a él, de fundir su carne con la madera del tronco al mismo tiempo que se funde con ella, la persona.

\*

«El saludo del árbol» nos lleva a preguntarnos dónde están los límites entre el arte y la realidad o, si se prefiere, ¿en qué punto exacto se confunden?

No menos sucede con «Dilución». Escrito en 2003, cuando los estragos de un nuevo régimen comenzaban a hacer mellas y a crear profundas grietas en la sociedad venezolana, este cuento, que puede ser visto como una historia presagiada por la pintura, es a su vez presagio literario de lo que aún estaba por venir en Venezuela.

Un reconocido pintor cumple sesenta años. Hace justo treinta culminó el cuadro que nunca ha querido vender, a pesar de ser quizás su obra más celebrada. Para entonces el país apun-

taba a un futuro promisorio, la ciudad destacaba por su riqueza cultural.

Hoy se detiene a observar con puntillosa atención esa pintura que tanta fama le ha procurado: ¿cómo pudo concebir tanta crueldad y dolor en un entorno que se mostraba amable? Aquella imagen llena de «violencia, injusticia, horror, el fratricidio, la destrucción: los trazos hablan de un estallido, de un poder oscuro», más bien se corresponde perfectamente con la realidad social y política que le está tocando tres décadas después; ¿acaso tuvo él alguna responsabilidad en ese cambio al concebir la obra? Recuerda bien la sensación de angustia que lo acompañó durante los largos meses de su creación, la misma que ahora, de pronto, vuelve a invadirlo cuando repara en un detalle olvidado que emerge ante sus ojos: en una esquina inferior del lienzo un personaje «apenas esbozado huye, se enmascara, se disuelve».

Podría destruir el cuadro –cuya descripción, por cierto, trae resonancias de algunos Jacobo Borges– para tratar de evadir el sino propio que también había trazado, pero opta por el arte y acepta el destino autoimpuesto con tanta anticipación: abandonar su casa y diluirse en las calles oscuras y peligrosas de su ciudad.

\*

Que «José Balza ha escrito algunos de los textos más brillantes que hayan concebido en el castellano de estas tierras» es hecho conocido. Tal vez lo que se ignore es que ellos son producto de «una incesante contemplación de lo visible, y lo visible se ha ido destilando en la mano que lo escribe y lo enmudece de su viva voz, haciéndose, con palabras, también dibujos, imágenes, reflejos, palimpsestos...», como bien dice Pérez-Oramas en el catálogo que acompañó a la primera exposición de Balza.

## NOTAS

- <sup>1</sup> José Balza: *Play b*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2016.
- <sup>2</sup> *Ibid.*
- <sup>3</sup> José Balza: *Análogo, simultáneo*. Caracas: Ediciones GAN, 1983.
- <sup>4</sup> Josefina Brrrizbeitia: *Balza narrador*. Caracas: Ediciones Octubre, 1990.
- <sup>5</sup> José Balza: *Análogo, simultáneo, op. cit.*

## BIBLIOGRAFÍA

- Navarro, Armando. «Balza en la narrativa de fin de siglo». En: *Investigaciones Literarias, Anuario IIL (II Etapa)*. Caracas: Instituto de Investigaciones Literarias, Facultad de Humanidades y Educación, UCV, 2006.
- Navarro, Armando. «Ejercicios holográficos». En Josefina Berrizbeitia: *Balza narrador*. Caracas: Ediciones Octubre, 1990.
- Ortega, Julio. «Contar en Caracas». En Armando Navarro (comp.): *José Balza: La escritura como ejercicio de la imaginación*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, UCV, 1997.
- Pérez-Oramas, Luis. «El verdadero cuaderno de José Balza». En el catálogo de la exposición *Los cuadernos de dibujo de José Balza*. Caracas: Sala Mendoza, 2015
- Praz, Mario. *Mnemosina*. Paralelo entre la literatura y las artes visuales. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.



# Horacio Castellanos Moya: «La verdad es desagradable»

*Por* Cristian Crusat







Nacido en 1957 en Tegucigalpa (Honduras), Horacio Castellanos Moya creció y se crió en El Salvador. A partir de 1979, vivió en diferentes países centroamericanos –México, Costa Rica, Guatemala–, donde trabajó como editor de diarios, revistas y agencias de prensa, principalmente en Ciudad de México. Aunque regresó por un tiempo a El Salvador tras la guerra civil, desde entonces ha residido sobre todo en el extranjero: España, México, Alemania, Japón, Estados Unidos. Ha publicado una docena de novelas: *La diáspora* (1989), *Baile con serpientes* (1996), *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001), *Donde no estén ustedes* (2003), *Insensatez* (2004), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta y el luchador* (2011), *El sueño del retorno* (2013) y *Moronga* (2018). También es autor de varios libros de relatos, los cuales fueron reunidos en la antología *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos* (2009). Ha publicado ensayos –*Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador* (1993), *La metamorfosis del sabueso* (2011)– y diario –*Cuaderno de Tokio. Los cuervos de Sangenjaya* (2015)–. Entre los galardones que ha recibido, cabe destacar el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas 2014, que –concedido por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile e instaurado en 2012– ha premiado también a Rubem Fonseca, Ricardo Piglia, Margo Glantz, César Aira, Hebe Uhart y Juan Villoro. Ampliamente traducido a otras lenguas, Castellanos Moya fue escritor invitado por la Feria Internacional del Libro de Frankfurt entre 2004 y 2006 y, como profesor e investigador, ha trabajado en la Universidad de Pittsburg (Estados Unidos), la Universidad de Tokio (Japón) y, en la actualidad, en la Universidad de Iowa (Estados Unidos), donde es *Associate Professor*.

**En su primera novela, *La diáspora*, de elocuente título, uno de sus protagonistas principales, Juan Carlos, tras abandonar El Salvador, llega a México procedente de Nicaragua, mientras espera que le concedan el estatus de refugiado para marcharse a Canadá. Además, otros personajes circulan por Guatemala y Costa Rica. ¿En qué medida Centroamérica se asemeja a esos clásicos lugares de encrucijada –la movediza Europa Central, los Balcanes– que la literatura representó especialmente a lo largo del siglo xx?**

Centroamérica es una franja de tierra que en el mapa puede semejar un puente o pasadizo entre la América del Norte y la América del Sur, una ruta natural para

el flujo de personas, ideas, mercancías. No ha sido ése, sin embargo, su papel principal en la historia. A lo largo de los últimos dos siglos, las grandes potencias la han tratado como una llave para facilitar el paso entre el Occidente y el Oriente. Ésa ha sido su importancia principal en términos geoestratégicos. La idea del canal, o de los varios canales entre el Atlántico y el Pacífico, ha provocado intervenciones militares, dictaduras, y contribuyó al desmembramiento del istmo en cinco, seis y finalmente siete países. La idea de Centroamérica como un clásico lugar de encrucijada es un desafío. ¿Encrucijada de qué caminos y hacia dónde? No ha habido en Centroamérica la variedad de nacionalidades, culturas y reli-



giones existentes en la Europa Central y los Balcanes. Los países centroamericanos comparten lengua, Dios y cultura, aunque haya importantes minorías indígenas. Más que un clásico lugar de encrucijada, Centroamérica es una periferia, una periferia con mucha riqueza cultural, pero pobre y trágica.

**«Éxodo», «refugiado», «migración»... Desde el principio, sus libros convocaron un dialecto de alusiones sobre la experiencia del exilio y el desplazamiento, un fenómeno que ha proseguido hasta *Morongá*. ¿Considera su literatura como perteneciente a la tradición «extraterritorial» que sancionó George Steiner, es decir, a esa literatura hecha por exiliados y sobre los exiliados?**

No completamente. Varias de mis novelas podrían ser ubicadas en esa tradición de

«extraterritorialidad» que mencionaba Steiner, pero más de la mitad de ellas suceden en territorio centroamericano. Me parece interesante abordar dos aspectos con relación a este tema. Primero, que las categorías fijas o compartimientos estancos para definir la literatura cada vez resultan más rebasadas. Este hecho quizá responda a la idea de lo «líquido» en la cultura contemporánea. Las migraciones constituyen un movimiento fluido, permanente: por ejemplo, entre dos y tres centenares de salvadoreños abandonan cada día el país para tratar de ingresar de manera ilegal en Estados Unidos; simultáneamente, unos ciento cincuenta salvadoreños son deportados diariamente desde Estados Unidos y una cantidad menor desde México. Lo mismo sucede con los hondureños y guatemaltecos. Yo mismo he transitado por ese movimiento pendular. Lo transfronterizo, el adentro

y afuera, forman parte ahora del acervo y la experiencia del escritor, y por lo tanto se reflejan en su obra.

**Aunque la crítica a veces cataloga sus libros como «literatura de la violencia», tal denominación puede ser imprecisa. Los combates, la lucha y la guerra presiden los primeros trabajos de historia de Heródoto y Tucídides, la *Ilíada* de Homero o la Biblia: «El Señor es un guerrero, su nombre es el Señor» (Éxodo 15:3). Por otro lado, y dejando a un lado la Primera y la Segunda Guerra Mundial, pueden contarse más de ciento sesenta conflictos armados desde agosto de 1945 –es decir, tras Hiroshima y Nagasaki–. ¿De qué naturaleza es el vínculo que usted observa entre la guerra (o la dizque violencia) y la literatura?**

Me parece que la violencia y la guerra –que es su expresión organizada más extrema– forman parte de la naturaleza humana, en el sentido de que proceden de las más intensas pasiones. La literatura bucea, refleja y recrea esas pasiones, por tanto, el vínculo entre guerra y literatura es intrínseco, consustancial. Desde la *Ilíada* hasta *Vida y destino* de Vasili Grossman (quizá la más completa novela sobre la guerra del siglo xx) una misma ola golpea el mundo. Nuestra mente y sus sentidos nos hacen percibir un tiempo lineal y nos imponen la ilusión del mejoramiento moral como una línea ascendente e irreversible. Por ejemplo: los europeos han vivido los últimos setenta años un desarrollo social, económico y político sin precedentes, lo que a muchos les hace creer que han dejado atrás la etapa de la violencia descontrolada y la

guerra; consideran que la violencia y la guerra son cosas del pasado, completamente superadas gracias a su actual nivel civilizatorio, y su literatura no puede expresar la guerra sino como algo del pasado. Es lógico. Pero me parece una falacia creer que la línea ascendente en términos de organización de la sociedad que ha tenido Europa sea irreversible. La historia pareciera moverse a veces con movimientos pendulares. El hombre moral no ha sido sujeto de evolución; sus pasiones son las mismas. El odio al extranjero y el miedo a lo foráneo, por ejemplo, existían en la Grecia y la Roma antiguas como existen ahora en Estados Unidos y la Europa actual. Y si el objeto de la literatura son esas mismas pasiones profundas del hombre, pues cada vez que la pasión del odio domine la vida social, se expresará en la literatura.

---

#### EL HOMBRE MORAL NO HA SIDO SUJETO DE EVOLUCIÓN; SUS PASIONES SON LAS MISMAS

---

**Ya en 1989 *La diáspora* consignaba que la revolución salvadoreña escondía sus cadáveres, entre ellos al escritor y guerrillero Roque Dalton. En *Morongu*, Erasmo Aragón investiga los archivos de la CIA para obtener más información acerca de este caso. Treinta años después, los restos de Dalton no han sido localizados. ¿Qué revela este hecho, en su opinión, de la historia de El Salvador?**

El asesinato de Dalton a manos de sus propios camaradas guerrilleros tiene distintas capas de significados para la so-

ciudad salvadoreña y también para la izquierda latinoamericana. Es importante aclarar, sin embargo, que Dalton no fue asesinado estrictamente por su trabajo como escritor, por sus textos –aunque en él vida y obra estuviesen fusionadas. Dalton era un tremendo poeta satírico, y seguramente el más importante poeta salvadoreño del siglo xx, pero también era un revolucionario marxista que consideraba que sólo la lucha armada podía transformar las sociedades latinoamericanas y actuaba en consecuencia. Dalton era un guerrillero y también un agente de la inteligencia cubana, al que la CIA había tratado de reclutar infructuosamente en 1964 para que se convirtiera en doble agente. Eso le confiere una mayor complejidad al caso. Se parece mucho, con las debidas distancias, a lo que le sucedió a Christopher Marlowe, quien fue asesinado (y de quien tampoco jamás se encontró su cadáver) por sus propios camaradas no por los textos que había escrito, sino por las intrigas y conspiraciones dentro del servicio de espionaje de la corte de la era isabelina.

Un primer nivel de significado sería el profundo de desprecio hacia el poeta, hacia el escritor, hacia el intelectual, por parte de la élite política salvadoreña, en especial en este caso la élite de izquierda. Es significativo que los primeros dos gobiernos de izquierda en la historia salvadoreña –la exguerrilla del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) gobernó de 2009 a 2019– no hicieron ningún esfuerzo por la aclaración del asesinato de Dalton, por llevar a proceso a sus perpetradores, tal como lo ha denunciado en varias ocasiones la familia de éste. Quienes lo asesinaron sa-

bían que estaban asesinando a un poeta, no les era desconocido; y quienes ahora como gobernantes los han protegido, lo saben mucho más.

Un segundo nivel de significado tiene que ver con la impunidad como una tara hasta ahora incorregible en El Salvador: nadie ha pagado nada por el asesinato de Dalton ni por el de monseñor Romero. Ciertamente en el caso de los jesuitas españoles la situación es distinta (un general salvadoreño, exviceministro de Defensa, está preso y sujeto a proceso en España), pero, sin duda, a causa de la justicia transnacional –si los jesuitas no hubiesen sido ciudadanos españoles quizá ningún militar estuviese pagando el crimen–.

Un tercer nivel de significado tiene que ver con la relación entre el escritor y la utopía revolucionaria en el siglo xx: hubo un antes y un después de Dalton, quien escribió un verso memorable que decía «la única organización pura que va quedando en el mundo de los hombres es la guerrilla», la misma guerrilla que lo asesinó acusándolo de traidor. Una paradoja inmensa.

***El asco. Thomas Bernhard en San Salvador es un mordaz soliloquio antipatriótico contra El Salvador y la cultura nacional. De hecho, los niveles de ira y repugnancia registrados en sus páginas recuerdan los de otras memorables obras contemporáneas donde el propio país se convierte en epítome de infamia, vileza o angustiada perturbación (como en Fernando Vallejo, Thomas Bernhard, J. M. Coetzee o W. G. Sebald). ¿Pertenece a la moral, como***

**afirmó Adorno, no sentirse en casa al estar en casa?**

*El asco* y otras obras que expresan una crítica abierta al país de origen del autor, a la forma de ser de una nación, me parece que no podrían ser escritas sin un sentido moral conmocionado por la contradicción entre lo que la casa cree ser, dice ser, y lo que la casa realmente es, o lo que es para el autor y sus personajes. La hipocresía, al igual que la violencia de la que hablábamos anteriormente, es consustancial al ser humano. La verdad es desagradable. A nadie le gusta descubrir la verdad sobre su lado oculto, mucho menos que se la digan. Lo mismo sucede con las naciones. No tengo claridad sobre cómo se construye la conciencia moral dentro de cada hombre, hasta qué grado es adquirida y fruto de la educación y las circunstancias, y hasta qué grado venimos al mundo con una especie de semilla. Es un tema que me rebasa. Pero, a veces, pienso que la moral no tiene casa, que es como un francotirador que cambia de posición de acuerdo con las circunstancias para la defensa, pero que siempre busca una posición de altura, desde donde no pueda errar el tiro.

---

PIENSO QUE LA MORAL NO TIENE CASA, QUE ES COMO UN FRANCOTIRADOR QUE CAMBIA DE POSICIÓN DE ACUERDO CON LAS CIRCUNSTANCIAS PARA LA DEFENSA

---

**Antes de *El asco*, usted había publicado *Baile con serpientes*, cuyos acontecimientos suceden en un país que no se**

**nombra (si bien el lector advierte que se halla en algún punto de la misma geografía que ya abarcaba la trama de *La diáspora*). Lo mismo sucederá luego en *Insensatez*. ¿Nos dice algo esta estrategia sobre la invisibilidad de esa parte del mundo, sobre la forma mediante la que se ha construido la imagen de Centroamérica?**

Ciertamente, tanto *Baile con serpientes* como *Insensatez* suceden en ciudades que no se nombran y este hecho podría ser entendido como una reacción del escritor ante la forma cómo se ha construido la imagen de Centroamérica, como unas ganas de sacudirme la obligación de nombrar un espacio para su validación literaria. No obstante, en cada libro la estrategia responde a distintas voluntades. Comencé el primer texto con la idea de que se trataba de un cuento situado en la Ciudad de México, pero una vez que aparecieron las serpientes con el componente fantástico, el espacio geográfico también se disparó y se convirtió en una mezcla de San Salvador y la Ciudad de México, una mezcla muy caprichosa, innombrada, que se fue configurando en mi mente a medida que escribía la novela. El caso de *Insensatez* fue distinto. Un lector nativo de la Ciudad de Guatemala o que haya radicado suficientemente en ella, la reconocerá, aunque no sea nombrada. Mi intención, al no mencionar el país ni la ciudad, era hacer que la obra vadeara el pantanoso debate sobre la veracidad histórica del testimonio y su vigencia como género literario que en ese momento se registraba a partir de la obra *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Mi novela se mueve en otra frecuencia de onda, la ficción,

donde lo importante no es la veracidad histórica, sino la verosimilitud como un principio fundamental del texto literario. El hecho de no nombrar país ni ciudad, tanto en *Baile con serpiente* como en *Insensatez*, fue un gesto radical de libertad, y también un guiño para aquellos que estaban en «la humedad del secreto», como diría Dalton.

**En *Insensatez*, por cierto, su protagonista se sumerge en un magma de informes para esclarecer un genocidio indígena. *Morongá* concluye con un amplio informe sobre una balacera en Chicago. ¿Hasta qué punto el archivo (entendido como la pluralidad de sistemas de orden, clasificación, conocimiento y control) se convierte en una prolongación o en una metáfora de la desmesura y el caos de una época?**

La idea del archivo como prolongación o metáfora de la desmesura y el caos de una época es muy sugerente. Se trataría de un asidero que abre la posibilidad de encontrar orden a hechos de otra forma inasibles, a comportamientos muy difíciles de entender, a una época con racionalidades diversas y confrontadas que producen crueldad, asesinatos masivos y trauma. Pero, en cualquier caso, el archivo –que incluye el informe oficial, el testimonio, el acta, etcétera– constituye un recurso que incorporo a la ficción de forma similar a como incorporo el diario personal y la correspondencia privada. La escritura como creación implica un proceso de descubrimiento de uno o varios órdenes que le dan sentido a las historias que se cuentan. Eso es parte de su aspecto taumatúrgico. Y si el espíritu de la época en la que al escritor le toca vivir

se caracteriza por la desmesura y el caos, el oficio de reflejar y reinventar esa época conlleva un desafío mucho mayor, por lo que el escritor se arrogará la libertad de recurrir a cualquier instrumento que le sirva en su aventura.

---

LA ESCRITURA COMO CREACIÓN  
IMPLICA UN PROCESO DE  
DESCUBRIMIENTO DE UNO O  
VARIOS ÓRDENES QUE LE DAN  
SENTIDO A LAS HISTORIAS QUE  
SE CUENTAN

---

**Hay una familia, los Aragón, que aparece de manera recurrente en su obra. En *Donde no estén ustedes*, *Desmoranamiento*, *Tirana memoria*, *La sirvienta y el luchador*, *El sueño del retorno* o *Morongá* encontramos personajes de esa familia, así como otros relacionados con ella (por ejemplo, los criados). ¿Qué particulariza las desdichas de esta familia y de qué modo es paradigmática en el contexto de la sociedad salvadoreña?**

Las desdichas, aunque tengan un origen social y colectivo, siempre se viven de manera particular. En este sentido la familia Aragón puede leerse como un arquetipo centroamericano: infectada por las luchas políticas, víctima de crímenes del Estado, mezclada con familias de otros países del istmo, protagonista de exilios y retornos, desgarrada entre las ideologías de su época y sujeta a intensas pulsiones autodestructivas. Si la familia es la institución fundamental de la sociedad, su célula madre, la guerra civil comienza con la división

de esta célula. Y la historia de la familia Aragón contada en mis novelas tiene como su centro la guerra civil salvadoreña. Un «tiempo malo», como lo llama el Eclesiastés. Es cierto que algunas novelas suceden en décadas anteriores a la guerra y otras en el periodo de postguerra, pero el agujero negro alrededor del cual se han expandido estas obras es la guerra civil, la bisagra histórica más importante del país desde su independencia.

**Estas novelas protagonizadas por la familia Aragón difieren estructuralmente de otras como *El asco*, *Insensatez* o *La diabla en el espejo*, adscritas a la tradición de la novela corta. ¿Qué caracteriza este tipo de narración y qué virtudes guarda para usted?**

En efecto, la mayoría de las novelas sobre el ciclo de la familia Aragón son más extensas, tienen una estructura más compleja y mayor variedad de recursos literarios, con una excepción: *El sueño del retorno*, inscrita en la tradición de la novela corta que usted menciona. Me gusta la comparación de la escritura de novelas con el atletismo: las novelas cortas son como las carreras de cien y doscientos metros planos, un solo *sprint*, nada de especulación o administración de las energías, un solo movimiento táctico en que se define la batalla, un arranque al tope hasta que se llega a la meta; en tanto que las novelas largas responderían más a la forma de correr el maratón, donde la estrategia está formada a partir de diferentes momentos tácticos con diferentes velocidades. He escrito mis novelas cortas a partir de un personaje, una voz y una

pulsión muy precisa. Lo que importa en ellas es la intensidad, la fuerza, la convicción. La trama se sujeta a la voz, al ritmo, a un aliento que debe envolver al lector de la misma manera en que una carrera de cien metros exige la absoluta atención del público.

**Simultáneamente, usted ha publicado cinco libros de relatos. Los textos de la antología *Con la congoja de la pasada tormenta*. Casi todos los cuentos subrayan varias tensiones inherentes a sus novelas, aunque se aprecia una contracción del espacio narrado: la acción se concentra a menudo en una pequeña habitación, un bar, una pensión, un prostíbulo... ¿Le resulta este género más propicio a la hora de abordar ciertas inflexiones de la ansiedad y la paranoia?**

En el cuento lo que domina es la contención, tanto en el manejo del espacio como del tiempo, los personajes y la trama. La atmósfera es clave: un cuento se respira. Y su construcción depende de la elección de los detalles, del pulso fino, de los silencios, de la mirada de soslayo. A veces, me parece que escribir un cuento es como hacer un dibujo a lápiz o carboncillo. El trazo es esencial. Y su acabado evoca el oficio del orfebre: se debe pulir y pulir hasta que tenga la forma precisa, la superficie tersa, cualquier mínima protuberancia lo arruina. En verdad el género me ha permitido otras inflexiones en el tratamiento de la ansiedad, de la paranoia, de las relaciones de pareja. Un abordaje moroso, distante, ajeno a la convulsión que caracteriza mis novelas cortas. Todas las aproximaciones a la definición del cuento –de Hemingway y Flannery O'Connor, pasando por Prit-



chett y Cortázar, hasta llegar a Carver y Piglia– coinciden en que su virtud no reside en el largor ni en la anchura, sino en la profundidad.

**También ha cultivado el ensayo y la escritura periodística. Pronto se reeditará *La metamorfosis del sabueso*, una colección de ensayos, artículos y conferencias. Allí, entre otras cuestiones, señala que la memoria es el cimiento de su identidad personal, más allá de territorios o linajes concretos. Pero, en términos generales, ¿qué ocurre cuando la memoria puede alzarse como una fuente de angustia o espanto?**

Precisamente cuando la memoria es fuente de angustia, de desasosiego o de espanto, aparece la necesidad de la escritura, de enzarzarme con ella, de apretarle el cuello hasta sacarle una historia. Vivimos tiempos de mitificación de la memoria, en especial de la llamada memoria histórica. A veces me parece que ésta semeja un botín del que quieren disponer a su antojo los dueños del poder. Pero déjeme decirle que yo desconfío de mi memoria personal, como desconfío de mi identidad, de mis diablos y mis fantasmas. Y si desconfío de lo que me pertenece, de lo que me define, de lo que me da sentido, también desconfío de lo que me quieren vender los otros. Memoria e identidad son construcciones personales y colectivas. Ya sabemos que, aunque se trate de un solo hecho, las memorias del victimario, de la víctima y de los testigos pueden ser diferentes. Como escritor me muevo en esa cuerda floja entre la duda sobre lo que soy y me rodea, y la certeza de escribirlo.

**Cumple asimismo hablar de *Moronga*, su última y excelente novela. Posiblemente la desconfianza y la paranoia alcancen aquí un punto de tensión extrema. El exguerrillero José Zeledón intenta escapar de su pasado bélico, de sus fantasmas personales y de los rostros que le resultan familiares. Pero tiene que hacerlo en una cultura extranjera (la estadounidense, cuya vida social está basada en rígidos protocolos y en la sonora autoafirmación) durante una época sometida al implacable control de los algoritmos web y la videovigilancia. Zeledón pertenece a un mundo donde el anonimato y el secreto resultaban esenciales para sobrevivir. Cuando la permanente exposición de la intimidad y de uno mismo se convierte en el imperativo de una sociedad, ¿qué formas adopta la paranoia y con qué resultados para sus ciudadanos?**

Esa pregunta está precisamente en el núcleo de las historias que cuenta *Moronga*. Estamos viviendo un cambio de época de dimensiones colosales en lo que respecta a la vida pública y la vida privada. Los dos protagonistas principales de la novela, Zeledón y Aragón, son víctimas de este cambio, en el sentido de que proceden de una época en la que la vida privada era fundamental y les toca adaptarse a este nuevo mundo en que la vigilancia llega hasta lo más íntimo del ser humano. Y he aquí un asunto clave: la mutación de la especie se está produciendo de una forma veloz. A la generación de esos dos personajes –que es la mía– le toca adaptarse con mucha dificultad y resistencia a la pérdida de su intimidad, de ahí que su paranoia adquiera visos extremos, en

tanto que para las nuevas generaciones que se están formando en esta época la carencia de vida privada, de intimidad, es lo normal, incluso es motivo de satisfacción. El vaciado espiritual del ser humano es una consecuencia de las nuevas tecnologías que exacerban la utilización de los sentidos de la vista y el oído. Ahora la gente debe vivir conectada de manera permanente con las pantallas y los auriculares, en una constante recepción de estímulos programados por los algoritmos. Es una adicción fantástica: un escape absoluto de la vida interior. Y para los momentos en que por diversas razones la gente no puede estar conectada, se recetan los medicamentos y los opiáceos, la anestesia que impide sentir la paranoia que de otra forma haría reventar nuestra psiquis. Me parece que, para la civilización judeocristiana, éste es un momento clave: si a finales del siglo XIX con Nietzsche y los nihilistas se proclamaba la muerte de Dios, ahora podemos hablar de su resurrección en forma de máquina. Ya no es el Dios de Isaías el que quebrantará con su espada nuestros huesos hasta dejar al descubierto nuestra más profunda verdad, sino que es la máquina con sus algoritmos.

**Alrededor del ochenta y cinco por ciento de los emigrantes salvadoreños residen en los Estados Unidos. Los salvadoreños son la principal población hispana en el área de Washington D. C. Ya en 2004, los ingresos de la diáspora salvadoreña en Estados Unidos equivalían al ciento veintisiete por ciento del producto interno bruto de El Salvador. ¿Ha creado la migración un «país» de salvadoreños en Estados Unidos o está**

### **significando la creación de un nuevo El Salvador transfronterizo?**

Me parece que mientras el fenómeno de las remesas permanezca, mientras la población en el extranjero mantenga económicamente a la población en el interior del país, estaremos hablando de un El Salvador transfronterizo. Puede que esto cambie con las nuevas generaciones, en el sentido de que se identifiquen menos con su país de origen. Difícil saberlo. De lo que sí hay evidencia histórica es que otras grandes migraciones como la irlandesa, la italiana o la mexicana no han llevado a la creación de un «nuevo» país dentro de Estados Unidos. En el caso de El Salvador se trata, además, de un país muy periférico, pobre y pequeño (las tres «muy p»), cuyo proceso de asimilación por parte del imperio sucede con cierta naturalidad, pese a las políticas anti-migratorias de la actual administración estadounidense y al explícito desprecio del presidente Trump hacia El Salvador –*shit hole* (hoyo de mierda) lo llamó, algo a lo que no se atrevió ni mi personaje Vega en *El asco*–. Pésima época para migrar cuando cunden el nacionalismo, el supremacismo blanco y cuando el «sueño americano» es papel mojado. Pero el fenómeno de la migración masiva es en gran medida una consecuencia directa de las políticas exteriores de Estados Unidos hacia el país. Y va para largo.

**La guerra civil, la crisis migratoria, el narcotráfico y el fenómeno de las maras se entrelazan a lo largo de *Moronga* y componen una compleja y descontrolada historia de violencia transnacional. Permítame concluir con un interrogante que el propio Zeledón se**

**formula a sí mismo tras navegar por una página web de *coaching new age*: «Recordé la frase: “Todo en la vida nos sucede”. ¿Y de dónde entonces la culpa?».**

Zeledón no es un hombre religioso ni le preocupa una búsqueda espiritual. Tampoco pertenece a la estirpe de los criminales de guerra –como el general guatemalteco Ríos Montt y tantos otros en Centroamérica– que buscan una iglesia protestante que los cobije de sus barbaridades y en la que pronto destaquen como líderes. Zeledón no tiene Dios. Es un hombre de acción que mató a sus enemigos por una causa revolucionaria y que luego de la guerra sobrevive a salto de mata. Pero mató a su madre, sin saber que era a ella a quien mataba, cuando disparó sobre un auto al calor de una

emboscada en la guerra, tal cual Edipo mató a Layo sin saber que era su padre. Un crimen de sangre por el que deberá ser castigado por las Erinias (o Furias), sobre todo luego de que se entera años más tarde de quién había sido su víctima. Es interesante que en la mitología griega sea tan importante el mito del varón que mata a su padre sin saber que era a su padre a quien mataba, pero no exista el mito del varón que mata a su madre sin saber que era a su madre a quien mataba. Orestes asesina a Clitemnestra con alevosía y ventaja; es un mito distinto. Pero éstas son mis reflexiones como escritor. Zeledón no sabe nada de mitología griega, ni le interesa. Padece su trastorno en silencio; resiste a las Furias sin saber de su existencia. Por eso se pregunta: «¿Y de dónde entonces la culpa?».



**A propósito de  
*Rasgos comunes.*  
Un recorrido hacia el  
desamparo en la poesía venezolana**

*Por* Michelle Roche Rodríguez

Si bien el fracaso del proyecto moderno en Venezuela es la herida por la que hablan todos sus escritores, la lírica es el género literario que más proyección ha tenido fuera de las fronteras de ese país. Una razón para este fenómeno se encuentra en su elenco de poetas canónicos que, ante los desafíos éticos propuestos por el desarrollismo, enfrentan una poética metafísica donde la unión entre lo cósmico y lo material cuestiona el *pathos* del presente. La tragedia causada por la Revolución bolivariana, signada en la tríada de hiperinflación, ingobernabilidad y diáspora, con su conexión entre el militarismo de vieja data y el populismo de nuevo cuño, no ha hecho más que poner la luz cenital sobre una tradición que, si bien debe mucho a la proyección de lo emocional en el paisaje, natural tanto como urbano, no ha sido solo la crónica de sus tiempos; ha creado también una estrategia que permite a los poetas tomar el lugar de profetas, aunque sólo sea del desastre. Incluso en tiempos de bonanza petrolera, cuando el nuevorriquismo y la fiesta hablaban más alto que las estrofas de sus versos, la lírica profetizaba el infortunio. En la desgracia, los rapsodas hablan la lengua de la universalidad. Por eso, a diferencia de la narrativa, que ha llegado en forma de títulos aislados, sin antologías que la respalden, la poesía ha cruzado el océano Atlántico trayéndose su tradición. Una prueba de esto es el libro publicado en enero de 2019 por la editorial valenciana Pre-Textos, *Rasgos comunes: Antología de la poesía venezolana del siglo XX*. La obra ha sido compilada, prologada y anotada por Gina Saraceni, Miguel Gomes y Antonio López Ortega y reúne en mil ciento diecinueve páginas a ochenta y siete poetas que publicaron sus libros más importantes entre 1901 y 2012. El volumen coincide con la aparición de una antología sobre la obra de Juan Sánchez Peláez (1922-2003) publicada en la colección Visor de Poesía.<sup>1</sup>

Las antologías, principalmente *Rasgos comunes*, no llegan a España fuera de contexto. En 2018, Rafael Cadenas (1930), el escritor venezolano de mayor proyección internacional, ganó el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, que sumó al galardón Federico García Lorca, que le adjudicaron en 2015, y al mexicano FIL de Lenguas Romances, de 2009. En 2017, una autora de la generación siguiente se llevó el Premio Casa de América de Poesía Americana con la obra *Lo que hace el tiempo*. Se trata de Yolanda Pantin (1954), quien en 2015 obtuvo también el Premio Poetas del Mundo Latino, en México. Si bien es cierto que los galardones no son medida de la calidad literaria, los anotados aquí sirven para

mostrar la buena recepción crítica que tiene la poesía venezolana. Antes de Cadenas y de Pantin, ya Eugenio Montejo (1938-2008) se había convertido en el poeta reciente más divulgado de su colectividad. Es en su obra donde se encuentran las claves para comprender los rasgos de la lírica venezolana que la convierten en la mejor embajadora literaria de la cultura de ese país.

Autor de una considerable obra que comienza con la publicación de *Élegos* en 1967 y termina con *Fábula del escriba*, en 2006, Montejo mantuvo siempre una discreta postura recelosa ante la actitud triunfalista que tuvieron, a partir de los años sesenta, las élites de poder y gran la clase media venezolana frente a la frenética modernización resultante de la bonanza petrolera, sin claudicar el imaginario mítico y natural de su poética, la cual conjuga los logros de las vanguardias y el deslumbramiento ante lo cotidiano. Rafael Arráiz Lucca compara su estilo con ese de un medievalista porque parece encontrar todas las respuestas en el mundo natural (205). En *El desengaño de la modernidad*, Miguel Gomes señala que Montejo no permite al tiempo lineal inmiscuirse en sus procesos creadores con el objeto de preservar su quehacer artístico del «progresismo comercial» (44). En *Rasgos comunes* se le describe como un autor de su tiempo, sin ser demasiado «moderno», cuya maestría está exenta de hieratismo y anclada en lo natural (651). El poemario que mejor sintetiza su legado se titula *Terredad* (1978). Con más de cuarenta años desde su publicación, esta obra ilustra la forma y el fondo de la literatura montejeana; es a un tiempo el enunciado de su credo literario y la definición de su poética. Inventó Montejo la palabra «terredad» para nombrar la condición extraña, y a la vez ordinaria, de saber que la existencia transcurre entre dos nada: una que precede a la vida y otra que la sucede. «La terredad de un pájaro es su canto, / lo que en su pecho vuelve al mundo / con los ecos de un coro invisible / desde un bosque ya muerto. / Su terredad es el sueño de encontrarse / en los ausentes, / de repetir hasta el final la melodía / mientras crucen abiertas / sus a las pasajeras; / aunque no sepa quién le canta/ ni por qué», escribe en «La terredad de un pájaro» (*Rasgos comunes*, 653). Lo que viene a señalar la noción de «terredad», tal como explica el poema citado, es que los seres vivos son un accidente que ocurre entre una fecha de nacimiento y otra de muerte. El alcance metafísico de esta afirmación, aunado a su simpleza, es el núcleo del legado montejeano y hace que su metafísica hable de las maneras de habitar radicalmente el momento, en las dimensiones cósmica y real.

## II

En la mirada íntima donde se sintetizan lo material y lo espiritual, Montejo bebe de la tradición de los escritores abstractos que se opusieron a la centralidad del paisaje en los herederos del Romanticismo, como Francisco Lazo Martí (1869-1909), quien en 1901 escribió *Silva criolla a un bardo amigo*, el poema que abre *Rasgos comunes*. Como el autor de *Partitura de la cigarra* (1999), no llegó nunca a separarse de lo natural, representó en su obra a las dos corrientes fundamentales de la poesía venezolana del siglo xx: la conversión de lo externo en emotividad poética y en el uso del lenguaje como herramienta para cuestionar el sentido de la realidad. La reflexión sobre las relaciones entre el afuera y el adentro que se tejen entre estas dos tendencias ocupa la obra de dos autores fundamentales de la primera mitad del siglo, quienes nunca pudieron separarse del entorno rural, acaso porque crecieron en el campo, Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962) y Fernando Paz Castillo (1893-1981).

La intimidad de la autora de *Voz aislada* (1939) y la metafísica del escritor de *La voz de los cuatro vientos* (1937) se establecieron en contra de la conversión del Llano en mito de lo popular. Arráiz Lucca ubica la estrategia de Arvelo Larriva en su uso de la intimidad como apoyo para sus búsquedas en el paisaje (15). La imagen que ha dado la crítica de ella es la de una mujer asomada a la ventana de su casa, desde donde mira hacia su pueblo natal, Barinitas –a más de quinientos kilómetros al suroeste de Caracas–, ubicado al pie de Los Andes, donde comienza la llanura. En *Rasgos Comunes* se habla del «papel insoslayable» que tiene el paisaje en los versos de la autora, pero reconociendo la intervención de su «voluntad enunciativa que hace del lenguaje la única presencia absoluta» (73). Paz Castillo publicó su primer poemario en 1931, cuatro años antes de la muerte del general Juan Vicente Gómez. Maceró sus poemas durante años, en silencio, en los espacios de su vida interior. Esta particularidad dotó su voz de profundas preocupaciones metafísicas. «La vida es una constante / y hermosa destrucción: / Vivir es hacer daño. / [...] Pero el muro, / el silencioso y blanco muro, / parece que nos dice: / «hasta aquí llegan tus ojos, / menos agudos que tu instinto. / Yo separo tu vida de otras vidas / pequeñas; pero grandes cuando el ocaso, el oro insinuante del ocaso llega», escribe en uno de sus poemas más celebrados «El muro» (1971), de *El otro lado del tiempo* (Arráiz Lucca, 62). La simplicidad de su expresión dotada de preocupaciones sobre la humanidad y las relaciones entre el mundo visible y el invisible anteceden a la expresión mítica de la realidad montejeana.

Paz Castillo convierte a la naturaleza en el tránsito hacia «una exploración de los territorios de la expresión y de la voz que la materializa: sus cartografías verbales levantan mapas, más bien, del sujeto» (107). Aunque ambos tienen más puntos de encuentro que diferencias, eso que en él es entusiasmo por lo subjetivo, en Arvelo Larriva se convierte en puro lenguaje; por esa razón, en la escritura de ella coinciden el retrato del paisaje emocional con las corrientes metafísicas, rasgos que sirven de antecedentes a las intenciones filosóficas de Elizabeth Shön (1921-2007) y a la compleja reflexión sobre el lenguaje de Alfredo Silva Estrada (1933-2009). Por consiguiente, Arvelo Larriva no sólo cuestionó la mitologización del ambiente llanero, oponiéndole su intimidad, sino que al hacerlo desde una expresión propia, cuando nadie más lo hacía, inauguró en el país la senda de la experimentación. Gomes, López Ortega y Saraceni consideran ésa una de las cinco «zonas discursivas» que marcan la poesía venezolana del siglo xx:<sup>2</sup> El lenguaje, como estructura de otra realidad y como lugar para ensayar el sinsentido del mundo, es el camino por el cual esta lírica se enrumba hacia la universalidad, «la poesía intuye una escisión existencial, que cubre a todo el colectivo, y se hace eco del dolor» (29). Las corrientes metafísicas, abstractas y experimentales a las cuales se tomará en cuenta en los párrafos siguientes marcaron en el lenguaje el quiebre de proyecto nacional. «Un país poético, elevado, se construye sobre el país real, desmembrado, a punta de memoria y tradición, por un lado, pero también lanzándose al vacío, por el otro, como quien postula una vanguardia ciega», escriben en *Rasgos comunes* (29).

Arvelo Larriva y Paz Castillo maduraron sus obras en una sociedad de resabios coloniales, introducida de golpe a la economía internacional debido a la revolución petrolera, durante los años veinte. Shön y Silva Estrada comenzaron a publicar tres décadas después, cuando las compañías petroleras extranjeras tenían más de treinta años dividiendo sus ganancias a partes iguales (o desiguales) con el gobierno.<sup>3</sup> La primera generación vivió la tiranía del general Juan Vicente Gómez, que se extendió desde el golpe de estado de 1908 hasta la muerte del dictador en 1935, y la otra, la dictadura militar de Marcos Pérez Jiménez, de 1952 a 1958. La carrera política de este hombre se extendió entre dos golpes de estado. El primero fue el que dio en 1945, junto con otros miembros jóvenes de las Fuerzas Armadas y del partido Acción Democrática, al general Isaías Medina Angarita. Gracias a su destacada participación en el motín le hicieron miembro de



la Junta Revolucionaria de Gobierno que presidió el director de Acción Democrática, Rómulo Betancourt. Cuando en 1948, después de las primeras elecciones democráticas del país, resultó electo presidente el escritor y pedagogo Rómulo Gallegos (1884-1969), Pérez Jiménez impulsó un alzamiento militar en su contra y acabó con su presidencia en menos de un año. No fue, empero, este golpe con el que terminó la carrera del general. Más bien, la reforzó. Él impulsó una Junta Militar con la que gobernó el país junto con los generales Germán Suárez Flamerich y Carlos Delgado Chalbaud. Entonces, el asesinato de este último le permitió ejercer el gobierno *de facto* hasta 1958, cuando el partido Acción Democrática lo derrocó, secundado por la nueva generación de las Fuerzas Armadas. Así acabó la carrera política de Pérez Jiménez y se inauguró el período democrático más largo de la historia del país. A pesar de las evidencias de encarcelamientos arbitrarios y de la existencia de campos de concentración para los disidentes, Estados Unidos apoyó el gobierno militar, no sólo porque la situación del país era privilegiada para luchar contra la Revolución cubana que había comenzado en 1953, sino porque formaba parte de una red de distribución petrolera. Petróleo y militarismo, he allí las dos constantes en el drama de la historia contemporánea de Venezuela.

### III

En el mundo de los absolutos impulsado por la hegemonía militar de la primera mitad del siglo xx no es de extrañar que cierta poesía se refugiara en la metafísica, separándose de la pompa militar vestida con las charreteras del procerato decimonónico y unificada en la teología de Simón Bolívar. No sólo los tiranos recurrieron a la imagen del fundador de la Gran Colombia; también lo hicieron los demócratas de la segunda mitad del siglo, con el objeto de fundamentar la autenticidad de sus gobiernos. El escritor que mejor condensa, por un lado, el hartazgo de esa realidad de oropeles y, por el otro, las formas de experimentación lingüística inauguradas por Arvelo Larriva y Paz Castillo es Juan Sánchez Peláez (1922-2003), quien «marca un punto de inflexión en la poesía venezolana del siglo xx», según se lee en *Rasgos comunes*, pues «no se escribe igual después de su magisterio» (403). Influenciado por el surrealismo que conoció en su juventud, cuando militó en el grupo «Mandrágora» de Santiago Chile, la ciudad donde vivió en sus años de formación, el autor de *Elena y los elementos* (1951) destaca en el juego verbal y la exaltación

de la voz poética. En su obra se funden el yo y el nosotros, como se puede leer en el poema «Animal de costumbre» publicado en el libro homónimo del año 1959: «Nosotros que no rebasamos las fronteras, nos quedamos en el umbral, en nuestras alcobas, siempre esperando un tiempo mejor. El ojo perspicaz descubre en este semejante mi propia ignorancia, mi ausencia de rasgos frente a cualquier espejo» (408).

Refiriéndose a la antología de su obra, editada por Marina Gasparini Lagrange (con prólogo de Alberto Márquez) y publicada por Visor en España, el poeta, ensayista y traductor mexicano, Manuel Iris describe al autor de *Filiación oscura* (1966) como alguien «obsesionado con la poesía como una suerte de magia oracular», que se aleja del surrealismo de su juventud en la búsqueda de una obra propia (Iris, 2019). Esa apuesta por el más puro arte, aún por encima de la proyección individual de su obra —dice Iris que rechazó, a última hora, una antología que le iban a publicar en los noventa en Europa por no estar de acuerdo con el prólogo—, lo convierte en un poeta que «más que lectores, tiene feligreses» (ídem). Por eso desconcierta que en *Rasgos comunes* se señale que «el lujo o el esplendor verbal dificultan identificar de qué habla esta poesía» (403). Es cierto que la impenetrabilidad de una obra nunca ha detenido a ningún entusiasta de la literatura, pero resulta difícil conciliar la imagen del poeta para eruditos del que habla esta antología con el descrito por Iris; más aún, cuando también en *Rasgos comunes* se anota que la biografía personal de Sánchez Peláez «se hunde en medio de una biografía colectiva; una metáfora del amor habla de nuestras estrecheces y sinsabores; una evocación permanente del pasado remite a nuestra incapacidad de habitar del presente» (403-404).

La discusión sobre el perfil de Sánchez Peláez que propone el libro es fundamental porque Gomes, López Otega y Saraceni toman el título *Rasgos comunes* de un poemario suyo publicado, en 1975, por la editorial estatal de Venezuela, Monte Ávila Editores. Allí se observan los rasgos más característicos de su poesía, como sus raptos invocativos, expresados en pequeños giros hacia las tradiciones clásicas, la de Occidente y la de Hispanoamérica. Pero allí también se establece el diálogo entre la privacidad del poeta y el espíritu colectivo. Es en esta comunicación entre la voz propia y su linaje, tanto lírico como cultural, donde los antólogos ponen el acento: *Rasgos comunes* observa cómo el resto de los poetas del país negociaron su intimidad con las cosmovisiones nacionales y los corcoveos de la política. Si Sánchez Peláez entró

en el canon de la literatura venezolana es porque su maravilla e incomprensión ante el milagro de la existencia lo supera, pero no prescinde de la expresión. Eso sería optar por el silencio. En el esplendor verbal de su obra, como una mortaja de seda para un difunto, la imposibilidad del lenguaje para nombrar la vida se encuentra decodificada.

A la voz arcana de este maestro han respondido los poetas más divulgados de su país. Aunque la fuerza legendaria de lo mejor de Montejo se origina en *Elena y los elementos*, la poesía mística y del desprendimiento de Cadenas es la que tiene más «rasgos comunes» con la obra Sánchez Peláez. La misma noción de pérdida que recorre «Animal de costumbre» se encuentra en «Derrota» (1963), el poema que selló la perdurabilidad en la literatura venezolana –y, más tarde, iberoamericana– de su más célebre bardo. También en Cadenas se funde el yo con el nosotros, cuando se distancia de los ideales estéticos y políticos de la izquierda venezolana, la misma que terminó por validar, en el siglo xx, a una élite de ideales populistas enmascarados en una vaga noción de libertad. «Yo que no he tenido nunca un oficio / [...] que perdí el hilo del discurso que se ejecutaba en mí y no he podido encontrarlo / que no lloro cuando siento deseos de hacerlo / que llego tarde a todo / [...] que me creí predestinado para algo fuera de lo común y nada he logrado / [...] que he percibido por relámpagos mi falsedad y no he podido derribarme, barrer todo y crear de mi indolencia, mi / flotación, mi extravío una frescura nueva /, y obstinadamente me suicido al alcance de la mano / me levantaré del suelo más ridículo todavía para seguir burlándome de los otros y de mí hasta el día del juicio final», escribe en este poema fundamental, tomado del libro homónimo (Arráiz Lucca, 161-163).

Cadenas había militado en el Partido Comunista de Venezuela y por esa razón se había tenido que exiliar durante la dictadura de Pérez Jiménez. Cuando llegó a Venezuela se hizo miembro de Tabla Redonda (1959), uno de los tres grupos que con Sardio (1958) y el Techo de la Ballena (1961) conformaban la vanguardia cultural de la época.<sup>4</sup> Los dos primeros estaban asociados con revistas homónimas. Sardio se identificaba de manera informal con el proyecto socialdemócrata de Acción Democrática, partido que dominó al país, durante una década, después de ganar las primeras elecciones libres. «Tabla Redonda» fue la respuesta que, en el plano cultural, lanzó el Partido Comunista, que había quedado fuera del pacto de gobernabilidad firmado en 1958 por Acción Democrática y Copei, el partido social cristia-

no. Estos últimos se alternaron la presidencia durante décadas. Copei llegó al poder en dos oportunidades: con Rafael Caldera, entre 1969 y 1974, y Luis Herrera Campíns, entre 1979 y 1984. Caldera pactó con las guerrillas. Y, en 1983, el otro presidente copeyano se vio obligado a devaluar de forma abrupta el bolívar frente al dólar, un episodio conocido como el «viernes negro».

El período de crisis arrojó nueva luz sobre la obra de Cadenas, que ya para entonces constaba de siete poemarios, pero en especial sobre *Derrota*. Publicado en 1963, cuando las exportaciones de hidrocarburos habían llevado a la economía de Venezuela a su apogeo, el tono de desilusión del libro pasó desapercibido. Eran los años de la Venezuela Saudita, cuando gracias a la inyección de petrodólares los gobiernos gastaban a manos llenas en obras públicas y la clase media podía viajar con frecuencia a Estados Unidos. Era cierto que las guerrillas amenazaban la estabilidad política, pero la radio y la televisión se empeñaban en hablar de asuntos más alegres, como las bondades para la piel femenina de la rasura adora «Coqueta», de Phillips, los automóviles marca Ford y la necesidad de cuidarlos con cauchos Firestone. No, la gente no estaba para escuchar a los poetas, pero veinte años después, cuando vino el «viernes negro», la voz lírica de Cadenas tomó tintes proféticos; los mismos que mantiene ahora, en su senectud, y que le han granjeado éxito internacional. Esta circunstancia convierte su poética del desamparo en el hilo conductor de la lírica venezolana del fin de siglo.

#### IV

Matizados por los acontecimientos de la época, el fin de la lucha armada y el empobrecimiento de la sociedad, dos grupos surgieron en los años ochenta, Guaire y Tráfico. Sus representantes pertenecían a la primera generación de escritores que creció en democracia y en entornos ciudadanos, por lo que convirtieron a los paisajes de concreto en los depositarios de sus emotividades, igual que hicieron un siglo antes los románticos con la naturaleza. La postura revelaba el comienzo de una realidad social: para ese momento, más del setenta y nueve por ciento de la población venezolana vivía en ciudades, según datos del Banco Mundial.<sup>5</sup> El pestífero río Guaire, que divide a Caracas de norte a sur, fue la imagen del primer grupo de poetas, mientras que el segundo, surgido del célebre taller de literatura caraqueño que se reunía en la quinta Calicanto de Antonia Palacios (1904-2001), se identificó con un verso de Vicente Gerbasi (1913-1992): «venimos de la noche y hacia la noche va-

mos». Resulta muy significativo que Tráfico, en la frase inicial de su «Sí, Manifiesto» (1981), transformara las palabras de Gerbasi en: «Venimos de la noche y hacia la calle vamos». Esto evidencia que, por más rompedora que se considere, cada generación encuentra sus asideros en el pasado y que la nocturnidad que se le adjudica a la ciudad ya la había prefigurado el hijo de un italiano en una obra fundamental del canon, *Mi padre el inmigrante* (1945). Además de Armando Rojas Guardia (1949), Miguel Márquez (1955), Rafael Castillo Zapata (1958), y Alberto Márquez (1960), todos aún poetas en ejercicio, en este grupo militaron dos autores con proyección en España, como la ya nombrada Yolanda Pantin e Ígor Barreto (1952). Por su parte, Guaire estaba integrado por estudiantes de la Universidad Católica Andrés Bello: Rafael Arráiz Lucca (1959), Armando Coll (1960), Luis Pérez Oramas (1960), Alberto Barrera Tyszka (1960), Nelson Rivera (1959), Javier Lasarte (1955) y Leonardo Padrón (1959).<sup>6</sup>

Al independizarse de la grandilocuencia utópica del pasado, que incluía una larga tradición donde se colocaba al paisaje natural en el centro de la emotividad, los nuevos poetas se preocuparon por hacer sus obras accesibles a la experiencia humana y se acercaron más al público que sus antecesores. Así, mientras convirtieron a la ciudad en el escenario del deterioro moral impulsado por el desarrollismo fallido, quitaron el dejo experimental a cierta poesía y apelaron a un lenguaje directo, con referencias históricas concretas. De esa manera, dejaron en evidencia el desacierto de la vanguardia defendida por sus antecesores, como aquella de los miembros del Techo de la Ballena, más radicales que los integrantes de Sardio o la Tabla Redonda, pues llevaron la experimentación con el lenguaje a los límites de la comprensión, como hicieron los palíndromos de Darío Lancini o el humor dadaísta con que Víctor Valera Mora (1935-1984) pretendía enfrentar al *status quo*: «Entonces quedamos en que la muerte es una sola / y que lo que se gana apenas alcanza para medio morir / y dejad que los vivos entierren a sus vivos...» (*Rasgos comunes*, 588). A tales versos lúdicos y engaños similares firmados por otros escritores en el «Sí, Manifiesto» se les identifica con «el silencio y el juego textualista» que, si bien pretendían nacionalizar las vanguardias de Europa y Estados Unidos, terminaron por hacerle el juego a la hueca democracia petrolera.

Los miembros de Guaire y Tráfico cuestionaban la asepsia de la literatura y la noción de que el poema debía ser el único protagonista. Su certero diagnóstico sobre la separación entre literatura y

realidad les permitió ensayar nuevas poéticas y proponer caminos individuales que estaban llamados a poblar la lírica desde entonces, preparándola para afrontar la tragedia de la nueva hegemonía militar con la cual su país empezó el siglo XXI. La depuración del género lírico abrió el camino a propuestas nuevas, al margen de la experiencia grupal, de los más diversos estilos, como las seguidas por poetas como por Pérez Oramas, Barreto y Pantin.

El primero fue durante una década asesor de arte latinoamericano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y es el único miembro de Guaire incluido en *Rasgos comunes*. Allí se le reconoce como un escritor heterogéneo que «incorpora tradiciones diversas (la española, la hispano-árabe-sefardí, por ejemplo) a través de un gesto caníbal que reclama para sí linajes de épocas distintas para descolocarlos de su tiempo y volverlos universales» (1075-1076). Y, de la misma manera que Pérez Oramas sintetiza las tradiciones de Occidente, la obra de Barreto resume el interés por el paisaje en la tradición de Hispanoamérica, actualizándola para el presente. Logra esto por medio de la creación de una estructura de signos sustentada en la imaginaria de la llanura donde nació. Mas no apeala en esta estrategia a la alabanza, como hicieran los románticos; prefiere los caminos de ida y venida de la ciudad. Reivindicando el legado de Arvelo Larriva, a quien considera el punto de partida de una poesía de lo telúrico, en donde se deja de cantar a las bondades naturales del entorno campestre para dar paso a una voz subjetiva, Barreto propone una nueva poesía donde también se escenifica el fracaso de la modernidad. Distinto a lo que puede apreciarse en la obra reunida hasta 2013 –publicada en España bajo el título *El campo / El ascensor*–, el más reciente poemario *El muro de Mandelstam* (Bartleby, 2017), Barreto prescinde del paisaje rural y lo sustituye por el barrio caraqueño de Ojo de Agua, una zona paupérrima al margen de la ciudad y de la modernidad.

Finalmente, la obra de Pantin condensa los legados de Sánchez Peláez, Montejo y Cadenas de una manera particular; más por lo que callan sus versos que por lo que expresan. Nunca se atrevería ella a enunciar un nosotros o un colectivo donde sea protagonista y mucho menos a considerarse una poeta nacional, porque el feroz escepticismo que rezuma su obra se proyecta en la noción que tiene de la poca influencia de los escritores en la vida colectiva de los ciudadanos. Por eso, los gestos que informan su lírica son el retraimiento y la descomposición de la memoria. «Pertenezco / a este pedazo de tierra. / Reconozco como míos / el aire / que fue de mi infancia, / los relatos de mis padres / jóvenes y

eternos, / cuanto su vista levantó / de estos valles / donde abreva el deseo» (897). La poeta que enuncia aquí no es ingenua: tiene la sencillez de Montejo. Pero por esos versos habla el vacío; se asoma al abismo donde busca a un sujeto que no existe, como el hablante frente al espejo en «Animal de costumbre». Y he allí el legado que la autora de *Hueso pélvico* (2006) ofrece al siglo XXI, un tiempo que ya no podrá nunca prescindir de su poesía. Ante la voz arcana de Sánchez Peláez, la convicción montejeana de que la vida es un accidente y el tono derrotista de Cadenas, Pantin opone un gesto político: reivindicar el mundo interior, acaso la única casa real del poeta.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Una nota sobre antologías: en 2005, Visor Libros publicó *La poesía del siglo xx en Venezuela*, compilada y editada por Rafael Arráiz Lucca. Es parte de una colección de poesía hispanoamericana breve hecha junto con la Agencia Española de Cooperación Internacional. En 2017 la misma editorial publicó *Lo que hace el tiempo*, de Pantin.
- <sup>2</sup> Las otras cuatro son: la centralidad del paisaje, el reconocimiento del cuerpo como lugar de enunciación, la inclusión de lo popular en el universo lírico y el uso del poema como escenario para ensayar los desafíos éticos de la modernidad.
- <sup>3</sup> La Ley de Hidrocarburos aprobada por el general Isaías Medina Angarita en 1943 logró que el Estado venezolano se dividiera a mitades con las compañías extranjeras las ganancias por la explotación del petróleo. Hasta esa fecha estuvo vigente una ley redactada por los acólitos del general Gómez y los delegados de las empresas estadounidenses y europeas, que les daban poderes extraordinarios. La ley se revisó en 1955 y en 1967. En 1976, por fin, se nacionalizó el crudo venezolano. Medina Angarita fue el segundo sucesor de Gómez, le antecedió Eleazar López Contreras, entre 1935 y 1941.
- <sup>4</sup> El Techo de la Ballena estaba formado por artistas plásticos y escritores disidentes de Sardo. Además de los narradores Salvador Garmendia (1928-2001) y Adriano González León (1931-2008), se encontraban los poetas Francisco Pérez Perdomo (1930-2013), Juan Calzadilla (1931) y Caupolicán Ovalles (1936-2001). Una reedición del poema *¿Duerme usted señor presidente?* (1962) de Ovalles se publicó en 2017 en España, gracias a un asociación entre Ediciones La Palma y la Fundación Caupolicán Ovalles.

<sup>5</sup> Para 2017, la cifra se ubicaba en casi el ochenta y nueve por ciento (World Bank Group, Estados Unidos, 2019).

<sup>6</sup> Los aportes literarios de Barrera Tyszka se concentraron en la narrativa; los de Padrón, en la televisión y el teatro; y los de Coll, en el guión cinematográfico; mientras Arráiz Lucca, Rivera y Lasarte se dedicaron a la pedagogía, la edición y la gestión cultural. Debido a falta de espacio y a que los escritores más conocidos son los antiguos miembros de Tráfico, a los integrantes de Guaire no se les dedica aquí una reflexión más profunda.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arráiz Lucca, R. (2005). *Antología de la poesía del siglo xx en Venezuela*. Madrid: Visor Libros.
- Iris, M. (21 de marzo de 2019). *Colofón Revista Literaria*. Obtenido de Reseña: Una antología de Juan Sánchez Peláez demuestra por qué el autor venezolano más que lectores, tiene feligreses: <[http://www.colofonrevistaliteraria.com/sanchez\\_pelaez/](http://www.colofonrevistaliteraria.com/sanchez_pelaez/)>
- World Bank Group (US). (19 de mayo de 2019). *Banco Mundial/ Datos*. Obtenido de Población urbana (porcentaje del total): <<https://datos.bancomundial.org/>>
- Gomes, M. (2017). *El desengaño de la modernidad: cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: AB Ediciones/ Universidad Católica Andrés Bello.
- V. A. (2019). *Rasgos comunes: Antología de la poesía venezolana del siglo xx*. (M. Gomes, A. L. Ortega, & G. Saraceni, Edits.) Valencia: Pre-Textos.
- Grupo Tráfico. (julio-agosto de 1981). Sí, Manifiesto. *Revista Zona Franca, III Época* (25), 7-9.



**El exilio americano de las  
diputadas de la República  
española**

*Por* Feliciano Páez-Camino



Cuando la sublevación del 18 de julio de 1936 desencadenó en España una Guerra Civil pronto internacionalizada, las cinco mujeres que, el 16 de febrero de ese año, habían sido elegidas por sufragio universal diputadas del Congreso permanecieron activamente leales al Gobierno de la República. Concluida la guerra, las cinco quedaron fuera de España, en un exilio que, para cuatro de ellas, tuvo por marco tierras de la América hispana, previo paso por Francia.

Tres de esas diputadas –Margarita Nelken, Matilde de la Torre y Julia Álvarez Resano– eran socialistas, y las tres murieron en México. Asimismo estuvo asentada un tiempo en México la republicana de izquierdas Victoria Kent, que vivió lo suficiente para regresar a España tras la muerte de Franco, aunque luego murió en Nueva York, su última y más duradera tierra de refugio. También regresó a España, en este caso de modo definitivo y volviendo a ocupar un escaño en las elecciones de 1977, la comunista Dolores Ibárruri, la Pasionaria, que había vivido su expatriación en la Unión Soviética, y que constituye la excepción en el nexo establecido entre diputadas españolas y exilio americano.

Si ampliamos la observación a todas las parlamentarias a lo largo de las tres legislaturas republicanas, la relación con el exilio en Hispanoamérica sigue siendo elocuente. Habían sido nueve en total las diputadas durante la República<sup>1</sup> y trece los escaños que ocuparon, ya que Nelken fue elegida para las tres legislaturas (iniciadas en 1931, 1933 y 1936), y Kent para dos, al igual que De la Torre. De las cuatro mujeres que en 1936 ya no eran diputadas pero lo habían sido en legislaturas anteriores, sólo Francisca Bohigas, la única netamente derechista, se sumó a los sublevados y permaneció en España al término de la guerra. Las otras tres, Clara Campoamor, diputada radical en la primera legislatura, y las socialistas María Lejárraga (más conocida como María Martínez Sierra) y Veneranda García-Blanco, diputadas en la segunda, marcharon también a un exilio que estuvo localizado, temporal o definitivamente, en tierras americanas.

#### DE NUEVE DIPUTADAS, OCHO EXILIADAS: PERFILES EXPLICATIVOS

En suma, de aquellas nueve primeras parlamentarias, ocho salieron de España y siete terminaron recalando en el continente americano. Salvo Campoamor, que vivió diecisiete años en Argentina a partir de 1938, las otras seis llegaron a México repartidas en las dos oleadas de ese éxodo: tres de ellas (Nelken, De la Torre y

García-Blanco), antes de la ocupación nazi de Francia; y las otras tres (Kent, Álvarez Resano y Lejárraga), tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, una vez comprobado que no se producía el consiguiente derrumbe de la dictadura franquista. La estancia en México, temporal para Kent, fue meramente transitoria para Lejárraga, que se estableció en Argentina, donde murió, casi centenaria, cinco meses antes que Franco.

Arduo resulta ofrecer un perfil general de las diputadas republicanas, si bien el acceso a tan pionera condición acredita que se trataba de mujeres excepcionales, a la vez que ejemplifica el avance en la condición jurídica de las mujeres propiciado por el régimen democrático nacido en 1931. Con la excepción de Ibárruri, el entorno social de las parlamentarias era el de una clase media ilustrada (con un límite por abajo en las dificultades económicas de la joven Campoamor y por arriba en el acomodo familiar de Nelken), que les permitió una notable preparación cultural –infrecuente en las mujeres de su tiempo– que alcanza probablemente su ápice en Matilde de la Torre, figura que bien podría tener su sitio en la generación del 14. Al acceder al Parlamento, tres habían tenido hijos (dos Margarita, cuatro Veneranda y seis Dolores, de los que sólo dos quedaban vivos); tres (María, Matilde y Dolores) estaban separadas de sus cónyuges; y dos (Margarita y Julia) se casaron durante la República, con hombres divorciados. Tales situaciones condicionarían sus trayectorias, ya que, en el exilio, varias de ellas ampliaron las responsabilidades que tenían asumidas con respecto a su entorno familiar.

En consonancia con su tiempo, la formación más común de las diputadas fue la de maestra: lo fueron seis de las nueve. Además, tres se licenciaron en Derecho, dos de ellas, Kent y Álvarez Resano, después de estudiar Magisterio. Todas escribieron en la prensa periódica y siete de las nueve publicaron libros, varios de ellos de matiz autobiográfico.<sup>2</sup> Su actuación en el marco parlamentario fue desigual, destacando la de Campoamor en la primera legislatura (sobre todo, aunque no sólo, propugnando el voto femenino), las de Nelken y De la Torre en la segunda (con documentadas defensas del laicismo), y un sonado discurso de Ibárruri en la tercera. De nuevo con la excepción de esta última, no alcanzaron las diputadas cargos de mucha altura en sus propias organizaciones políticas, si bien varias asumieron responsabilidades gubernamentales de relieve, ya que tres fueron designadas directoras generales y una ejerció como gobernadora civil. Salvo Bohigas, no parece que ninguna fuera católica practicante (ni que

Nelken practicara el judaísmo), y sólo de Campoamor está confirmada la pertenencia a la masonería, aunque también constan acusaciones por ese *delito* en los tribunales franquistas al menos acerca de Kent y De la Torre.

Un rasgo que bien puede llamar la atención en estas primeras diputadas españolas es la adscripción política de la gran mayoría de ellas a la izquierda, en particular al PSOE. Cinco de las nueve eran socialistas (aunque Nelken se vinculó temporalmente al PCE durante la guerra y García-Blanco más tarde), una fue republicana de izquierdas y una comunista. Campoamor decía situarse en la izquierda, pero su militancia, siquiera temporal, en un partido republicano crecientemente conservador y su posterior falta de apoyo a la República en guerra invitan a matizar tal atribución. Podemos hablar pues de siete parlamentarias de izquierdas, una de centro y una de derechas. Y, si en vez de diputadas contamos escaños, el predominio se acentúa: al menos once de los trece estuvieron ocupados por mujeres situadas en la izquierda, socialistas en ocho casos.

Como se supone que, una vez reconocido por la Constitución de 1931 su derecho al sufragio activo, las mujeres votaron a las derechas al menos en la misma proporción que los hombres, cabe apreciar una acentuada disimetría ideológica entre mujeres votantes y votadas, hecho llamativo que tiene un par de explicaciones. La primera es que, dentro de la exigua presencia femenina en todas las candidaturas, las izquierdas presentaron bastantes más candidatas: para las elecciones de noviembre de 1933 –las primeras en que pudieron votar las mujeres, ya que en las de junio de 1931 sólo se les había sido otorgado el sufragio pasivo– se contabilizan cuarenta y dos candidaturas femeninas, de las que treinta y seis se pueden adscribir a la izquierda, dos de centro (contando en ellas la de Campoamor) y cuatro a la derecha.<sup>3</sup>

La otra razón, que es menos obvia pero quizá más significativa, deriva de que, durante la República, las candidaturas eran *abiertas*, de modo que los electores podían elaborar su propia lista mezclando candidatos de varias, lo que tenía por efecto la atribución final de un número desigual de votos a quienes figuraban en una misma candidatura. El análisis de los resultados revela que, llegado el caso, los votantes socialistas (que ya eran mujeres y hombres) situaron a las candidatas en buena posición con respecto a sus compañeros varones: Margarita Nelken resultó ser la más votada de los once candidatos socialistas de Badajoz, María Lejárraga la segunda (tras Fernando de los Ríos) de los diez que

componían la candidatura del PSOE por Granada, y Matilde de la Torre y Veneranda García-Blanco fueron respectivamente la segunda (tras Teodomiro Menéndez) y la cuarta de los trece candidatos socialistas por Oviedo.<sup>4</sup>

En el campo rival, Francisca Bohigas fue la menos votada de los siete candidatos de la CEDA por León, si bien resultó elegida porque tal fuerza de derechas copó la representación de las mayorías en esa provincia. No alcanzó a ser diputada, en cambio, la única otra mujer que figuraba en las candidaturas cedistas, Francisca Villanueva, a la que los electores de la capital valenciana también relegaron al último lugar. Tampoco accedió al Parlamento la carlista María Rosa Urraca Pastor, la menos votada, en 1933, de los cuatro candidatos monárquicos por Guipúzcoa.<sup>5</sup>

Aún se discute si el voto femenino contribuyó a la victoria de las derechas en aquellas elecciones; en todo caso, es corriente considerar que fue menos decisivo que otros factores como la desunión de la izquierda o el fuerte abstencionismo anarquista. Lo que rara vez se señala, sin embargo, es el hecho verificable de que los votantes de derechas, mujeres incluidas, votaron bastante menos a sus escasas candidatas que los de izquierdas a las suyas. La conclusión puede ser que, aunque las mujeres procuraran muchos votos a las derechas, las derechas no procuraron muchos votos a las mujeres.

Esa realidad contribuye a explicar el hecho señalado de que siete de las nueve primeras diputadas españolas tomaran partido por la República y que hasta ocho partieran al exilio. Además, el que permanecieran largamente fuera de su tierra y el que ni siquiera Campoamor encontrara sitio en la pertinaz dictadura de Franco ilustra la profundidad de la ruptura histórica que la guerra supuso, incluido el retroceso de la presencia de las mujeres en el espacio público.

#### DE FRANCIA A MÉXICO: LAS RAZONES DE UN ARQUETIPO

Tras una estancia más o menos duradera y azarosa en Francia, el destino preferente de estas mujeres fue México, y sólo en dos casos Argentina, la cual, pese a que contaba con mayor tradición inmigratoria, no llegó a constituirse en país de acogida para este exilio. En contraste con el goteo intermitente que terminó llevando a Argentina a algo más de dos millares de republicanos españoles,<sup>6</sup> la disposición del presidente Lázaro Cárdenas, servida con denuedo e ingenio por ciertos representantes diplomáticos, facilitó la protección, el traslado y la acogida en México de va-

rios millares de refugiados españoles. Por parte de las autoridades republicanas inicialmente establecidas en París, la acción fue articulada –no sin conflictos internos– primero, desde finales de marzo de 1939, por el Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles (SERE), vinculado al Gobierno en el exilio presidido por Juan Negrín; y, a partir de finales de julio, sobre todo por la Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles (JARE), conectada con la Diputación permanente de las Cortes y luego largamente controlada por Indalecio Prieto desde México.

Algo tuvo que ver también en ese horizonte americano, y en particular mexicano, la acción exterior de los gobiernos españoles durante el quinquenio republicano en paz. A despecho del arraigado tópico según el cual la República, ensimismada en sus conflictos, se desentendió de la política internacional, existieron iniciativas que, en la senda del hispanoamericanismo de orientación liberal y democrática –que había encarnado, entre otros, Rafael Altamira– promovieron una relación constructiva, alejada de la retórica *maternalista* y católica, con las naciones del Nuevo Continente. El «Plan de expansión cultural en América» que, bajo el patrocinio de la Junta de Relaciones Culturales, elaboró el ministro de Estado Luis de Zulueta y concluyó su sucesor Fernando de los Ríos en julio de 1933, puede ser un ejemplo. También lo son los fructíferos viajes de escritores en ambos sentidos, como la permanencia de Federico García Lorca en Argentina y Uruguay desde octubre de 1933 a marzo de 1934, y las estancias en España de Alejo Carpentier, César Vallejo o Pablo Neruda.

Hubo, además, ciertas mejoras en las relaciones bilaterales, y es significativo que la representación diplomática de España en México fuera elevada al rango de embajada al poco de advenir la República, y que el primer embajador de ésta, Julio Álvarez del Vayo, mediara para que México se incorporara a la Sociedad de Naciones, lo que efectivamente ocurrió en diciembre de 1931. También fue convertida en embajada, en 1933, la legación española en Rio de Janeiro, con lo que, de las trece representaciones diplomáticas que tenían tal categoría en 1936, cinco (Argentina, Cuba y Chile, además de las dos citadas) estaban en Iberoamérica.

Pese a la importancia cuantitativa –y, si se quiere, cualitativa– del exilio republicano hacia el otro lado el Atlántico, no conviene olvidar que la mayor receptora de refugiados españoles fue Francia (incluida la Argelia colonial, con un Oranesado vinculado histórica y demográficamente a España, adonde se dirigió la última gran oleada desde los puertos levantinos en marzo de

1939); y que la gran mayoría de quienes cruzaron los Pirineos no emprendió, ni antes ni después de la Segunda Guerra Mundial, la ruta hacia América. El menor relieve sociocultural y político de este nutrido exilio queda quizá ilustrado por el hecho de que ninguna de las ocho diputadas terminara estableciéndose en el país vecino, pese a que todas ellas conocían la lengua francesa y seis vivieron algún tiempo en él tras salir de España. Su orientación mayoritaria hacia México puede ponerse también en relación con que, de los aproximadamente diecinueve mil españoles (no todos exiliados políticos) que llegaron allí entre 1939 y 1949, unos ocho mil eran mujeres: una proporción superior al cuarenta por ciento, poco común en los procesos migratorios.<sup>7</sup>

EXCEPCIÓN Y EXILIO ATÍPICO. BOHIGAS Y CAMPOAMOR. Veamos con algún detalle la andadura de cada una de ellas, siguiendo el orden cronológico de su llegada a América, no sin antes dedicar unas palabras a la única que hizo suya la causa de los sublevados: Francisca Bohigas Gavilanes, que había nacido en Barcelona en 1893. Inspectora de enseñanza con destino, desde 1928, en La Bañeza (León), fundadora y presidenta, en noviembre de 1931, de Acción Femenina Leonesa, obtuvo un acta en la candidatura de la CEDA-Agrarios por León en las elecciones de noviembre de 1933. Única parlamentaria derechista de las tres legislaturas republicanas, era también la única de las cinco diputadas del segundo bienio en sintonía con el Gobierno, y concentró su actividad parlamentaria en temas relacionados con la enseñanza y, señaladamente, en la reversión de la coeducación en las Escuelas Normales puesta en pie durante el bienio precedente. El triunfo –Guerra Civil mediante– de sus puntos de vista inició el apagamiento de su figura pública; y, sin que ello pueda asociarse a una especie de *exilio interior*, parece que su condición de exdiputada de la República, aunque fuera en las agueridas filas del conservadurismo católico, significó para ella una rémora en el estrecho marco que a una mujer políticamente activa ofrecía el régimen de Franco. Autora, en los años cuarenta, de algunas publicaciones divulgativas en pro de la educación *nacionalcatólica* de las niñas, se jubiló como inspectora en Madrid, donde murió en diciembre de 1973, sin que conste que recuperara contacto con ninguna de sus compañeras de escaño, pese a haber compartido también con ellas, en su juventud, algunas experiencias en la Residencia de Señoritas y como becaria de la Junta para Ampliación de Estudios.<sup>8</sup>

Clara Campoamor Rodríguez, nacida en Madrid en 1888, fue una exiliada bastante atípica. Salió de territorio republicano al inicio de la guerra, no manifestó apoyo desde entonces al Gobierno de la República e intentó establecerse en España durante la dictadura. Sus escritos y actividades se mantuvieron al margen de la actividad política antifranquista y no parece que restableciera relaciones personales con ninguna de las otras diputadas.

Cierto autodidactismo que aparece en varias de aquellas parlamentarias fue en su caso más marcado ya que, desde los trece años, tuvo que ganarse la vida con diversos trabajos, incluidos los de mecanógrafa y telegrafista. A los treinta y seis años se licenció en Derecho y pronto cobró cierta fama en el ejercicio de la abogacía. Se vinculó en 1930 al republicanismo progresista a través de Acción Republicana que encabezaba Manuel Azaña, pero, en vísperas de las elecciones a Cortes constituyentes de junio de 1931, se pasó al más conservador Partido Radical cuando el líder de éste, Alejandro Lerroux, le ofreció un puesto en la candidatura por la provincia de Madrid. Ya diputada, formó parte de la Comisión Constitucional y, a contrapelo de las posiciones de sus nuevos correligionarios, se convirtió en adalid del reconocimiento sin demoras del derecho de las mujeres al sufragio activo. Aunque fue ella quien lo defendió con más empeño e inteligencia, el voto femenino salió adelante con el apoyo parlamentario de los socialistas, que constituían la minoría más numerosa y disciplinada en aquellas Cortes, así como de sectores de la derecha católica que pensaban sacar provecho de su presunta orientación conservadora.

De nuevo candidata en las legislativas de noviembre de 1933 por la provincia de Madrid, Campoamor fue la menos votada en la lista del Partido Radical, quedando fuera del Parlamento justo cuando habían votado las mujeres y cuando iba a gobernar, con sostén de la derecha, su triunfante partido. Aceptó en diciembre de 1933 ser directora general de Beneficencia, integrada en el Ministerio de Trabajo, pero abandonó ese cargo en octubre del año siguiente, cuando la cartera de Trabajo recayó en un ministro de la CEDA. Distanciada desde entonces del partido de Lerroux, intentó en vano incorporarse a Izquierda Republicana (formación en la que se había integrado la Acción Republicana que ella había abandonado cuatro años antes) y tampoco consiguió concurrir como dirigente de una Unión Republicana Femenina, por ella fundada en las candidaturas del Frente Popular para las elecciones de febrero de 1936.

Aunque Campoamor presentó –con bastante eco historiográfico– su marginación de la vida política como una venganza general por su defensa denodada del voto femenino,<sup>9</sup> tampoco son descartables explicaciones que atiendan al carácter veleidoso de su trayectoria política y al desencaje parlamentario entre sus posiciones sobre el voto y su militancia partidista. El caso es que, en mayo de 1936, manifestó su contento por la compatibilidad del voto femenino con la victoria de las izquierdas,<sup>10</sup> y se anunciaba un homenaje a su labor sufragista, tributado por mujeres relevantes en la vida política y cultural. Pero el estallido de la guerra produjo un nuevo viraje en su trayectoria. Abandonó España a comienzos de septiembre de 1936, embarcándose para Génova, rumbo a la ciudad suiza de Lausana, donde se estableció acogida por su amiga, la abogada Antoinette Quinche. Allí escribió un libro, que no fue publicado sino en versión francesa en 1937, *La révolution espagnole vue par une républicaine*, donde, aunque no manifestaba afinidad ideológica con los sublevados, cuestionaba severamente la legitimidad del Gobierno republicano, posición que, en una persona de su trayectoria, resultaba más bien provechosa para aquéllos.

Antes de que concluyera la guerra, marchó en 1938 a Argentina, donde publicó libros y artículos sobre temas de cultura española, así como traducciones del francés, actividades que probablemente le sirvieron como medio de vida.<sup>11</sup> No parece que tuviera contacto estrecho con los exiliados republicanos allí establecidos, ni siquiera aquéllos con quienes podía tener proximidad ideológica o profesional, como Alcalá-Zamora, Ossorio y Gallardo o Jiménez de Asúa. Hizo dos viajes a España, en 1947 y 1951, con algún propósito de establecerse en ella, pero se rindió a la evidencia de que su pasado republicano, feminista y masón no era de recibo bajo el régimen de los vencedores. En 1955, al tiempo que Perón perdía el poder, Campoamor regresó a Lausana. Había asistido en Argentina al establecimiento del sufragio femenino en 1947, y pudo asistir al mismo avance, harto tardío, en Suiza, en 1971. Al año siguiente falleció en Lausana, siendo trasladados sus restos al cementerio de Polloe en San Sebastián.

#### ANTES DE LA OCUPACIÓN: VENERANDA GARCÍA-BLANCO, MARGARITA NELKEN Y MATILDE DE LA TORRE

Tres de las seis diputadas o exdiputadas españolas que se encontraban refugiadas en Francia partieron rumbo a México antes de que, en junio de 1940, el admirado país vecino sucumbiera fren-



te a la Alemania nazi. La primera fue Veneranda García-Blanco Manzano (citada a veces como Veneranda Manzano, o García-Manzano), nacida en 1893 en Belancio, en el asturiano concejo de Piloña. Es la menos conocida de las diputadas exiliadas y quizá también la que mejor podría representar el arquetipo de la española refugiada en México, ocupada en actividades para allegar recursos a la familia, aunque a veces presente en las acciones políticas o propagandísticas.

No era su primera estancia en Hispanoamérica, ya que había vivido en Cuba entre 1918 y 1927. Ejerció en Asturias como maestra, presidió, tras proclamarse la República, la Agrupación Socialista de Llanes y fue una de las dos diputadas socialistas por Oviedo en el segundo bienio republicano. No tuvo actuaciones significativas en el Congreso, fue detenida en relación con la insurrección de octubre de 1934 y no volvió a ser candidata en febrero de 1936, aunque sí fue compromisaria por Oviedo para la elección presidencial de Azaña el 10 de mayo. Durante la guerra, asumió responsabilidades relacionadas con la inspección educativa y las colonias infantiles. Ante la caída de Asturias en manos de los sublevados, en septiembre de 1937 marchó con sus hijos a Francia, para incorporarse luego a la España republicana.

Al término de la guerra, pasó de nuevo a Francia y desde allí partió a Veracruz en el trasatlántico francés *Flandre* que, en la primavera de 1939, empezó a realizar traslados de refugiados españoles organizados por el Servicio de Emigración de los Republicanos Españoles (SERE). En México, Veneranda se ganó la vida regentando un pequeño comercio de ropa y se mantuvo en posiciones afines a Juan Negrín, en el llamado «Círculo Jaime Vera», fundado a finales de 1941. Como otras socialistas en el exilio mexicano, fue expulsada del PSOE por la dirección de éste en abril de 1946; y, a diferencia de las demás, se integró en el PCE al año siguiente, puede que a instancias de su paisano Wenceslao Roces. Miembro de la rama mexicana de la Unión de Mujeres Españolas, asociación progresivamente identificada con la política comunista, pasó a ser su vicepresidenta en septiembre de 1949.<sup>12</sup> En 1977 retornó definitivamente a España, donde, sin desarrollar militancia muy visible, participó en actividades culturales, y murió en Oviedo, a los noventa y ocho años, en 1992.

En contraste con Veneranda, la figura de Margarita Nelken Mansberger, que compartió con ella exilio, problemas oftálmicos y –aunque sin coincidir en el tiempo– militancia comunista, aparece muy presente en la vida cultural mexicana. Nacida en 1894

en Madrid, donde sus padres, alemán y francesa, ambos de origen judío, llevaban tiempo establecidos regentando una joyería, descolló pronto por sus traducciones, sus publicaciones de crítica de arte y un libro pionero sobre *La condición social de la mujer en España* (1919), si bien su acción política no se consolidó hasta que el Partido Socialista, deseoso de contar con una mujer entre sus diputados en las Cortes constituyentes, la presentó como candidata en una elección parcial que había de celebrarse en la circunscripción de Badajoz el 4 de octubre de 1931. Reelegida en 1933 y 1936, sus posiciones políticas vehementes y sus desenfadadas actitudes personales la convirtieron en objeto de fuertes críticas que, por parte de las derechas, alcanzarían extremos de brutalidad a partir de la guerra. Ella se sumó a la radicalización obrerista de un sector del socialismo y, perseguida por su participación en la revuelta de octubre de 1934, fue bien acogida durante más de un año en Moscú, acentuando allí su duradero entusiasmo por el régimen soviético. Desde julio de 1936 se enfrentó con brío a la sublevación y, en diciembre, abandonó su militancia socialista para ingresar en el Partido Comunista, donde, a despecho de su bagaje cultural y su valentía personal, su carisma quedó a mucha distancia del de la Pasionaria. Entre sus actividades de propaganda política y divulgación artística durante la guerra, figuró, en septiembre de 1938, un primer viaje de quince días a México.

Presente en la última reunión de las Cortes republicanas en Figueras, cruzó la frontera el 5 de febrero de 1939 y se reunió en Francia con su madre, Juana, su hija, Magda, y su nieta de tres años, Margarita, que constituirían el eje de su vida familiar a lo largo del exilio. Tras una etapa de asilo político en la Embajada mexicana en París, salieron para México a finales de 1939.<sup>13</sup> Allí la militancia comunista de Margarita se prolongó sólo hasta octubre de 1942, cuando fue abruptamente expulsada del PCE por su «trabajo de sabotaje y descrédito de la política de Unión Nacional»,<sup>14</sup> tras haber apoyado, para la sucesión del secretario general José Díaz, a Jesús Hernández frente a la Pasionaria. Nellen no dejó por ello de opinar, con una orientación prosoviética, sobre temas de política internacional, ni de participar en actividades solidarias con la lucha antifranquista, añadiendo a menudo a su firma la condición de «exdiputada de la República española». Honda huella le dejó el que su hijo, que había luchado muy joven en España y marchado luego a la Unión Soviética, muriera en combate en Ucrania, a comienzos de 1944.<sup>15</sup> En 1948, realizó

un viaje a Francia, Bélgica e Italia, pero regresó definitivamente a México, donde siguió escribiendo con denuedo, en particular artículos sobre crítica de arte, publicados en varios países de Hispanoamérica. Entretanto, sufrió, en 1954, la muerte de su hija, y nunca se reconcilió con su propia hermana, Carmen, escritora y actriz conocida como Magda Donato, que desde finales de 1941 se hallaba también en el exilio mexicano, y con la que llevaba enfadada desde antes de la República.

Las contrariedades políticas, las desgracias familiares y el paso del tiempo acentuaron seguramente los aspectos más ásperos de la fuerte personalidad de Nelken, tan capaz de iniciativas como de intransigencias.<sup>16</sup> Por ejemplo, entre sus colaboraciones en la muy digna «revista literaria» *Las Españas*, se pueden encontrar desde un hosco artículo, enviado desde París y publicado en abril de 1948, en el que lamenta la condescendencia o insuficiente rigor que escritores como Jean Paulhan o Jean-Paul Sartre están manifestando hacia autores colaboracionistas, hasta un apreciable estudio, publicado en mayo de 1951, sobre la «Contribución de la pintura española a la pintura universal», que muestra, pese a su tono tajante y su erudición un tanto atropellada, la sensibilidad de Nelken para el arte y su lealtad a la cultura hispana.<sup>17</sup> En 1968, cuatro años después de la publicación de su último libro, *El expresionismo en la plástica mexicana*, murió en Ciudad de México, tras 73 años de intensa vida en la que arte y política caminaron juntos por senderos no siempre fáciles.

Más breve fue la vida en el exilio mexicano de Matilde de la Torre Gutiérrez, nacida en 1884 en la localidad cántabra de Cabezón de la Sal, en una familia vinculada a las actividades artísticas. Poseedora de una amplia formación, tuvo en 1913 un primer contacto con el continente americano, ya que viajó a la ciudad peruana de Arequipa para contraer, con un primo suyo, un matrimonio que resultó brevísimo. Dedicada a la escritura, a la enseñanza y a la divulgación del folclore a través del coro *Voces cántabras*, se incorporó al PSOE en el otoño de 1931, a instancias de Fernando de los Ríos, y fue elegida diputada por Asturias en 1933 y 1936. Aunque con menos estridencia que Nelken, intervino en las Cortes, socorrió con denuedo a las víctimas de la represión de octubre de 1934 y, ya iniciada la guerra, contribuyó a la resistencia asturiana contra los sublevados. Entre septiembre de 1936 y mayo de 1937 fue, en Madrid y Valencia, directora general de Comercio y Política arancelaria en el gobierno presidido por Largo Caballero. Aunque en febrero de 1938 marchó a

Marsella junto a su hermano Carlos, nombrado allí director del Banco Exterior de España, regresó a Barcelona para cumplir sus funciones parlamentarias, apoyando la política de resistencia encabezada por Negrín.

Refugiada en Francia tras la guerra, colaboró entre julio de 1939 y enero de 1940 en *Norte*, revista iberoamericana editada en París por Julián Zugazagoitia; y publicó, a comienzos de 1940, el libro *Mares en la sombra. Estampas de Asturias*, sobre los avatares asturianos en octubre de 1934 y julio de 1936. Ya al filo de la caída de Francia, a mediados de junio de 1940, salió de Burdeos en el buque Cuba y, tras un azaroso viaje en el que hubo que cambiar de barco en las Antillas, llegó a tierra mexicana el 24 de julio, estableciéndose en Cuernavaca. Con la salud quebrantada, siguió escribiendo, aunque no consiguió publicar una de sus obras más interesantes: un relato, impregnado de viveza, ironía y lealtad republicana, de las tres reuniones de Cortes celebradas durante la guerra a las que ella asistió.<sup>18</sup> Matilde fue seguramente la diputada que más relaciones cultivó con las otras en el exilio: mantuvo contactos personales con Veneranda y epistolares con Nelken, y procuró apoyo económico a su buena amiga María Lejárraga, que había quedado en Francia. Comprometida con los asuntos públicos hasta el final y alentando la esperanza de regresar pronto a España, murió en Ciudad de México, a los sesenta y dos años, el 19 de marzo de 1946. Su último artículo, «La era atómica», fue publicado póstumamente; también fue póstuma la noticia de su expulsión del PSOE a causa de su resuelto alineamiento con Negrín.

#### CON OTRA GUERRA A CUESTAS: VICTORIA KENT, JULIA ÁLVAREZ Y MARÍA LEJÁRRAGA

Dos diputadas y una exdiputada quedaron bloqueadas en la Francia ocupada, en situación difícil, aunque el SERE les proporcionara algún sostén económico.<sup>19</sup> Muy conocida había llegado a ser la figura de Victoria Kent Siano, nacida en Málaga en 1892, pionera femenina en la abogacía española, primera mujer directora general (de Prisiones, entre abril de 1931 y junio de 1932), diputada radical-socialista por la provincia de Madrid en las Constituyentes, donde se manifestó como defensora de los derechos de la mujer pero partidaria del aplazamiento del sufragio femenino por razones de oportunidad política. De nuevo diputada, por Jaén, en la candidatura del Frente Popular en 1936, colaboró con el Gobierno en la protección de niños durante la guerra y, desde junio de 1937, fue secretaria de la Embajada republicana

en Francia. En París vivió durante la ocupación alemana, guarecida de la Gestapo y la policía franquista en la Embajada mexicana durante nueve meses y luego con falsa identidad, tiempo en el que escribió el diario novelado *Cuatro años en París, 1940-1944* (publicado en 1947 en Buenos Aires), que constituye –tras *La agonía de Francia* de Manuel Chaves Nogales– uno de los mejores testimonios españoles sobre aquel dramático episodio de la historia francesa.<sup>20</sup>

Concluida la guerra mundial, Kent realizó un par de viajes a Nueva York y a México, y en esta ciudad se estableció en 1948, desarrollando una considerable actividad que incluyó, como en el caso de otros notables exiliados españoles, cursos en la UNAM y colaboraciones con la editorial *Fondo de Cultura Económica*. En 1950, obtenida la nacionalidad mexicana, empezó a realizar trabajos para la ONU, ante la que actuó también, hasta septiembre de 1954, como delegada oficiosa del Gobierno republicano en el exilio, presidido a la sazón, en México, por Félix Gordón Ordás. En octubre de 1952, Victoria fijó su residencia en Nueva York, donde había conocido a la millonaria liberal Louise Crane, con quien desde entonces compartió su vida. La incipiente relación con la familia Crane explica quizá el hecho sorprendente de que, en 1952, participara en el apoyo a la candidatura presidencial del republicano Eisenhower, que no tardaría en promover un acercamiento a la España franquista.<sup>21</sup>

Los recursos de Louise, unidos al esfuerzo de Kent, sostuvieron desde 1954 una de las más duraderas y amplias publicaciones del exilio antifranquista: la revista mensual *Ibérica: por la libertad* (hasta 1966 editada también en inglés: *Ibérica: for a Free Spain*) que prolongó su existencia hasta 1974. Asimismo Victoria participó, en 1960, en un agrupamiento de las corrientes del republicanismo bajo las siglas de Acción Republicana Democrática Española. Cuando, el 11 de octubre de 1977, regresó temporalmente a España, no le faltaban motivos para pedir que se recordaran de ella no sólo su actividad en la República, sino sus acciones y publicaciones durante el largo exilio. Volvió por última vez en el otoño de 1978, cuando su libro –con el título *Cuatro años de mi vida*– se editó al fin en España, anotado por Consuelo Berges. Regresó a Nueva York, desde donde colaboró, hasta 1985, en el diario *El País*, y allí murió en septiembre de 1987, a los noventa y cinco años.<sup>22</sup>

Mucho más breve fue la vida de la más joven de las diputadas, Julia Álvarez Resano, nacida en Villafranca de Navarra en 1903.

Ejerció como maestra y abogada, y se presentó a las elecciones de 1933 por Navarra; fue la segunda más votada, tras Ricardo Zabalza, de los cinco candidatos socialistas, aunque ninguno de ellos obtuvo escaño. Se trasladó a Madrid en 1934, presidió la Federación Española de Trabajadores de la Enseñanza de la UGT y en febrero de 1936 fue elegida en la lista del Frente Popular por la provincia de Madrid. Poco antes se había casado civilmente con Amancio Muñoz Zafra, exalcalde socialista de Cartagena y asimismo diputado, por Murcia, en aquellas Cortes. La represión que se abatió, desde el inicio de la sublevación, sobre los focos progresistas de la Ribera navarra afectó a la familia de Julia, que en 1938 también perdería a su marido por una lesión contraída en el frente de Granada. Entre otras responsabilidades, ella dirigió el Gobierno civil –fue la primera española en ocupar ese cargo– de Ciudad Real, entre julio de 1937 y marzo de 1938.

Refugiada en Francia tras la derrota, su trayectoria resulta imprecisa, aunque hay señales de que estuvo internada en el campo de Ruelle (Charente) y de que, habiendo intentado embarcarse en Marsella hacia México, fue detenida y enviada al campo de Ravensbrück, del que se evadió, integrándose en la Resistencia francesa. Establecida en Toulouse, apoyó las posiciones de Negrín y fue otra de las expulsadas por el sector mayoritario del partido en 1946. En mayo de 1947 marchó a México, donde ya habían encontrado acogida algunos miembros de su familia (en tanto que parte de la de su marido se hallaba en Argelia) y desempeñó actividades de abogacía y periodismo, pero, un año después, una hemorragia cerebral puso fin, en Ciudad de México, a sus cuarenta y cuatro años de intensa vida.<sup>23</sup>

Por su parte, María Lejárraga García fue la diputada de mayor edad y también la más longeva. Nacida en 1874 en la localidad riojana de San Millán de la Cogolla, la mayor de los ocho hijos de un médico rural luego establecido en Carabanchel Bajo, ejerció como maestra en Madrid y colaboró en las actividades literarias de su esposo, Gregorio Martínez Sierra: una colaboración en la que, según sólidos indicios, ella era la autora real de los textos teatrales o ensayísticos por él firmados. En 1931 publicó, como María Martínez Sierra, el libro *La mujer española ante la República*, y siguió siendo conocida –salvo en su documentación oficial y, por ende, en su condición de diputada– con los apellidos de su marido, del que estaba separada de hecho desde tiempo atrás.

Diputada socialista por Granada en 1933, no se presentó a las elecciones de 1936, si bien participó en la campaña del Frente

Popular. Iniciada la guerra, salió de Madrid el 17 de octubre de 1936, destinada como agregada comercial a la Legación española en Berna, a lo que no parece ajeno el que Matilde de la Torre fuera entonces directora general de Comercio. Tras una estancia en Bélgica, donde colaboró en la acogida de niños españoles, vivió en Niza, encubierta como «madame Martínez», durante la ocupación de Francia. A su término, permaneció allí durante más de cinco años, hasta que, en septiembre de 1950, se embarcó en Génova, rumbo a Nueva York.

La estancia de María en el continente americano se extendió durante un año por América del Norte, para recalar definitivamente en Argentina. Viajó a Arizona y California, y en Hollywood presentó sin éxito un guion titulado *Merlín y Viviana, o la gata egoísta y el perro atolondrado*, que ella insistió luego en que le había sido plagiado por Disney en *La dama y el vagabundo*. Estuvo en México, donde escribió el libro autobiográfico *Horas serenas*, que se editaría allí, en 1953, con un título más concreto y reivindicativo: *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Instalada en Buenos Aires en septiembre de 1951, la editorial Losada le publicó, al año siguiente, *Una mujer por caminos de España*, que María había terminado de escribir en 1949, antes de salir hacia América.<sup>24</sup> En él se agrupan recuerdos y reflexiones, centrados en sus vivencias como propagandista política, entre 1931 y 1938; en el capítulo titulado «Tres voces de mujer», traza sutiles semblanzas de Matilde de la Torre y la Pasionaria. En la capital argentina, donde María tomó la costumbre de vivir en hoteles, realizó traducciones del inglés y del francés, escribió teatro para niños (como el libro *Viajes de una gota de agua*, en 1954) y numerosos guiones y artículos (como los que recopiló en *Fiesta en el Olimpo*, en 1960). Murió en junio de 1974, cuando le faltaba medio año para cumplir un siglo.

#### ALGUNOS DETALLES DE UN EXILIO SINGULAR

El hecho de que la guerra y la derrota llevaran al exilio hispanoamericano –y casi al olvido en España– a quienes habían encarnado una presencia femenina relevante y mayoritariamente progresista en las Cortes republicanas, puede acompañarse con el esbozo de algunas observaciones complementarias. La primera es que la exigua pero significativa muestra que componen las diputadas podría ampliarse a aquellas mujeres que, pese a su destacada trayectoria, no llegaron a ser elegidas parlamentarias. Por ejemplo, la republicana federal Belén de Sárraga, ya propagan-

dista activa en varios países iberoamericanos desde 1906, candidata al Congreso por Málaga en 1933 y que murió en el exilio mexicano en 1951. O la socialista malagueña Isabel Oyarzábal (que solía firmar sus escritos como Isabel de Palencia), primera española en encabezar una Legación diplomática, la de la República en Estocolmo (con extensión a Helsinki) durante la Guerra Civil, autora de obras en español e inglés, que también prolongó su exilio en México hasta su muerte en 1974.<sup>25</sup> Asimismo había sido relevante la actuación pública de la socialista pamplonesa Matilde Huici, jurista y pedagoga, que se convirtió en referente de la formación de maestras durante su exilio en Chile, hasta su muerte en Santiago en 1965.

Aunque con la vista puesta en España y alentando la confianza en una caída de la dictadura, aquellas mujeres aportaron su contribución valiosa al desarrollo cultural y cívico de su tierra de acogida. Pero ésta, por su parte, les permitió, no sólo la supervivencia, sino un desarrollo personal estimulado por el trato con las realidades autóctonas e incluso con exiliados de otras procedencias. De ello pueden ser ejemplos los contactos de Nelken, en su faceta de crítica de arte, con el muralismo y otras corrientes plásticas mexicanas; o las redes de amistad y colaboración que Kent pudo tejer en el ámbito iberoamericano (Portugal incluido), a la vez que intensificaba sus relaciones de preguerra con personajes como Victoria Ocampo y Gabriela Mistral.

Tener en cuenta la acción y la actitud de estas mujeres durante el exilio permite ampliar su perfil histórico e incluso resituar aspectos de su actuación durante la República. El famoso duelo parlamentario entre Campoamor y Kent sobre el sufragio femenino se sustanció política e históricamente en favor de la primera. Pero sería injusto que Kent quedara estigmatizada –y Campoamor, glorificada– por ese solo episodio, siendo así que, desde 1936 hasta los años setenta, el combate claro y tenaz de Kent por el restablecimiento de las libertades democráticas en España, derechos de la mujer incluidos, no tiene paralelo en la actitud coetánea de Campoamor. Al hecho de que ésta se mantuviera apartada de la acción antifranquista de las demás pudo contribuir el que su exilio americano fuera argentino y no mexicano; sin embargo, no parece que, cuando entre 1951 y 1955 María Lejárraga y ella coincidieron en Buenos Aires, dedicadas a actividades parecidas, restablecieran el contacto interrumpido en 1936.

Las relaciones que mantuvieron entre sí las diputadas y otras mujeres socialistas en el exilio tienen un interesante, aunque ge-



neralmente inadvertido, colofón: la común adhesión a la figura de Juan Negrín. Presidente del Gobierno desde mayo de 1937, este científico adscrito al PSOE había encabezado durante la guerra una política de consolidación y resistencia republicanas apoyada expresamente por varias diputadas; y, exiliado en Francia y luego en Inglaterra, pretendió encarnar la continuidad democrática, no sin suscitar diversas hostilidades, incluso en su propio partido. Cuando dos históricos dirigentes de éste, y antiguos rivales, Prieto y Largo, acordaron, en un congreso celebrado en Toulouse en abril de 1946, la expulsión de Negrín y de treinta y cinco de sus seguidores, en su mayor parte establecidos en México, figuraban cuatro mujeres en la lista de proscritos.

Salvo la activa militante Matilde Cantos (la tercera de las célebres *Matildes socialistas*, junto a Huici y De la Torre), las otras tres habían sido parlamentarias: eran Julia Álvarez, aún presente en Francia, Matilde de la Torre, que acababa de fallecer en México y Veneranda García-Blanco. La única exdiputada todavía socialista que no fue expulsada, María Lejárraga, vivía en Niza bastante apartada del debate, pero no se había privado de manifestar, en su correspondencia privada, su admiración por Negrín. Y la propia Nelken, que tras su experiencia comunista había restablecido contacto con algunos de sus antiguos compañeros, le había expresado su apoyo en la convocatoria extraordinaria de las mermadas Cortes republicanas, reunidas en Ciudad de México en agosto de 1945. El *negrinismo* de las socialistas se había extendido incluso a personalidades no afectadas formalmente por la expulsión, como Isabel Oyarzábal.

Llama la atención esa preferencia de las diputadas socialistas y de otras mujeres de su entorno por un dirigente que, al fin y al cabo, quedó en minoría en el partido y fue objeto de abundantes dicerios.<sup>26</sup> Aparte de reconocer su talla política y personal, es verosímil que estas mujeres compartieran, entre sí y con él, una forma de hacer política más atenta a las cambiantes realidades sociales que a la doctrina o a las tradiciones, más pendiente de realizaciones prácticas que del cultivo de los principios, y un enfoque de la lucha antifranquista que combinara la firmeza de propósitos con la flexibilidad de las alianzas. Valga este colofón como muestra de la riqueza de matices y significados que ofrece la presencia de las mujeres en ese exilio hispano a la vez dramático y creativo, del que se cumplen ochenta años.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Tres obras divulgativas recientes sobre el tema: Francisco Márquez Hidalgo, *Nueve mujeres en las Cortes de la II República. El perfil humano y político de las primeras diputadas españolas*. Madrid, Áltera, 2015. José Luis Casas, *Amazonas de la República. Las primeras diputadas, 1931-1936*. Barcelona, Base, 2016. Feliciano Páez-Camino, *Mujer y política en la Segunda República española. Perfil y actividad de las diputadas*. Universidad de Málaga, 2017.
- <sup>2</sup> La proliferación de textos memorialistas entre las mujeres que participaron en la actividad política y cultural a partir de los años 20 ha sido señalada por Susanne Niemöller, «Recuerdos de un sueño perdido. Las memorias de las intelectuales republicanas», en Mercedes Gómez Blesa (ed.), *Las intelectuales republicanas. La conquista de la ciudadanía*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, 65-84.
- <sup>3</sup> En realidad, las candidatas fueron sólo treinta y cuatro, porque algunas de ellas se presentaron en más de una circunscripción; caso singular fue el de Ibárruri, que concurrió, sin éxito, en cinco. La circunscripción con más candidatas, con seis aunque ninguna resultó elegida, fue Barcelona-capital (en las ciudades más pobladas la capital y la provincia formaban circunscripciones separadas).
- <sup>4</sup> La circunscripción de Oviedo, que abarcaba el conjunto de la región asturiana, fue la más representada por mujeres: dos en esta segunda legislatura (Matilde y Veneranda) y dos en la tercera (Matilde y Dolores); sigue Madrid-provincia, con dos en la primera (Clara y Victoria) y una en la tercera (Julia).
- <sup>5</sup> Datos en el anexo de Roberto Villa García, *La República en las urnas. El despertar de la democracia en España*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2011.
- <sup>6</sup> Oportunas observaciones al respecto en Nicolás Sánchez-Albornoz, *Cárceles y exilios*. Barcelona Anagrama, 2012, p. 210 y ss. Véase también Lidia Boca-negra: «La República Argentina: el debate sobre la Guerra Civil y la inmigración», en Abdón Mateos (ed.), *¡Ay de los vencidos! El exilio y los países de acogida*. Madrid, Eneida, 2009, 189-216. Este libro incluye resúmenes sobre el exilio español en Francia y el norte de África, a cargo de Javier Cervera y Juan B. Vilar respectivamente. Otros aspectos en José Sánchez Cervelló, *La Segunda República en el exilio*. Barcelona, Planeta, 2011.
- <sup>7</sup> Pilar Domínguez Prats, *De ciudadanas a exiliadas. Un estudio sobre las republicanas españolas en México*. Madrid, Cinca, 2009, p. 97. Señala la autora que «el estudio de la etapa de transición francesa es imprescindible para entender muchos aspectos del exilio en México» (p. 81); y que, por lo general, los testimonios orales de mujeres acentúan los aspectos negativos de su estancia en Francia, resaltando por contraste la favorable acogida en México.
- <sup>8</sup> En contraste más o menos paradójico con la continuidad de su presencia en España, Bohigas es seguramente la más oscurecida de las diputadas republicanas. Su figura viene siendo recientemente analizada, con un enfoque esforzadamente valorativo, por Alejandro Camino Rodríguez (UAM).
- <sup>9</sup> Tal es el punto de vista de su libro, aparecido un mes antes del estallido de la guerra *El voto femenino y yo. Mi pecado mortal*. Madrid, Beltrán, 1936. En él subraya el sustancial apoyo de socialistas y algunos republicanos para la obtención del voto femenino, en contraste con la presentación que alguna vez se ha hecho luego de ella como una sufragista enfrentada a un Parlamento mayoritariamente hostil.
- <sup>10</sup> La conclusión de su libro, fechada en Madrid en mayo de 1936, empieza así: «Después que las elecciones de febrero del 36, realizadas sin división de republicanos y socialistas, han demostrado cumplidamente que la intervención de la mujer no es dañosa al mantenimiento de una política izquierdista, la única a que puede confiarse el desenvolvimiento normal y progresivo de los intereses nacionales [...]».
- <sup>11</sup> Entre los primeros figuran las biografías *El pensamiento vivo de Concepción Arenal* (1943), *Sor Juan Inés de la Cruz* (1944) y *Vida y obra de Quevedo* (1945). En ese tiempo, entre enero de 1943 y octubre de 1945, publicó diversos artículos sobre temas literarios en la revista *Chabela* de Buenos Aires.
- <sup>12</sup> Dolores Ibárruri, no muy dada a mencionar a otras mujeres descollantes, cita dos veces a Veneranda, junto a Matilde Cantos, como participante activa en grupos de mujeres en México, en *Memorias de Pasionaria, 1939-1977*. Barcelona, Planeta, 1984, p. 112 y p. 117.
- <sup>13</sup> Como en otros casos, las informaciones historiográficas sobre el viaje difieren. Según Josebe Martínez Gutiérrez, se embarcaron en Marsella en el buque *Mauritania* rumbo a Nueva York, desde donde viajaron en tren hasta México (*Margarita Nelken*. Madrid, Orto, 1997, p. 39). Según Paul Preston, viajaron a México en el *Normandie* (*Palomas de guerra*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001, p. 327 y fotografía p. 25).
- <sup>14</sup> Términos aparecidos, junto con otros denigratorios, en la publicación comunista *España popular*, de la que Margarita había sido colaboradora, el 23-X-1942. En las actividades de la Unión Nacional Española, de inspiración comunista, llegaron a participar en Francia, en 1944, Victoria Kent y Julia Álvarez.
- <sup>15</sup> Hasta dieciocho meses después no consiguió ella confirmación oficial del hecho por la Embajada soviética en México. Curiosamente, Margarita sólo aparece con una referencia indirecta en las memorias de Dolores: cuando esta atribuye erróneamente a Santiago de Paul Nelken el haber llegado «en las filas del Ejército Rojo, hasta Berlín» (*Memorias de Pasionaria*, op.cit, p. 57).
- <sup>16</sup> Entre los testimonios sobre el carácter agrídulce de su genio, figura el de la antigua dirigente de la JSU y luego profesora de Teoría del Estado en la UNAM: Aurora Arnáiz, *Retrato hablado de Luisa Julián: memorias de una guerra*. Madrid, Compañía Literaria, 1996. Un fragmento aparece incluido en Alicia Girón y Eugenia Correa, *El exilio femenino en México*. Madrid, AECID-MAEC, 2011, pp. 119-124.
- <sup>17</sup> El primer número de esta revista editada por exiliados españoles en México data de octubre de 1946. El pri-

mer artículo referido, «En Francia. Política y literatura» aparece en el núm. 8, pp. 7 y 15; el segundo, en núm. 19-20, pp. 34-39.

<sup>18</sup> Ha sido editado como *Las Cortes republicanas durante la Guerra Civil. Madrid 1936, Valencia 1937 y Barcelona 1938*. Madrid, Cátedra del Exilio-FCE, 2015. Una reedición de *Mares en la sombra*, A Coruña, Castro, 2007. En cuanto al perfil biográfico de Matilde de la Torre, tras la aproximación de María del Carmen Calderón Gutiérrez, contamos con una breve semblanza realizada por Ángeles Barrio Alonso, en un libro que contiene, entre otras, las de dos mujeres que serán mencionadas luego, Matilde Huici e Isabel de Palencia: Mary Nash (coord.), *Ciudadanas y protagonistas históricas. Mujeres republicanas en la II República y la Guerra Civil*. Madrid, Congreso de los Diputados, 2009.

<sup>19</sup> Entre las personalidades beneficiarias de «una ayuda financiera razonable» por parte del SERE desde Marsella, figuran, en una lista de febrero de 1941, estas tres parlamentarias junto a Matilde Cantos y Carmen de Pedro. Pablo de Azcárate, *En defensa de la República. Con Negrín en el exilio*. Edición, estudio preliminar y notas de Ángel Viñas. Barcelona, Crítica, 2010, p. 271.

<sup>20</sup> Véase al respecto: Fernando Castillo, *Espanoles en París, 1940-1944. Constelación literaria durante la Ocupación*. Madrid, Fórcola, 2017; o su enjundioso artículo en el dossier de *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 795, septiembre 2016.

<sup>21</sup> Carmen de la Guardia, *Victoria Kent y Louise Crane en Nueva York. Un exilio compartido*. Madrid, Sílex, 2015. Sobre este episodio, pp. 113, 131, 248; foto en p. 275 y portada.

<sup>22</sup> Que, como quiera que Victoria se fue *quitando* años, eran sólo noventa según ella, y también según la inscripción de su sepultura en Redding (Connecticut), donde consta 1897 como fecha de su nacimiento, dato que reproducen (o incluso 1898) varios de sus biógrafos.

<sup>23</sup> Un acercamiento biográfico a esta española aún insuficientemente conocida: Fermín Pérez-Nievas Borderas, *Julia Álvarez Resano: memoria de una socialista navarra*. Pamplona, Pamiela, 2007.

<sup>24</sup> Reedición en Madrid, Castalia, 1989, y la de *Gregorio y yo*, en Valencia, Pre-Textos, 2000, ambas a cargo de Alda Blanco. Datos biográficos en Antonina Rodrigo, *María Lejárraga una mujer en la sombra*. Madrid, Vosa, 1994.

<sup>25</sup> Es expresivo el hecho de que en el periódico mexicano *Novedades* del 29-V-1974, al dar cuenta de que Isabel Oyarzábal había muerto la víspera, se dijera que «fue diputada [sic] y ministra de España en Suecia y Finlandia».

<sup>26</sup> La figura de Negrín ha sido reivindicada por la historiografía solvente (Miralles, Moradiellos, Jackson, Viñas), así como por el propio PSOE que, en julio de 2008, acordó la readmisión simbólica de aquellos hombres y mujeres expulsados sesenta y dos años atrás, entre los que se contaba el escritor Max Aub.

**Javier Marías o las  
paradojas del narrador espía.  
*De Todas las almas a  
Berta Isla***

*Por* Manuel Alberca



En su etapa de madurez novelística, que inicia *Todas las almas* (1989) y cierra por ahora *Berta Isla* (2017), Javier Marías ha ido dibujando –¿consciente o inconscientemente?– una suerte de autorretrato parcial y oblicuo, en el que se reconocen elementos disseminados de su propia biografía y aspectos de su personalidad. En el discurso de los narradores, pero también en los diálogos y soliloquios de los personajes, especialmente en las novelas del ciclo de Oxford estudiadas aquí, se convocan las mismas o parecidas imágenes y reflexiones que, en su reiteración e insistencia, adquieren un carácter obsesivo y parecen responder al deseo de levantar un mito personal. Marías acaba construyendo una figura del narrador como espía y fantasma, con la que el propio autor se identificaría, y en la que este lector le reconoce.

Leer novelas en clave autobiográfica es siempre una operación arriesgada y problemática por razones obvias: «novela» y «autobiográfica» implica una evidente contradicción en los términos. Pero este ejercicio quiere ser un intento prudente de ir un poco más allá de la pura lectura ficticia. En el caso de estas novelas de Javier Marías, se reiteran tantos y tan constantemente los mismos motivos y argumentos narrativos, pasando de un libro al otro, que nos permiten entrever al autor, pero de manera tan emboscada que exige un pormenorizado análisis.

## I

No descubro nada nuevo si digo que una parte importante de la obra de Marías –especialmente *Negra espalda del tiempo*, *Tu rostro mañana* y *Berta Isla*– tiene su origen en el mundo que el autor acrisoló en *Todas las almas*. Si *Tu rostro mañana* parecía concluir y cerrar definitivamente el llamado ciclo de Oxford, la publicación de *Berta Isla* lo prolonga y enriquece con nuevos hallazgos.

El lector recuerda que, al final de *Todas las almas*, el narrador y protagonista anónimo regresa de Oxford, se instala en Madrid y se casa con Luisa, con quien tiene un hijo. Pero en el comienzo de *Tu rostro mañana*, este mismo personaje y también narrador, ahora bajo el nombre de Juan Deza, ha vuelto a Inglaterra, a Londres exactamente, después de divorciarse de Luisa, con la que ha tenido un hijo más. Por su parte, la trama de *Berta Isla* actualiza este penduleo entre Madrid y Oxford, entre España e Inglaterra, y retoma temas y personajes que, como vasos comunicantes, pasan de las novelas anteriores a la última, que está

protagonizada por una pareja de personajes nuevos, Berta Isla y Tomás Nevinson.

El ciclo de Oxford había empezado casi treinta años antes con la publicación de *Todas las almas*. Esta novela tiene la forma de un memorial en el que el narrador, conocido como «el español», rememora los dos cursos pasados en la Universidad de Oxford como profesor de español. De vuelta a Madrid, su ciudad natal, y asentada su vida, escribe los recuerdos de aquellos dos años. A pesar del escaso tiempo transcurrido, recuerda como muy lejana y casi ajena una perturbación psíquica sufrida en aquel tiempo: «[...] una de esas perturbaciones que seguramente pasan inadvertidas para todo el mundo menos para el que la siente, una de esas que todos tenemos de vez en cuando». La verdadera causa de esta perturbación se le escapa, pero cree encontrarla en algunas de las circunstancias del destierro voluntario en Oxford. Allí comprueba su obsesiva, quebradiza y cambiante personalidad, y comprende que es indispensable compartir con otros los recuerdos para escapar al vértigo de la pérdida de identidad. Constata también que cada uno de los enigmáticos compañeros del *college* arrastra consigo un secreto, que mortifica sus vidas: Cromer-Blake esconde una ominosa enfermedad y un fracaso sentimental; Toby Rylands, su pasado de espía. Su amante, Clare Bayes, una profesora, casada y con un hijo, guarda un secreto familiar que marcó su infancia y prolonga su alargada y fantasmal sombra hasta el presente.

Entre el relato del narrador sin nombre y la biografía y la persona del autor hay más de una coincidencia, que no creemos fortuita, pero es la ambivalencia estatutaria del relato, y no tanto la semejanza entre la novela y la biografía de Javier Marías, lo que me inclina a considerarla una autoficción. Una peculiar autoficción, en la que nunca se confirma la identidad nominal de autor y narrador, pero se señala indirectamente, pues algunos de los amigos del autor con su nombre propio aparecen en el relato como amigos del narrador: Guillermo (Cabrera Infante), Miriam, la mujer de este último, Félix (de Azúa), Vicente (Molina Foix). A estos dos últimos además les dedica el libro: «A mis predecesores, Félix y Vicente».

Por tanto, en la novela se juega al menos con la posibilidad de identificar autor, narrador y protagonista, se establecen hipótesis para salir de esa indefinición nominal, se puede pensar que su anonimia está preñada de insinuaciones que sugieren la identificación, pero, de hecho, el texto no la asegura. El equívoco-

co onomástico, que el autor fomenta en *Todas las almas*, con la alternancia de anonimía, nombre genérico («el español») y nominación falsa («Emilio») y los nombre equivocados y confundidos que le atribuye Will, el errático portero del *college* en que enseña (que reaparece fugazmente en *Berta Isla*), sugiere y niega al mismo tiempo la posibilidad de identificar al personaje novelesco con el autor.

Este aspecto, unido a la indeterminación genérica, no es ni un simple juego ni mucho menos algo banal. Ambos aspectos están estrechamente ligados a los dos centros más importantes del universo narrativo de Marías: la incertidumbre azarosa de la existencia y la incomprensibilidad de un mundo sin referencias estables. En torno a esas dos grandes preocupaciones del universo-Marías giran otros como la pérdida de la identidad, la disolución del pasado, los errores de la memoria o las limitaciones del lenguaje para contar lo ocurrido. Estos temas con variantes y ejemplificaciones distintas reaparecen en todos los libros del ciclo oxoniense. Aceptemos, pues, que *Todas las almas* es una novela, una novela singular, porque, como ocurre con algunas autobiografías, desencadenó efectos extratextuales y réplicas de las personas que se sintieron aludidas.

Tal fue el cúmulo de desmentidos que el autor quiso contestarlos en *Negra espalda del tiempo*, un libro autobiográfico, por más que parezca una novela por la multitud de historias y de coincidencias inverosímiles. El narrador (bajo el nombre propio de Javier Marías) se esfuerza en subrayar las diferencias entre el mundo real de Oxford, vivido por él, y el relatado en *Todas las almas*. Sin embargo, cuanto mayor es el esfuerzo de Marías por subrayar la diferencia entre ambos mundos y sus respectivos personajes, cuanto más insiste el autor en distanciarse del narrador de la novela, más crece la reticencia del lector que no acaba de verlo.

A esto no es ajeno el hecho de que el autor, que ya había dado pruebas de su capacidad para crear un marco receptivo ambiguo en *Todas las almas*, ideó una estrategia contraria en *Negra espalda del tiempo*. Si en la primera amagaba un relato de apariencia autobiográfica, que, según el autor, era una novela, ¿la clasificación de «falsa novela» significaría que *Negra espalda del tiempo* era un verdadero relato autobiográfico o una novela doblemente ficticia, pues la «falsedad» o, mejor, el principio de irrealidad, se presupone en cualquier novela? El problema radicaba en vencer la desconfianza de los lectores, pues ¿qué crédito podía tener al-

guien que había jugado a confundir, haciendo pasar por verdadero lo ficticio, y que ahora pedía que, por irreal que pareciese, lo aceptasen como verdadero?

¿Qué sucedió en realidad? Marías, que aspiraba, según sus propias palabras en el comienzo de *Negra espalda del tiempo*, a colocar las cosas en su sitio y a deslindar la ficción de la realidad, terminaba por introducir de nuevo la ambigüedad. El autor estaba acostumbrado a transitar con agilidad entre la ficción y la autobiografía con el pasaporte de la novela, que es el salvoconducto literario de curso legal más aceptado. Pretendía relativizar, incluso diluir la frontera, donde confluyen lo real y lo ficticio, con la intención de crear una dimensión única y compleja: lo real-ficticio. Sin embargo, esta aspiración no consigue abolir las diferencias entre ambas instancias narrativas. Al contrario, este territorio híbrido adquiere interés y relevancia en la medida que los límites existen.

Aunque son apreciables los valores de *Negra espalda del tiempo* y, sobre todo, el intento de abrir caminos nuevos para la autobiografía, resultó un libro malogrado, por más que le costase aceptarlo al autor (v. Ángeles García «Mi novela no ha sido entendida», entrevista a Javier Marías, *El País Semanal*, 8-11-1998). Nadie le podrá discutir interés a los hechos relatados, pero su aparición se justifica sólo por la relación tangencial con el autor, sin conseguir convencernos de su necesidad ni del anclaje que tienen en su vida, ni menos aún mostrarnos quién y cómo es la persona a la que le suceden o afectan tantos, raros y, a veces, gratuitos sucesos. Este libro debería haber explicado las relaciones entre la obra y la vida del autor, pero la expectativa resultó frustrada, pues Marías no clarificó lo sucedido ni deslindó lo real de lo ficticio.

No obstante, *Negra espalda del tiempo* con *Aquella mitad de mi tiempo* y las entrevistas concedidas a la prensa, especialmente la de *The Paris Review*, incluida en este libro (incluso las memorias de Julián Marías, *Una vida presente*), dibujan un «espacio autobiográfico» reconocible en la obra narrativa de Javier Marías y, sobre todo, en las novelas que nos ocupan. El concepto de «espacio autobiográfico» no se corresponde con lo que se conoce a veces como inspiración autobiográfica, sino una estrategia orientada a constituir un juego, plural y cambiante, de imágenes ficticias, en las que es posible reconocer la representación del propio autor de manera fantasmática. Para poder establecer un «espacio autobiográfico» es necesario que haya, al menos, un texto funda-



do en el «pacto autobiográfico». En el caso de Marías sería *Negra espalda del tiempo* y *Aquella mitad de mi tiempo*. Estos dos libros alumbran y anticipan *Tu rostro mañana*, y permiten leer también la obra precedente en clave autobiográfica, por más que el autor escribiese *Negra espalda del tiempo* con el propósito de exorcizar el fantasma autobiográfico de *Todas las almas*.

En *Todas las almas* estaban ya todos los elementos propios de la ambigüedad que desarrollaría y ampliaría después: un narrador de identidad dudosa, coincidente con el autor en unas ocasiones y distante en otras, una amalgama de hechos autobiográficos y ficticios, y una calculada e indeterminada propuesta que dejaba vacilante al lector. En este itinerario, *Negra espalda del tiempo* debería haber constituido una clave que explicase la obra precedente y anticipase la futura, pero las carencias de aquel libro se convirtieron en un lastre, y le hicieron desistir de escribir la segunda parte anunciada en este libro. Y quién sabe si no fueron estos errores los que le impulsaron a recuperar parte de aquel material y reciclarlo en *Tu rostro mañana*. En *Negra espalda del tiempo* se debían explicar las interrogantes de *Todas las almas* y anticipar las claves biográficas de su obra venidera, como vienen a demostrar la importancia de figuras como Juan Deza, en donde se adivina al autor, la presencia de su padre, Julián Marías, y de Peter Wheeler, reencarnación del difunto Rylands (*Todas las almas*), y al tiempo su «hermano», trasuntos ambos del Peter Russell, cuya biografía quedaba sugerida en esta novela y desvelada en la última.

*Tu rostro mañana* está sustentada por una voz narrativa en primera persona que, a manera de un soliloquio divagatorio, desgrana los asuntos que le obsesionan al narrador. La novela se inicia con un balluceante comienzo, en el que se lee: «No debería uno contar nunca nada...», hasta la confesión final de Wheeler que contradice el inicio. El divagatorio relato de Deza demuestra que, a pesar de las dificultades, todo puede y debe ser contado («al menos una vez», como le dice Wheeler a Deza, citando a Rylands). Por más que sostenga que «la dificultad de contar» impide referir los hechos, lo que caracteriza a su narrador es que no claudica ni renuncia a dar su versión de lo sucedido. En teoría el narrador de Marías está preso de la incertidumbre y de la imposibilidad hermenéutica del lenguaje, pero su relato termina *de facto* desmontando este otro dogma de nuestro tiempo, cuando recuerde lo que Wheeler le advierte: «Nadie está dispuesto por tanto a saber con certeza nada, porque las certezas se han abolido,

como si estuvieran apestadas. Y así nos va, y así va el mundo». En síntesis, *Tu rostro mañana* resume, hasta ese momento, los retos, certezas y dudas del narrador de Marías.

Esta veta del filón narrativo de Marías parecería ya agotado, por demasiado explotado, de hecho, el mismo autor lo había reconocido después de publicar la tercera entrega de *Tu rostro mañana*. Sin embargo, el último eslabón de esta cadena, *Berta Isla*, es una agradable sorpresa para el lector, pues está llena de aciertos y de innovaciones en la construcción y en el argumento. Aunque el relato recoge y amplía asuntos y temas sobre el espionaje, ya tratados por Marías, demuestra que su lograda trama consigue dotarlos de nuevo significado. Los nuevos protagonistas, sin relación directa con los anteriores, son la española Berta Isla, que da nombre a la novela, y el hispano-británico Tomás Nevinson, su novio, primero, y después su marido. Tomás, Thomas o Tom, pues a los tres nombres responde, y a algunos alias más, encarna a la perfección la figura del espía y del fantasma, es decir, el que conoce el secreto de los otros y oculta el suyo y, en tanto que personaje fantasmal que aparece y desaparece, está ausente y presente, y controla los hilos de la historia sin dejarse ver. Por su parte, Berta Isla, la esposa, representa la figura del sacrificio y de la comprensión, que es capaz de aceptar los silencios, misterios y desapariciones del marido. En fin, parece haberse resignado a pasar la vida con un perturbado.

A pesar de la novedad, ambos protagonistas, y otros elementos de la narración, están adornados con abundantes atributos que provienen directamente de datos biográficos, gustos y juicios conocidos del autor y utilizados en otros relatos de la misma serie. Por ejemplo, rinde homenaje a un amigo, como ya hizo en novelas anteriores, en las que, primero, introdujo como personaje ficticio al profesor Francisco Rico, bajo la apariencia del profesor Del Diestro en *Todas las almas*, y después bajo su propio nombre en *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*. En *Berta Isla*, el homenaje ha recaído en el cineasta Agustín Gómez Yanes, amigo del autor, que tiene un papel secundario en la novela, convertido en banderillero con el nombre de Esteban Yanes. Hay abundantes motivos reiterados y paralelos presentes en el resto de novelas, que sería prolijo referir aquí. Cabe destacar, no obstante, que en *Berta Isla* reaparecen personajes, que estaban en *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* o *Tu rostro mañana*, como son, por ejemplo, Eric Southworth, Tupra o Wheeler. Y, sobre todo, se retoma al mundo del espionaje de

los servicios secretos británicos, del MI5 y MI6, en los que va a trabajar Tomás Nevinson, captado por los consejos de Wheeler y por los arteros engaños de Tupra.

## II

Los narradores y protagonistas de las novelas de Marías se presentan como sujetos fragmentados, instados por dos fuerzas contrarias y, al tiempo, complementarias. De una parte, están movidos por una fuerza centrífuga, que los disuelve y los vuelve extraños para sí mismos, y para los suyos, desconocidos. De otra, una fuerza centrípeta, que trata de reunir los fragmentos de una identidad difusa y vacilante. El yo es, en realidad, un haz de «yos» que, consciente de su fragmentarismo y discontinuidad, pugna por atarlos con la memoria y organizarlos cronológicamente. Ya sea por (neo)narcisismo o por necesidad, el sujeto aspira a religarse. Es la posmoderna, una época que no cree en el hombre, que duda de la consistencia del sujeto, que descalifica o desacredita los poderes de la memoria y, sin embargo o por lo mismo, nunca antes el sujeto necesitó tanto un suplemento de realidad biográfica o de impostura. Por esto, no debe extrañarnos que en la obra de Marías se desarrolle un movimiento incesante, en el que la (dis)continuidad del yo se manifiesta afirmándose y negándose permanentemente. Los narradores y sus personajes fantasmales o espías son contradictorios a la fuerza, pues sugieren o expresan tanto su falta de identidad como la necesidad obsesiva de afirmarla. Es como si la debilidad del yo se fortaleciese en cada acción o sentencia verbal. Esta clase de personaje hace ostentación de su vulnerabilidad, de su soledad y de sus perturbaciones, y no contento con reconocerlas, las pone en escena. La negación del sujeto y su exhibición, con las limitaciones propias de la época, son en realidad intentos un tanto desesperados de afirmar el maltrecho yo.

Desde este punto de vista, los relatos de Marías constituyen un privilegiado observatorio en el que contemplar cómo se disgrega y cohesionan el sujeto en el devenir temporal. En el inicio de *Todas las almas*, el narrador trata de poner orden en su vida, persuadido de que el que escribe y recuerda los dos años pasados en Oxford, ya no es ni puede ser el que fue, a pesar del escaso tiempo transcurrido. Para ello se propone cerrar la herida que le produjo la «perturbación pasajera», borrando las huellas del yo trastornado del pasado en este más cuerdo del presente. Al afirmar la desconexión entre el yo presente y el yo pasado, parecería

que se renuncia al conocimiento de sí, pero el desarrollo de la novela demostrará que no es así. Si la estancia en Oxford supuso «un extravío leve y pasajero», el relato de aquella «perturbación» sutura finalmente la fisura, y aunque lo justifique que lo hace para salvarlo del seguro olvido, sabemos que contándolo encontrará sosiego su perturbada mente: «...condenado a no ser nada en el conjunto de mi vida [...] a disiparse y quedar olvidado [...]. Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que [el tiempo] acabaría borrándolo todo». Al final de la novela el narrador reconoce que ya no es el mismo que vivió aquellos dos años en Oxford, y su conciencia de haber estado perturbado, pero ya no estarlo, es la prueba irrefutable de que el sujeto es una suma de yos que se articulan más allá del tiempo, gracias a la memoria: «[...] ya no soy el mismo que estuvo dos años en la ciudad de Oxford, creo. Ya no estoy perturbado [...] una de esas perturbaciones que todos tenemos de vez en cuando».

Similar desconexión y pérdida de identidad experimenta su continuador, Juan Deza de *Tu rostro mañana*, cuando le asalta por sorpresa un recuerdo de infancia: «Parece raro que se trate de la misma vida. Parece raro que yo sea él mismo, aquel niño con sus tres hermanos y este hombre aquí sentado en la penumbra», dice el narrador, al evocar este recuerdo, presente también en *Todas las almas*, cuando, niño aún, paseaba con sus hermanos por las calles del barrio madrileño de Chamberí. Esta misma paradoja articula también el pensamiento de P. Wheeler, cuando inquiere a Deza: «Mírame a mí: ¿soy yo el mismo de entonces? ¿Puedo ser yo, por ejemplo, el que estuvo casado con una chica muy joven que se quedó para siempre en eso y que no me ha acompañado un solo día en mi largo envejecimiento? ¿No resulta esa posibilidad incongruente con el que después he sido? [...] ¿Y cómo puedo yo ser el mismo?» (*Tu rostro mañana*).

Como ya hiciera en *Todas las almas*, Marías concibe *Tu rostro mañana* como una respuesta o *tour de force* demostrativo que impugna las aserciones de las que el propio relato arranca en una suerte de argumentación contradictoria permanente. Del «no debería uno contar nunca nada...», que abre *Tu rostro mañana*, a un final que lo niega, cuando el narrador recoge de lo que le dijera Wheeler al contarle el secreto de su vida: «Porque todo a pesar de las dificultades debe ser contado al menos una vez». Lo prudente sería no contar, lo conveniente callar: «Calla, calla... Calla y entonces sálvate», que evoca el consejo que Clare Bayes le diera a su

joven e inexperto amante: «Nos condenamos siempre por lo que decimos, no por lo que hacemos». Desde entonces, el narrador lo tiene muy claro. Lo mejor sería cerrar la boca y el oído: «No, yo no debería contar nunca nada, ni oír nunca nada [...] pues las cosas no acaban de ocurrir hasta que se las nombra» (*Tu rostro mañana*).

No obstante, Juan Deza, que ha hecho suya la enseñanza de sus maestros, no deja de arrostrar el riesgo que conlleva contar determinados secretos y de enfrentarse a esta responsabilidad. Ha tomado conciencia de ese deber moral, que es el que le orienta, aunque no siempre sea el mejor ni más acertado de los caminos. Ha necesitado, por así decirlo, un discurso de casi mil seiscientas páginas para comprender que no basta con «pensar», sino que es preciso actuar, y salir de esa «moda» paralizante de la incertidumbre. Sin embargo, antes de que Deza deje de hablar, antes de que acabe su obsesivo relato, vuelve la «sombra», se proyecta sobre él, y parece vuelto al estado inicial del que parecía haber salido. Él, que había sentenciado: «He dicho adiós a mi antiguo yo... no soy lo que soy...», y lo había creído con la pistola y la espada en la mano. Sin embargo, va a comprobar pronto que su metamorfosis era pasajera, que su «mal asociativo» (así lo llama Javier Marías en su artículo «Cabezas llenas», *Literatura y fantasma*) y sus pasadas elucubraciones estaban de vuelta, pues, tras encontrarse de nuevo con Custardoy en la calle, Luisa le pregunta qué le pasa: «No, nada malo» –le contesta Deza–.

Por su parte, el personaje de Berta Isla, la protagonista y narradora de la novela homónima, representa la aceptación de la perturbación que supone vivir con un perturbado. O que ha hecho de la perturbación su profesión. Su marido, Tomás Nevinson, entiende que su vida es una continua e interminable perturbación. En tanto que espía ha hecho del fingimiento y de la impostura el fundamento de su personalidad y de su supervivencia. Obligado a encarnar varios y cambiantes personajes, debe vivir numerosas vidas que no son la suya hasta caer en la cuenta de que le resulta difícil saber cuál es su verdadera identidad:

*[...] yo era otro por fuerza pero también era yo. En todos estos años he sido muchos, en eso ha consistido mi trabajo en parte [...]. Pero si uno no mantiene alguna lealtad simbólica, está perdido del todo y se olvida de quién fue, de quien es verdaderamente. Ya se tambalea la identidad bastante, cuando uno finge largo tiempo y se acomoda a una identidad prestada.*

Convivir con Tomás es para Berta compartir la vida con un extraño, al que no se le puede preguntar ni saber nada de él ni de los pasos en los que anda: «Qué poco he sabido de ti. No te conozco en tu media vida, quizá la que más valor tenga para ti». En tanto que personaje fantasmal, compartir o, mejor, no compartir la vida con Tomás exige de Berta estar preparada a que su marido tan pronto desaparezca como reaparezca, sin saber nunca a ciencia cierta si ocurrirá o no, ni cómo ni cuándo: «[...] su marido se había comportado como un fantasma, o como un Dr. Jeckill, con demasiadas dosis de sombra [...]».

La indefinición e indeterminación que conlleva la relación con su marido hace de Berta un ser inquieto y vacilante, pues nunca sabe exactamente en qué trabaja. O mejor, que sospecha o teme que no trabaje en lo que le dice o no le dice. Le hace vivir en un estado de incertidumbre o de inseguridad continuas. La forma de relación que Tomás impone a Berta es motivo de quejas por parte de ella, a veces lo entiende como afrentas a su persona. El modo en que viven cuestiona los pilares de la relación sentimental y socaba la base de la correspondencia, la confianza y la seguridad, que, según Berta, deberían presidir la vida en pareja. En la relación del matrimonio pareciera que el disimulo y el ocultamiento propios del espionaje hubiera contagiado a la pareja, pues Berta teme continuamente el camuflaje y la perfidia de su marido. Finalmente, la desaparición de Tomás, en una misión sin determinar y sin plazo fijo, sume a Berta en la desesperanza durante una decena larga de años.

### III

Cuando un autor ficcionaliza su vida, realiza una transacción, tácita o explícitamente, entre lo que realmente es y lo que le hubiese gustado ser. En el marco de la ficción le está permitido imaginar lo que no llegó nunca a sucederle, como si le hubiese ocurrido. En esa operación de invención de sí mismo, de impostura o sublimación de la realidad, procedimientos, por otra parte, tan humanos y, a veces, tan necesarios para seguir viviendo, se amalgama lo real-biográfico con lo biográfico-soñado. Desde *Todas las almas* a *Berta Isla*, la obra de Marías se presenta como una indagación en torno a la identidad del narrador y de sus personajes. Según avanzaba en los argumentos de estos libros, la experiencia lectora del que suscribe tomaba la forma de una investigación en la que se le iba revelando que narradores y personajes mantenían una ambigua pero inequívoca relación con su autor. Me convencí de

que que si quería ir un poco más allá de la lectura ficticia, como se deduce de las ambigüedades y reiteraciones de los propios relatos, tenía que considerar también que los argumentos narrativos de Marías abrían y provocaban dudas acerca del hiato con que se separa habitualmente la ficción de la autobiografía, y el narrador ficticio del autor.

En el ciclo de Oxford, las dos figuras más relevantes –y no por casualidad– son el espía y el fantasma, en los que, de manera sucesiva y diferente, se encarnan sus narradores y personajes. Ambos tienen en común su invisibilidad, sus apariciones intermitentes y sus escondidos actos. Disfrutaban de la ventaja de poder observar y vigilar a los demás sin el inconveniente de ser vistos ni juzgados por ello. Los narradores y protagonistas de Marías se caracterizan tanto por el deseo de velar su identidad verdadera o de disfrazarla, como por la indagación y desenmascaramiento de los otros.

Esta disposición para investigar las vidas ajenas era ya evidente en el narrador de *Todas las almas*, y su estancia en Oxford le reportará un aprendizaje avanzado para sus cualidades innatas. Clare Bayes advierte que su amante clandestino está dotado de unas cualidades observadoras obsesivas que ella definirá como una «mente detectivesca». En el reservado, y a la vez indiscreto, ambiente de la universidad de Oxford, caracterizado tanto por el cotilleo de las vidas ajenas como por la calculada opacidad de esconder los asuntos propios, encontramos la primera aproximación narrativa al tema. Los *dons* hacen gala de una bien acreditada facultad para indagar las vidas y los secretos de los demás, pero también para esconderse ellos mismos. (De algunos se sospecha que han sido incluso espías dobles). El «español», narrador y protagonista, lo deja escrito en su memorial: «Trasmitir información sobre algo es, además, la única manera de no tener que trasmitirla sobre uno mismo». Según esta lógica, su continuador en *Tu rostro mañana*, Juan Deza, y su equivalente en *Berta Isla*, Tomás Nevinson, estaban abocados al espionaje, y sus cualidades lo hacían presagiar. En el caso de ambos, Peter Wheeler lo ve claro y recomienda a Tupra que los capte para los servicios secretos británicos.

Deza y Nevinson tienen en común la misma exhaustividad controladora, rigurosa e incansable de la vida de los otros, pero una falta de interés para observar las suyas. La falta de disposición a estudiarse a sí mismo resulta paradójicamente reveladora en ellos, que han hecho su profesión de la vigilancia y análisis de

las vidas ajenas. Es el caso de Deza, que según consta en la ficha personal, guardada en los archivos de la oficina de Tupra: «Es como si no se conociera mucho. No se piensa, aunque él crea que sí (tampoco lo cree con gran ahínco). No se ve, no se sabe, o más bien no se ausculta ni se investiga. Ese es un conocimiento que no le interesa». Es un juicio similar al que Berta Isla tiene de su marido: «[...] desde adolescente no estuvo jamás interesado en conocerse ni en descifrarse, en averiguar qué clase de individuo era. Le parecía un ejercicio de narcisistas y una pérdida de tiempo».

¿Qué podemos deducir de estas figuras narrativas y de sus invariables actitudes? ¿Es posible extraer alguna conclusión en relación con el autor? En primer lugar, la reserva, el rechazo o la falta de interés por la introspección en los protagonistas y narradores de Marías se corresponde con el desinterés que manifiesta el autor con respecto al ejercicio autobiográfico. Según Miguel Marías («Prólogo», *Aquella mitad de mi tiempo*, 2008), su hermano Javier «no escribirá nunca su autobiografía», y el propio autor así lo ha ratificado, aunque no por ello haya dejado de escribir sobre sí mismo y sobre aspectos de su vida en sus artículos, cuentos y novelas. Es paradójico, pero parece que la resistencia de Javier Marías a hacer autobiografía explícita no le impide, al contrario, le estimula a cierta diseminación autobiográfica incesante.

En segundo lugar, hay que admirar la coherencia y habilidad con que Marías ha manejado sus argumentos, temas y personajes, de manera recurrente en este ciclo novelístico. Ha levantado un mundo en el que personajes espías y fantasmales observan y estudian de manera oculta e indetectable lo que hacen o piensan los otros. Poco respetuosos a la hora de meter las narices en las vidas ajenas, pero retraídos y prudentes para no mostrar las suyas. «El español», Juan Deza o Tomás Nevinson, así como sus preceptores o jefes, Toby Rylands, Peter Wheeler o Tupra, son expertos en esconder sus secretos e incluso en borrar su presencia.

Esta figura narrativa, que ha hecho de la ocultación y el secretismo su *modus vivendi*, parece haber sido integrada, asimilada y hecha suya por Javier Marías, que evita hablar de sí mismo y de su biografía autobiográficamente. Cuando Javier Marías publicó *Negra espalda del tiempo*, además de anunciar una segunda parte o continuación de esta obra, que, veinte años después, parece haber sido descartada para siempre, se esperaba que se aplicase él mismo la manera de indagar que sus narradores tenían con los seres de ficción. Pero Marías, espía riguroso e incansable de sus criaturas, prefirió convertirse en fantasma de sí mismo. Desapare-



ció de su horizonte creador el proyecto de ahondar literariamente en su vida y renunció definitivamente a cruzar el umbral de su secreto.

Ésta ha sido la opción elegida por el autor que ha hecho del espionaje y de los espías un mundo paralelo, pero incomunicado con el suyo, un mundo desde el que observar a los otros sin mostrarse ni permitir ser visto. Esa tensión o forcejeo entre conocer o ignorar, hablar o callar, narrar lo sucedido o evocar lo que pudo suceder, extiende un velo de silencio en lo personal, convencido de que es mejor no saber, ni conocer, ni contar.



**Jack London:  
realidad y ficción en una  
misma aventura**

*Por* Toni Montesinos

## DESCENSO AL ABISMO

«Ahora me doy cuenta de que este es el viaje más peligroso que jamás haya emprendido un ser humano de manera voluntaria», dice Martin Johnson en su fabuloso libro *Por los mares del sur con Jack London*, testimonio impactante de una travesía colosal, de un proyecto ambicioso que concibió el famoso ya por entonces Jack London. Hablamos de 1907, cuando el público conocía al autor californiano por sus novelas *La llamada de la selva*, *El lobo de mar* y *Colmillo blanco*, por sus colaboraciones periodísticas o su implicación social en favor del mundo obrero. De esto último saldría un libro de 1903 traducido hace pocas fechas al español, *La gente del Abismo*, en el que London describía su inmersión infernal en el East End de Londres, un lugar que mostraba unas condiciones abyectas para la población, que era explotada en sus empleos de manera atroz.

Esas calles de la capital británica son las que Charles Dickens retrató en sus artículos costumbristas, con los que se hizo famoso con poco más de veinte años, las calles donde Arthur Conan Doyle puso a caminar a Sherlock Holmes, aunando ciudad y misterio, las calles que miraba la Mrs. Dalloway de Virginia Woolf. Ésta, en un texto de 1931, habla de cómo «la calle es un criadero, una dinamo de sensaciones. Del pavimento parecen brotar horribles tragedias». Pero tal vez no haya habido artista que mejor haya captado tal tragedia que aquel que tuvo el coraje de disfrazarse de hombre mísero y adentrarse en esa parte del este de la ciudad que había sido donde Jack el Destripador había arrancado la vida a cinco prostitutas en 1888 y que, hoy en día, es una de las áreas bohemias predominantes donde lo *vintage* y lo *cool* atraen al joven y al artista.

Estamos ante un libro, como dice en el prólogo el escritor y documentalista Ian Sinclair, que «es intencionadamente sensacionalista: los horrores reglamentados del asilo para pobres, la mala salud, la explotación, el hacinamiento, la enfermedad, la muerte prematura. Todo esto exacerbado por los efluvios del alcohol». London va a Londres en 1902, como hará George Orwell, otro escritor comprometido en el plano político, treinta años después con un propósito similar pero con mucha menos envidia, como se refleja en *Sin blanca en París y Londres*, relato de marcado acento autobiográfico sobre su absoluta falta de dinero y las amistades que va haciendo al compartir pobreza, hambre y desesperada necesidad de encontrar un empleo en los barrios bajos de ambas capitales.

No en vano, Sinclair habla del libro en clave preorwelliana y, en este sentido, lo emparenta a la ciencia ficción, calificando de «morlocks» a las pobres gentes que malviven en condiciones infrahumanas, relacionándolos así con los monstruosos personajes que vivían en el subsuelo en *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. Y ciertamente, esas criaturas de destino aciago con las que se va encontrando London en lo que da en llamar el Abismo sólo le van a proporcionar una imagen de podredumbre extrema, pues como dice al comienzo, «en ninguna parte de Londres puede uno escaparse de la visión de la pobreza abyecta, puesto que allí donde uno se encuentre siempre hay un barrio marginal a menos de cinco minutos andando». Él se adentrará en el East End tras comprarse unos cuantos harapos y hacerse pasar por un marinero desempleado, lo que le facilitará «ver, por vez primera, a la clase baja inglesa cara a cara, y conocer cómo era en realidad».

Esa realidad no podrá ser más dura. En sus crónicas, de pulso narrativo sobresaliente y con un sinfín de personajes cercanos y espontáneos, cita con tino a Aldous Huxley, otro icono literario de la ciencia ficción, mediante esta frase rotunda: «Os aseguro que no encontré nada peor, nada más degradante y desesperado, nada que resulte, ni de lejos, tan intolerablemente triste y deprimente como la vida que dejé atrás en el East End de Londres». En su alarde de valentía y atrevimiento, a London no le importa dónde va a dormir y las condiciones insalubres a las que hará frente allá por donde vaya: conoce a un joven borracho –«un despojo humano prematuro»– que casualmente le ofrece una habitación donde pasar la noche, y comprueba enseguida que «los niños crecen y se convierten en adultos corrompidos, sin vigor ni resistencia», por culpa de «los gérmenes de enfermedades que pululan en el aire del East End».

«Descenso», «infierno», «margen», «ineficacia», «gueto», «precariedad de la vida», «suicidio», «lamento del hambre» son algunas de las palabras empleadas para titular la serie de impacantes veintisiete prosas que componen *La gente del Abismo*. En suma, el barrio «es literalmente una gigantesca máquina de matar» repleta de mujeres que se desloman haciendo paños u hombres que se dejan la piel en los talleres a cambio de un auténtico sueldo de miseria; de personajes dickensianos trabajando doce, trece, catorce horas al día, en jornadas que empiezan en la madrugada, para subsistir sin una mínima dignidad hasta que son

engullidos, mediante la inanición, el frío o la tisis, por el último de los abismos.

Así las cosas, he aquí la premisa constante en la vida de London: enfrentarse a las situaciones directamente para conocerlas sin filtros, sin miedos ni limitaciones. Algo que llevó al extremo en ese viaje arriesgadísimo por el Pacífico y el Índico al que hacía referencia al principio y que tuvo una preparación, un desarrollo y un desenlace propios de la mejor de sus obras de aventuras. Una idea compleja que quiso publicitar en los medios, de modo que el revuelo expectante que se formó alrededor fue extraordinario. Lo cuenta con admirable precisión y amenidad el mismo Martin Johnson, que también había pisado las calles del East End en el pasado, aunque en circunstancias muy diferentes.

Johnson tenía el ansia de aventuras en las venas. Empieza *Por los mares del sur con Jack London* diciendo que estaba deseoso de encontrarlas y que, a sus veinte años, aún no lo había conseguido. Y eso que en la adolescencia se había escapado dos veces de casa, primero con la intención de trabajar en un circo, y la segunda embarcándose en un mercante hacia Europa con apenas cuatro dólares en el bolsillo y que le llevaría justamente a vivir de manera pordiosera en el East End. Más adelante, viviría mil aventuras más como fotógrafo en el África negra junto a su mujer Osa, pero antes vendría la expedición de Jack London, al que se unió ofreciéndose como cocinero... sin tener ni idea de cocinar. Pero la magia de las almas afines sucedió, y London lo eligió entre innumerables candidatos –entre ellos chefs reputados e innumerables curiosos que querían sumarse, incluso pagando, al velero que fue bautizado como *Snark*, un personaje de Lewis Carroll– y convirtió al muchacho venido de Kansas a Oakland en un marino más que tuvo que luchar contra todo tipo de adversidades, las cuales empezaron mucho antes de dejar tierra y pusieron en peligro la vida de los tripulantes de continuo a medida que se dirigían hacia el sur.

## DOS AÑOS SURCANDO MARES

De un presupuesto inicial de siete mil dólares se acabó llegando a treinta mil. London no escatimó un centavo, y encargó la construcción de una nave, bastante pequeña (cuarenta y cuatro pies de eslora), cuyos materiales eran de la mejor calidad pero que zarpó con meses de retraso. Al fin, el *Snark* levó anclas el 23 de abril de 1907, pero enseguida los mareos y los desper-

fectos hicieron de la travesía toda una pesadilla para London y su mujer, la intrépida Charmian, el atleta recién salido de la Universidad de Stanford Herbert Stolz, el capitán Roscoe Eames (tío de la señora London), el grumete japonés Paul H. Tochigi y un Johnson que alimentaba a sus compañeros cuando tenían el estómago liberado de náuseas –«En realidad, aquel que no ha experimentado la agonía del mareo jamás alcanzará a comprender a quien tanto la padece»– y colaboraba en la limpieza y vigilancia como uno más en mitad de tempestades escalofriantes.

A London no le quedaba demasiado tiempo de vida: moriría en 1916 en su rancho de California, pero los dos años que surcó los mares hasta Australia justificaron por completo lo que escribió cuando estaba soñando con esta aventura: «La vida vivida es una vida de éxito, y el éxito es el aire que respiramos. Alcanzar una meta difícil supone adaptarse a un entorno hostil. Y cuanto más difícil sea la meta, mayor será el placer de alcanzarla». El autor de *El lobo de mar* –cuenta Johnson que London le dijo que lo que narró en la novela no fue ficticio, sino que lo vivió en carne propia– seguía escribiendo al día dos horas, encerrado en su camarote. Y su obra crecería sin cesar; del viaje surgiría *El crucero del Snark* (1911), y a más de cien años de su muerte ya es un clásico, como lo demuestra que la prestigiosa colección francesa de La Pléiade lo haya integrado en su serie con dos volúmenes acompañados de casi doscientas ilustraciones como gran homenaje.

De hecho, el autodidacta y depresivo John Griffith London (el nombre con el que nació) sigue deparando novedades, nuevas lecturas, una presencia que es tangible por los más de cincuenta títulos que dejó escritos y su fuerte compromiso social. Incluso se van traduciendo al español otras obras muy olvidadas suyas, como *Antes de Adán* –en la que su protagonista, de manera fantástica, oníricamente se remonta a sus ancestros homínidos–, pero también destacó sobremanera, por supuesto, en el género del cuento. De hecho, fue una de sus principales fuentes de ingresos en una época en que las revistas demandaban historias entretenidas que ofrecer a sus lectores.

También en el año 2016 ya habíamos tenido la oportunidad de visitar parte de su narrativa corta mediante *Once cuentos de Klondike*, una antología que reunía relatos inspirados en las experiencias de casi un año en el territorio del río Klondike, en el que London convertía en personajes ficticios a los lugareños

de esa región canadiense tan cercana a Alaska, a buscadores de oro, cazadores, comerciantes de pieles, jugadores, hampones y asesinos. Había ido allí en 1898 con su cuñado, que estaba movido por la fiebre del oro, y las temperaturas y los peligros de la naturaleza, además del hecho de contraer escorbuto, le habían supuesto una manera de sufrir en carne propia lo que era estar al borde de la muerte. El impacto de lo vivido acabaría cuajando en lo que estaba buscando, la «fórmula perfecta para escribir cuentos comerciales de calidad», como dice el prólogo del editor de *Cuentos completos I (1893-1902)*. Todo aquello «había supuesto un filón de experiencias para contar a todo tipo de público con un estilo directo y accesible, técnica que había aprendido leyendo, sobre todo, a Rudyard Kipling. Los relatos de *El hándicap de la vida*, donde el premio Nobel británico narraba literariamente lo que le había sucedido cuando recorría la India en busca de reportajes para *The Lahore Civil and Military Gazette*, le enseñaron a conjugar la realidad con la ficción».

Tenemos así a un joven London que busca su propia voz narrativa, marcado por adaptarse a la realidad editorial y periodística, a los gustos del lector del momento. Y a fe que lo consiguió con los casi doscientos cuentos que escribió y a los que se enfrentó la Universidad de Stanford, que los recopiló cronológicamente hasta editarlos en 1993. De esta manera, el primer tomo que reunió en español, de los tres previstos, ochenta y siete historias –treinta y seis de ellas inéditas o nunca recogidas antes en libro– apareció en el año 2017 abundantemente ilustrado con fotografías del autor y dibujos de adaptaciones de sus obras. Un tomo este que acogió textos aún muy descriptivos, como «Relato de un tifón en la costa japonesa» y «Baño nocturno en la bahía de Edo», basados en el periodo en que un London de diecisiete años, en 1893, se embarcó como marinero en una goleta rumbo a la costa de Japón, y otros con los que fue perfeccionando su estilo, caso de «Al hombre del camino», de 1898, y «Una odisea en el norte», de 1899; mientras que el segundo comprendía el periodo de London que va del año en que se introdujo en el East End hasta cuando se construyó una casa en Glen Ellen, en 1910, donde viviría sus últimos años. En medio, así pues, está su gran clímax aventurero y literario: su inmenso viaje transoceánico y sus mejores novelas, y todos estos cuentos que hablan, como se apunta en el prólogo, de

«territorios de blancos y de aborígenes, de leprosos y de caníbales».

Todo daba inicio, en el segundo tomo, con un conjunto de historias sobre un par de patrulleros pesqueros, en torno a las corruptelas de ese ambiente marítimo, y de repente aparecía el primer texto magistral, «Amor a la vida», sobre un hombre que vaga perdido por los montes, como un moribundo demente, urgido por un lobo igualmente defenestrado. Y es que el nexo común de relatos como la ingeniosa fábula «Una nariz para el rey», situado en Corea, o «Lo inesperado», sobre buscadores de oro en Alaska, o «Alojamiento por un día», en que el protagonista es un hombre que viaja en un trineo llevado por perros a temperaturas gélidas, o el extraordinario «Un trozo de carne», acerca de una familia que no tiene qué comer y del boxeador que hace lo imposible por ganar dinero, es la lucha por la supervivencia. Frente a la naturaleza, la pobreza, los peligros en forma de gente perversa o animales peligrosos, no importa el trasfondo, siempre imperará el instinto de salvar el pellejo.

#### DE SAN FRANCISCO AL MUNDO

Pocos escritores, en una vida tan breve como la de London, que muere a los cuarenta años, podrán encontrarse que aborden tamaño número de asuntos en sus cuentos, en muchas ocasiones de manera pionera en las letras de los Estados Unidos, como remarca el editor: «el alcoholismo, las consecuencias de la vejez, el boxeo, la tauromaquia, el trabajo infantil, la ecología, fantasías extraterrestres, el juego, el trabajo en las minas de oro, el amor (tanto el primitivo y atávico como el romántico e ideal), la discapacidad mental, los mitos, la corrupción política, la psicología (humana y animal), la explotación racial y sexual, la revolución, la experimentación científica, la vida de los marinos, el suicidio, la vida en los arrabales, el socialismo, la guerra, la naturaleza y la escritura...». A ello se añadiría una gran variedad de escenarios narrativos que atraviesan el mundo entero: desde las gélidas tierras nevadas del Norte hasta Hawái, de Australia al Ecuador, de Irlanda hasta, por supuesto, su querida California.

Allí nació en 1876, en San Francisco concretamente, en el seno de una familia muy pobre; se vería obligado a abandonar sus estudios y trabajar con catorce años en una fábrica. En la adolescencia, ya era poco menos que un ladronzuelo, un pícaro, un vagabundo –se le encarcela treinta días por ello, en 1894, en una



localidad de Nueva York, después de que el año anterior acudiera a una marcha en Washington que protestaba contra el desempleo-, hasta que su pulsión literaria, ganando incluso premios literarios, se fue abriendo paso a la vez que cambiaba de trabajo una y otra vez para ganarse un sueldo. Experiencias intensas que curtirían su carácter y ciertamente le darían materia narrativa de primer orden.

En la actualidad, el viajero puede visitar Glen Ellen, un pequeño pueblo del valle de Sonoma en que todo allí recuerda al escritor. Está el parque Jack London State y se circula por la London Ranch Road hasta llegar al rancho de cincuenta y siete hectáreas donde vivió sus últimos años junto a su mujer Charmian. Otro hogar que tenía proyectado, llamado Wolf House -dada la cantidad de lobos que aparecen en sus obras, como en *Colmillo blanco*-, fue construida en 1911 pero se quemó en un incendio sin que la pareja hubiera podido empezar a habitarla; Jack y Charmian estaban durmiendo a media milla de allí, en su casa de campo -una *cottage* que se puede también visitar-, y acudirían enseguida en caballo tras el aviso de un granjero que había visto las llamas a lo lejos, aunque sólo llegarían a tiempo para ver cómo se desmoronaba su sueño de establecerse en plena naturaleza. Hoy aún se mantienen allí sus ruinas.


A los pocos años de aquel suceso, en noviembre de 1916, enfermo de uricemia por su abuso del alcohol, le esperaba su última aventura. Había empezado a beber desde muy joven, cuando vagabundeaba por las tabernas y puertos de Oakland, algo que había narrado tres años antes en *John Barleycorn. Las memorias alcohólicas*, donde personificaba al alcohol con ese nombre, encarnación del «rey de los perseguidos, de los ocultos. Era el más escueto y el de la más sincera palabra. Era la compañía ideal para caminar por la senda de los dioses. Todavía ayuda al desarraigado en su lucha. Su camino estaba hecho de la más desnuda de las verdades y de muerte. Él nos proporcionó visiones de absoluta claridad y sueños de todo. Era enemigo de la vida y maestro de los deseos, más allá de cualquier anhelo de existencia. Fue el asesino de manos rojas que murió violentamente, joven». Barleycorn se convertía así en un interlocutor al que hablarle de su trayectoria: la de un hombre que se hace a sí mismo, incluso a pesar de la bebida, de la que un momento dado en el libro critica como perjudicial para los jóvenes. Y, sin embargo, dice haber perdido el sentido por el exceso de alcohol y considerar que, aun reconociendo que para escribir necesita llevarse a gaza varios tragos,

«todos los bebedores se convierten en tales por obra y gracia de las relaciones sociales».

En su última travesía aventurera, decíamos, en Glen Ellen, consume una mezcla excesiva, ¿aunque accidental?, de morfina y atropina que le deja agonizante, hasta que el día siguiente muere sobre el diván de Charmian. El suicidio había sido importante en su obra, como en *Martin Eden* (1909), en que un joven escritor se arroja al mar desde un barco, que bien podría haber sido el reflejo de su atormentada personalidad, pues en ella también surgía la bebida como presencia alrededor de los orígenes miserables del protagonista, al igual que sucedía en *John Barleycorn*: infancia sin juguetes y hasta pasando hambre, vendedor callejero de periódicos a los diez años, empleado luego en una fábrica de frutas de conserva en jornadas de diez horas diarias, más pescador ilegal de ostras en la bahía de San Francisco, hasta que a los diecisiete años se embarca hacia el Japón y los mares del sur, para, finalmente, convertirse en escritor; en un escritor que desaparecía muy joven tras una obra prolífica. El certificado médico acreditó que la causa de su fallecimiento fue una uremia seguida de un cólico nefrítico, pero no son pocas las voces que ahora cuestionan, a la luz de nuevas suposiciones que tampoco son concluyentes, que, en realidad, London, para escapar de las diferentes dolencias que le aquejaban, tuviera la intención de matarse.

## BIBLIOGRAFÍA

- Johnson, Martin. *Por los mares del sur con Jack London*. Traducción de Beatriz Iglesias, Ediciones del Viento, 2016.
- London, Jack. *La gente del Abismo*. Traducción de Javier Calvo, Gatopardo Ediciones, Barcelona, 2016.
  - . *Antes de Adán*. Traducción de Fernando Varela, Ediciones B, Barcelona, 2016.
- . *Once cuentos de Klondike*. Traducción de Jorge Fondebrider, Eterna Cadencia Editora, 2016.
- . *Cuentos completos I (1893-1902)*. Traducción de Susana Carral, Reino de Cordelia, Madrid, 2017.
- . *Cuentos completos II (1902-1910)*. Traducción de Susana Carral, Reino de Cordelia, Madrid, 2018.
- Woolf, Virginia. «El oleaje de Oxford Street», en *Londres*. Traducción de Andrés Bosch, Lumen, Barcelona, 2005.



**La timidez en París  
(o por qué los escritores ya  
no se encuentran en la  
«Ciudad de la Luz»)**

*Por* Rodrigo Blanco Calderón

Llegamos a París en noviembre de 2015, diez días después de la masacre en *Le Bataclan*. Nuestra estadía allí debía durar, y duró, tres años. En la primavera de 2016, durante uno de esos domingos tristes en el bulevar Saint-Germain, lo vi. Portaba un abrigo negro. Identifiqué la frente de genio atormentado a lo Baudelaire o a lo Poe, y las gafas con montura de pasta. Lo impulsaba una especie de andar en la nieve pero sin nieve. El mayor narrador vivo o, al menos, a quien yo considero el mayor narrador vivo, caminaba, lento, hacia mí: Ismaíl Kadaré.

Mientras se acercaba (como suele suceder en este tipo de situaciones, aquella parte del bulevar de repente se había quedado sola) me repetía a mí mismo «no puede ser, no puede ser». Mi esposa y yo nos habíamos sentado en la terraza de un café. Y cuando aquel hombre pasó a mi lado comprendí, o eso me dije en el momento, que, en efecto, no se trataba de Ismaíl Kadaré. Tropezarme allí con el autor de *Abril quebrado* hubiera sido una confirmación sin atenuantes de un sueño de adolescencia: el de ir a París para convertirme en escritor. O, en este caso, para ratificar una conversión que ya había ocurrido muchos años antes en el anonimato de una ciudad tan imprecisa como la Caracas de finales del siglo xx.

En los meses y años siguientes entendí que aquella ilusión óptica en el bulevar Saint-Germain aplicaba no sólo a Kadaré, sino a los escritores en general y a los escritores latinoamericanos en particular. El narrador peruano Diego Trelles Paz, que ya llevaba unos años afincado en la capital francesa, lo dijo en una conferencia a la que fui invitado: los escritores de nuestra generación llegaron a París cuando ya la fiesta se había acabado. La conferencia se dio en un auditorio de la ENS y fue organizada por otro peruano, el escritor y profesor Félix Terrones. Los tres éramos como los últimos ejemplares de una especie anacrónica pero aún lúcida, que se había reunido a reflexionar sobre su propia extinción.

En 2018, en los meses finales de mi estadía, leí *París no se acaba nunca* y entendí que a la frase de Diego Trelles debía contraponer el sentido de ese título de Enrique Vila-Matas. Pues París es una ciudad difícil y nada glamurosa para vivir, a pesar de lo que diga la imaginación turística, pero excelente para extrañar. Es una fiesta móvil, según el ya manido pero vigente título de Hemingway, porque es verdad que París te sigue acompañando a donde vayas, hayas sido feliz o miserable en sus calles. Hayas estado o no allí alguna vez. Da igual.

De modo que, para resumir y ponernos de acuerdo, París es una fiesta que se terminó hace muchos años, pero que no se acaba

nunca. Que no termina de apagarse, pues solo le basta un mínimo aliciente para que hagamos nuestras las palabras de Elsa Triolet que le ponen peros al desencanto y justifican la fidelidad: «[...] j'avais perdu ma place, et déjà j'avais Paris dans la sang».

Que París no se acaba lo compruebo ahora en Málaga, donde me acabo de mudar. En la librería Rayuela (ya el nombre era una advertencia) me hice con un ejemplar del más reciente libro de Ismaíl Kadaré, *Las mañanas del café Rostand*, traducido al español por María Rocés González y publicado por Alianza. El subtítulo, «Motivos de París», da una pista del contenido del volumen. Se trata de un conjunto de textos que mezclan la autobiografía y el ensayo, anclados a una experiencia fundamental en la vida del autor: su encuentro con París. Desde sus primeras visitas, motivadas por el despegue internacional de su obra a comienzos de los años setenta, hasta su posterior afincamiento en la ciudad. Además del deslumbre de sus páginas, este volumen me reveló algo crucial: el hombre que yo vi ese domingo desolado a comienzos de mi primera primavera en París, en el bulevar Saint-Germain, sí era Ismaíl Kadaré.

Las preguntas entonces se impusieron: ¿por qué no lo reconocí en el momento? O, para ser más sincero, ¿por qué me negué a reconocerlo? Mi esposa dice que debió de haberme invadido un ataque de timidez. No me considero una persona tímida. Y menos si se trata de tener la oportunidad de intercambiar unas palabras con el autor de esas obras maestras que son, por nombrar sólo un par de sus novelas, *El palacio de los sueños* y *El nicho de la vergüenza*. Aunque no descarto esta interpretación, siento que la culpa de este desencuentro la tuvo París.

La que alguna vez fuera la Meca de escritores, artistas, cineastas y modistas de todo el mundo, también ha sido una ciudad de legendarios desencuentros. Pienso en el caso de Jack Kerouac, el único de los *beats* que no llegó a vivir en el famoso Hotel Beat, que todavía existe en el número 9 de la rue du Gît-le-Coeur, pues se encontraba bregando con lo que sería la primera edición de *On the Road*. Años después, como un intento de reencontrarse con sus orígenes galos y quizás para escapar de la vorágine autodestructiva de la celebridad, Kerouac volvería a París. El desencanto fue terrible, como lo refleja *Satori en París*, el libro que Kerouac escribiría a partir de la experiencia de diez días en la ciudad.

Otro ejemplo, en este caso entrañable pero no menos enigmático, fue el primer desencuentro entre Gabriel García Márquez y Julio Cortázar en el otoño de 1956. En «El argentino que se

hizo querer de todos», García Márquez cuenta que, a su llegada a París, un amigo le había pasado el dato de que Julio Cortázar solía ir a escribir al café Old Navy, en el bulevar Saint-Germain. «Allí lo esperé varias semanas, hasta que lo vi entrar como una aparición. Era el hombre más alto que se podía imaginar, con una cara de niño perverso dentro de un interminable abrigo negro que más bien parecía la sotana de un viudo», rememora el colombiano.

García Márquez lo espía durante una hora y lo vio marcharse. Después, a pesar de que entablaron una gran amistad, nunca le confesó a Cortázar esa anécdota que los unía en secreto. Lo interesante del artículo, además de esta hermosa historia, es la relación que García Márquez establece con el cuento «El otro cielo», donde Cortázar narra la tensión entre dos personajes latinoamericanos en París que, pese al interés evidente que cada uno siente por el otro, nunca entran en contacto. En el relato, un corredor de bolsa, que vive en Buenos Aires, encuentra en los cielos abovedados de algunos pasajes y galerías, esos que tanto fascinaron a Walter Benjamin, verdaderos pasadizos que lo transportan a una existencia paralela y bohemia. Del célebre pasaje Güemes, en Buenos Aires, al pasaje Vivienne en París.

La distancia que hay entre Borges y Cortázar es la que media entre «El sur» y «El otro cielo». Mientras Juan Dahlmann sueña una muerte heroica en la pampa de sus ancestros, su pasado familiar espoleado por la lectura del *Martín Fierro*, el personaje del relato de Cortázar sueña con una vida alternativa en París. Acicateada, en este caso, por la prensa de sucesos y las novelas baratas que de adolescente el personaje consigue en el pasaje Güemes, cuya arquitectura replica y contiene, como un eco, las noticias y fantasías que habitan en ese otro cielo, platónico y por lo tanto más real, de París. La galería Vivienne, a un paso de la rue Réaumur y de la Bolsa, es el enclave de la utopía. El escondite de la ciudad que lo conecta con la fibra auténtica de su ser: «cuánto de ese barrio ha sido mío desde siempre, desde mucho antes de sospecharlo ya era mío», dice el narrador del cuento.

Kadaré, por su parte, reitera las impresiones del personaje de Cortázar: «París, como tantas otras cosas de la vida, pertenecía a la categoría de aquellas que, antes de manifestarse, se hallan dentro de ti».

Esta preexistencia arquetipal de París es la que lleva a Ismaíl Kadaré, cuando apenas contaba dieciséis años, a escribir un poema a la ciudad. La imagen de la ciudad entrevista es, también, la primera experiencia con la censura. El editor de la revista colegial

le sugiere de forma imperativa que acompañe el poema *París* con la escritura de otro titulado *Moscú*. Desde entonces, Kadaré sentirá la escisión entre la yerma realidad de su vida bajo el cielo gris del comunismo, y el orden de lo posible, lo poético y lo imaginario bajo el cielo gris de París. Pues, revela Kadaré, «en realidad había dos Parises, el de los tiempos del comunismo, y el otro, intemporal». Luego agrega: «No me resultaba sencillo decidir cuál era el mío y cuál no. Generalmente me parecía que ambos. Otras veces creía que ninguno».

La relación de Kadaré con París se mantendrá por décadas, desde 1972 hasta el presente. Y en el transcurso de ese tiempo se irán sumando no sólo nuevos libros y vivencias, sino también nuevos «Parises». Un tercero, el que aparece en las cartas a su esposa Helena, cuando aún Albania vivía bajo el comunismo, y un cuarto, el que comienza con la residencia estable de la pareja en el número 63 del bulevar Saint-Michel, ya derrumbado el bloque soviético.

El centro de estos Parises es, sin embargo, uno: el famoso café Rostand, donde Kadaré se sienta cada mañana a escribir.

Varias veces estuve en ese café, sobre todo en las tardes, después de algún paseo por los jardines de Luxemburgo. Sólo un par de veces fui en la mañana a la oficina de Air France, que está justo al lado del café. De haber tenido el instinto de asomarme por el Rostand, quizás lo habría visto. Pero, ¿habría podido romper el extraño embrujo que me impidió aceptar que ese hombre de abrigo negro, lentes de pasta y mente prodigiosa que vi en el bulevar Saint-Germain era Ismaíl Kadaré?

No lo sé. El consuelo lo hallo en las páginas más divertidas de *Las mañanas del café Rostand*. En ellas, Kadaré cuenta de sus propios desencuentros con algunos escritores en París. Por ejemplo, con Patrick Modiano, quien solía pasear acompañado de J. M. G. Le Clézio por los jardines de Luxemburgo sin atreverse jamás a cruzar la calle que separa los jardines del Café. «El dúo Modiano-Le Clézio parecía armonioso hasta el día en que el Premio Nobel del segundo desequilibró la balanza». Absorbido Le Clézio por la vorágine del premio, Modiano quedó como un átomo girando en solitario, apenas rozado por el átomo Kadaré, quien también acostumbraba pasear por los jardines y que ahora parecía irremediablemente convocado por las leyes de atracción de las inteligencias superiores a entrar en la órbita del taciturno escritor francés. O a absorber a Patrick Modiano y hacerlo entrar en la suya propia.

Sin embargo, cuenta Kadaré: «Nos cruzábamos a menudo y no ocultábamos que nos reconocíamos el uno al otro, pero dado



que él se caracterizaba por cierta dificultad para las relaciones personales, algo en lo que yo tampoco le iba a la zaga, no nos habíamos permitido saludarnos». Y así siguieron hasta el día en que «casi al unísono, nos detuvimos y, sin ocultar la alegría que nos causaba haber superado el obstáculo, nos llamamos por nuestros nombres».

Los dos grandes escritores quedaron en verse alguna vez en el café Rostand. Por diversas razones inexplicables, o sólo explicables desde la óptica absurda de las postergaciones kafkianas, ese encuentro en el Rostand nunca se produciría.

Ahora bien, ¿cuál fue ese obstáculo?, ¿en qué consistía? Kadaré baraja algunas hipótesis: «aunque la conversación se había repetido varias veces, el prometido café aún no había sido tomado; fue entonces cuando recordé el límite fatal, la acera que él [Modiano] jamás atravesaba».

Esta hipótesis sólo cobra sentido en el marco de la experiencia parisina, intransferible, de Kadaré. Por ejemplo, ese paso de cebra del bulevar Saint-Michel que veía desde su ventana y que señalaba el límite entre el distrito quinto y el sexto de París. Esa frontera que él mismo cruzaba cada mañana, de su casa, en el sexto, para dirigirse al café Rostand, en el quinto, como quien traza un puente entre la realidad y el sueño. Lo que el personaje de Cortázar encontraba bajo las bóvedas de los pasajes y galerías, Kadaré lo encuentra a cielo abierto, en el cruce peatonal que conecta dos de los principales *arrondissements* de París.

Una hipótesis más banal para explicar el desencuentro es el Premio Nobel de Literatura que Modiano obtuvo en 2014, lo cual, según se pudo comprobar antes con el caso de Le Clézio, altera la vida y las rutinas de los «jardineros del Luxemburgo», como llama Kadaré a los escritores que acostumbran a dar allí sus vueltas.

Sin embargo, yo creo que el obstáculo es algo más simple. El obstáculo, como ya me lo habían advertido, es la timidez. En París, la timidez es un guardagujas que a último segundo altera las vías de los encuentros posibles. Es esa fuerza que mantiene a cada persona en su órbita, como un planeta absorto y un poco triste. Elementos de un sistema incompleto que los escritores tratan de comprender y de enmendar trazando signos sobre un cuaderno, a la mesa de un café.





► Biblioteca de la Facultad de Ingeniería, Universidad Central de Venezuela, Caracas

**Emilio Gentile**

*Mussolini contra Lenin*

Traducción de Carlo A. Caranci

Alianza, Madrid, 2019

312 páginas, 22.00 €



## Benito y Vladimiro: una historia del siglo xx

*Por* BLAS MATAMORO

Una leyenda urbana, de las tantas inventadas por Benito Mussolini, dice que él y Vladimir Lenin se trataron en Ginebra, en la primera década del siglo xx. En rigor, lo que hubo es que tenían una amiga común, Angélica Balabanoff, socialistas los tres. Es muy probable que compartieran horas en la biblioteca pública ginebrina, aprovechando la calefacción durante los inviernos. Vivían pobremente, estaban en la emigración, Vladimir intentaba descifrar la *Ciencia de la lógica* de Hegel y Benito releía a Nietzsche.

De todos modos, el asunto da para una escena de esas novelas y esas películas en que dos personajes famosos se encuentran por casualidad, saben todo lo que los libros de historia dirán de ellos, ponen cara de famosos, sólo pronuncian frases famosas y

demonstran que han nacido para vivir biografías consistentes en viñetas famosas.

El libro de Gentile hace lo contrario y llega a conclusiones similares. Roma y Moscú, el veinteañero italiano y el cuarentón ruso, fascismo y comunismo son vidas paralelas y definen buena parte del siglo xx que, al igual que toda época, necesita protagonistas. El historiador rastrea sus incontables documentos, sobre todo periodísticos, ordena etapas y describe con sutileza el entretreído de sus dichos y sus hechos. La suya es una dickensiana *Historia en dos ciudades* con el patético fondo de una guerra montada sobre un sangriento fangal por la civilización más refinada de los tiempos.

Proveniente del populismo ruso, Lenin se hizo marxista confiando, justamente, en la omnipotencia de la teoría marxiana. En ver-

dad, se internó en una selva salvaje de secas que vivían una relectura de Marx y que lo ponían en cuestión a la vez que revalidaban su vigencia, un doble juego entre lo anticuado y lo actualizable del maestro. Al fondo, la fuerte y vaga intuición de una catástrofe cercana. Ambos emigrantes creían que se trataba del fin del capitalismo pero la historia les reservaba otra cosa: la guerra mundial. Ella los haría definirse y redefinirse.

Por su parte, Mussolini se consideraba socialista, incluso a la extrema izquierda de su partido, aunque lo que sabía de Marx era seguramente de segunda mano. Más bien resultaba ser una suerte de anarco sindicalista de origen nietzscheano –sabemos que Nietzsche da para todo– cuya coincidencia con el ruso proviene de Georges Sorel (1847-1922), detalle esencial que en su tiempo ya estudiaron, por ejemplo, Roger Caillois y Carlos Elizalde. Una escena lo rubrica: al morir Sorel, el año en que Mussolini marchó sobre Roma y tomó el gobierno, las embajadas italiana y rusa ante París se disputaron el honor de construir su cenotafio.

Sorel releyó a Marx en sus *Reflexiones sobre la violencia* pero lo validó como mítologo más que como científico. Ciertamente, el pensador francés era anticapitalista, antiparlamentario, antidemocrático, antiliberal, contrario a considerar la política como una ciencia y partidario de la acción directa. Su socialismo, si socialismo era, provenía de un utopista romántico, Blanqui, fiera lectura mussoliniana. En efecto –sigo a Croce en esta descripción– el fascismo italiano tiene de Sorel una especie de mística de la acción violenta a partir de una fuerza anterior, que es la del hecho político como intuición y que Mussolini debe a Bergson. En Sorel se pueden conciliar estos dispares

elementos y tal vez así se explique cómo el joven comunista Antonio Gramsci, en su revista *Ordine Nuovo*, vindica a Sorel por su simpatía activa hacia el proletariado, acaso un punto idealista y necesitada del realismo científico de Marx.

Al empezar la guerra, Lenin cuenta con apenas doscientos setenta y un activistas. Aunque pacifista, entiende que para hacer política hay que armarse. Sin saberlo, en esto coincide con el belicista Mussolini, para el cual esa guerra no lo es de dinastías, sino de pueblos: de un lado, los republicanos demócratas; y del otro, los monárquicos militaristas. Agitarse por la paz o por la guerra, lleva a la conquista del poder y a la revolución mundial proletaria. Para ello, los bolcheviques siguen siendo una minoría. En el verano de 1917 suman veinte tres mil y crecen hasta los doscientos cincuenta mil pero, en contra del principio marxista de la revolución obrera, se trata mayormente de soldados y marineros. El mismo público que irá reuniendo Mussolini. La revolución de octubre quiebra los contornos de la teoría. La toma del poder es un acto de fuerza que se completa con la clausura de la Constituyente, la fundación de la policía política llamada Cheka, la instauración de un partido único, la fundación de un Estado totalitario (dentro de él, todo y fuera de él, nada) en cuya cúspide hay un conductor que merece un culto idolátrico.

Estas anunciadas vidas paralelas se organizan en una novela tripartita muy bien detallada en sus episodios por Gentile. Al estallar el épico octubre de 1917, el dizque socialista Mussolini celebra el alzamiento de la Santa Rusia (sic) por la democracia y la libertad: una guerra igualmente santa animada por el dios de la revolución social. Pero revolución no es caos sino, al revés: es

orden. La necesidad de ordenar se impone y el curso revolucionario apunta a la dictadura. Mussolini apuesta por Kerenski, socialista y militar; mas Kerenski fracasa porque no quiere o no puede ser un buen dictador.

Es este el punto crítico donde el italiano se vuelve contra Lenin. La revolución se desvirtúa y se torna reacción. Los comunistas actúan como la antigua monarquía zarista, lo cual recuerda lo ocurrido con la *Vendée* monárquica en la revolución francesa, que imitó los pasos de la revolución republicana en Roma. Esta comparación lleva a Mussolini hacia una visión cíclica y repetitiva de la historia, inspirada por Giambattista Vico y que lo acaba situando en Roma, futura capital del fascismo. Finalmente, Lenin ha sido pagado por la Alemania imperial para dañar a Italia en la guerra.

Otra punta crítica se da en la consideración de la naturaleza revolucionaria de la Rusia leninista. Mussolini se pregunta en un artículo de *Il Popolo d'Italia* (8 de septiembre de 1918) si es socialista. Examinada desde la teoría de Marx, no, porque Rusia no es un país capitalista desarrollado donde el sistema ha llegado a su consumación y se impone la revolución social. Pero también se puede razonar lo contrario: Rusia es socialista y la teoría marxiana se ha equivocado.

Distintos socialdemócratas –Kautsky, Adler, Branting, Laski, Bernstein, Fernando de los Ríos– hacen la misma pregunta y la responden apuntando que se está ante un nuevo formato del capitalismo, el estatal. La Conferencia Socialista de Berna (1919) admite que la guerra ha afectado terriblemente a Europa pero no la ha llevado al confín del capitalismo. Es cuando Paul Valéry lamenta que las civilizaciones sean mortales. El capitalismo no parece serlo todavía.

La perplejidad domina a Mussolini ante estos fenómenos. Es un intelectual y a veces se lo ve como excesivamente dubitativo como para ser político. Fue admirador de Lenin, luego lo denostó y en una tercera fase, a medida que se aproxima al fascismo, lo hace también hacia el leninismo. Es cuando Lenin llama al capital internacional para que invierta en Rusia, exhibiendo como ventajas los bajos salarios y la paz social impuesta por el Ejército Rojo de su compañero Trotski, que ha militarizado al obreraje. Esto es bueno pues impregna a la arcaica Rusia de modernidad occidental y la aleja del oriental despotismo teocrático. Incluso la Italia de posguerra ha de ayudar a este nuevo proceso acreciendo su comercio con los rusos.

¿Se autorretrata Mussolini al describir a este Lenin de la «tercera vía»? Ir a la paz por el terror superando todas las desintegraciones de la vida social es un ideal fascista inspirada por Lenin. La excusa es considerar, como hará alguna vez el *Duce*, campeón del anticomunismo, que, en Europa, él y Lenin son los dos últimos revolucionarios. O sea: un par de artistas que intentan trabajar al hombre como el escultor la piedra, el mármol o el bronce, de modo que el Estado cumpla el cometido romántico de ser una obra de arte, como Burckhardt lo definió tomando de paradigma el humanismo renacentista. En la historia contemporánea, lo es la incomparable euforia del leninismo.

Mussolini terminó admirando el Estado ruso porque, al final de una etapa caótica de su historia, resultó ser obedecido por todos: era fuerte, férreo, policial y militar. En la guerra y en la política, el que gana genera razón y el que pierde deja de tenerla, en caso de que así fuera. El ejemplo fue Ke-

renski, la contrafaz de Lenin: tenía razón pero resultó derrotado.

Las fechas redondean la historia. En octubre de 1922 se produce la marcha sobre Roma y Lenin cae enfermo, queda de hecho inhabilitado y se prepara a morir en 1924. La prensa fascista abunda en elogios. Es el modelo del dirigente que sabe reconocer las leyes inmutables de lo humano y las aplica desde la fuerza irresistible de la verdad. Por eso Mussolini, que odia al comunismo, no puede odiarlo. Se considera a sí mismo un hombre inteligente y reconoce en Lenin a una de las mayores figuras contemporáneas. Es grande y la grandeza es una virtud para los fascistas. Y, al igual que éstos, comprendió que es más fácil trabajar con una materia bruta como el pueblo ruso, que con una materia educada pero estropeada por la civilización como los pueblos de Occidente, herederos de Roma, del Renacimiento y de la Revolución francesa.

Hay cierta ternura fraternal en estos encomios mussolinianos a Lenin. En efecto, ambos dictadores eran los hijos de la Gran Guerra porque les enseñó a militarizar la política. Si querían ser políticos, debían empezar por coger los fusiles. Luego, la milicia impone disciplina, obediencia y jerarquía, en tanto el disidente es un enemigo y como tal no merece subsistir. La democracia liberal, en cambio, pacífica de proclama, organizó esa misma guerra: diez millones de muertos. Dio fin a la centuria de la Revolución francesa, una era de revoluciones, que duró todo el siglo XIX, y dio comienzo al XX, el de las restauraciones. En este doble juego, nuestros dos personajes se alimentan mutuamente.

El *Duce* exigía el amor de las masas pero despreciaba al pueblo, por ejemplo al ita-

liano, propicio a la elocuencia, la pereza y la inercia. Su término medio, el *uomo qualunque*, es tan sumiso y resignado como cualquier asiático. Cuando tiene ilusiones, son insensatas. Por eso un dictador lo mejor que puede hacer es despreciar al populacho, descabezar a sus secuaces y quedarse como único y solitario fundador. En verdad, Benito sólo amaba a una Italia grandiosa e ideal, que se le parecía y con la cual se identificaba.

Todo pueblo necesita un tirano, un hombre que represente «los puntos fijos de la vida», puertos donde pueda anclar el alma cansada. Más o menos lo que Ortega y Gasset llamará, por esas fechas, el alma desencantada de guerras y revoluciones, que cae en la abulia y suplica obedecer.

Mussolini deambuló por sugerencias raciales. En principio, conciente de ser una ínfima minoría, definió a los suyos como una tribu gitana. Después los organizó y les dio armas para formar escuadras. Luego se ufano del alma latina y sus huellas ancestrales: racionalismo, claridad, pragmatismo, relativismo. Nada de tártaros ni eslavos, creyentes tenebrosos. Tampoco, nada de judíos, dueños del capital financiero apátrida, previsores y proféticos.

El 1 de agosto de 1918 *Il Popolo d'Italia* dejó de ser un «diario socialista» para convertirse en un «diario de los combatientes y los productores». La conversión es decisiva. Se acabó la lucha de clases, se acabó la diferencia entre izquierdas y derechas, se acabó la ciencia de la política. Todo es arte, inspiración genial del líder, liquidación de las diferencias entre altos y bajos, pobres y ricos, grandes y pequeños: todos somos pueblo, todo es en el *Duce*. Por más que reniegue del siglo revolucionario, Mussolini, lo diga o no, ama a Napoleón, que es

la culminación del ciclo revolucionario, el emperador que sucede a la república que decapitó a los reyes. No quiere ideólogos ni economistas pues todo lo confía a la intuición del genio. No le es ajena cierta confianza en la fatalidad del *epos* histórico: Italia va al fascismo, Rusia va al comunismo. Tal es la ley histórica y justifica cualquier cambio ideológico.

Esta maraña de ideas, fórmulas y creencias explica la variedad de definiciones que se han propuesto para este par de fenómenos que permiten definir un siglo. Ya en 1924, Torquato Nanni los consideró dos fórmulas de evolución del capitalismo. En efecto, tanto Rusia como Italia eran países atrasados en su desarrollo y arcaicos en sus desenvolturas. Lenin y Mussolini quisieron modernizarlos, volverlos disciplinados y productivos, dinámicos y competitivos como los grandes ejemplos de Inglaterra, Francia y Alemania. Para ello no contaban con una burguesía activa y pugnaz. Habían de sustituirla por una nueva clase de punta, una burocracia tecnificada, ensimismada en sus despachos y laboratorios, protegida por una banda de pistoleros que custodiaran su críptica lucidez. La antigua política se fue reduciendo a juzgar lo que es oportuno según las circunstancias, sin intentar someter lo que hay a ideas fijas y sublimes.

Luigi Sturzo, un cura antifascista que fundó la democracia cristiana en Italia, consideró a Mussolini un buen aprendiz de Lenin, ambos seguidores del activismo de Sorel. Los soviéticos lograron culminar la construcción de un Estado totalitario. Benito lo hizo a medias, se metió en insolventes aventuras coloniales y acabó destrozado con su régimen por una catastrófica intervención en la guerra mundial. Thomas

Mann produjo una ingeniosa fórmula: el comunismo es un bolchevismo izquierdista de proletarios, el fascismo es un bolchevismo derechista de pequeños burgueses. Mussolini tal vez siguió los cursos de Vilfredo Pareto en Suiza, donde se describía la sociedad moderna como una peonza donde las clases altas y bajas eran agudos puntos, y el grueso, una acumulación de clases medias de difusa definición.

Por debajo de estos regímenes, el siglo xx contempló la conversión de la sociedad de clases en sociedad de masas, un magma donde productores y gestores se funden en la vaga definición del pueblo que da lugar a la aparición de conductores que se muestran hábiles para ser de unos y de otros. Psicólogos como Gabriel Tarde, Gustave Le Bon y Scipio Sighele trabajaron en este sentido. Algunos fueron sugestivos maestros de Mussolini. Freud se ocupó de ellos señalando cómo en la masa los sujetos individuales, antes identificables por su pertenencia a una clase social, disolvían dicha identidad a favor de un superego que encarna un discurso capaz de homogeneizar a la multitud y estimular en ella un sentimiento de poder que es la condición de su obediencia al líder. A la vez, James Burnham y Bruno Rizzi, antiguos marxistas con algo de trotskismo, describieron a una nueva clase dominante que sustituye la tradicional hegemonía burguesa por medio de gestores, gerentes y burócratas, dueños de los mecanismos propios de unas sociedades cada vez más tecnificadas.

Benito y Vladimir eran hombres del siglo xix metidos por la historia en un fregado que no previeron y para el cual hubieron de improvisar un nuevo mundo ideológico. Confiaban en la historia, en sus poderosas decisiones inconscientes



de las cuales se creyeron los más iluminados intérpretes. La historia los favoreció a tal punto que produjeron lo contrario de lo que decían cumplir. Se definieron revolucionarios pero fueron instrumentos de una revolución que no consiguieron definir más que con fórmulas anacrónicas. En eso estamos.

**Juan Villoro**

*El vértigo horizontal*

Anagrama y Almadía, Barcelona, 2019

416 páginas, 20.90 €



## La ciudad de la extrañeza

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

En cierta manera este libro dedicado a la ciudad donde nació era casi una cita obligada y, desde luego, esperada por todos aquellos que desde hace años siguen la obra de Juan Villoro (Ciudad de México, 1956). *El vértigo horizontal* –título que recoge en atinada metáfora la frase que pronunció Pierre Drieu La Rochelle cuando, invitado por Victoria Ocampo a la Argentina, contempló La Pampa por primera vez–, le ha servido además a Villoro para contraponer las acentuadas personalidades de la ciudad de México y la ciudad de Nueva York, a la que cabría calificar de «vértigo vertical» y de la que Ezra Pound dijo que de noche habían conseguido hacer descender las estrellas del cielo. Es, en efecto, el libro que Villoro, uno de los escritores más importantes de su generación en el mundo de lengua espa-

ñola, ha escrito como homenaje a su ciudad después de que ésta pasase del estatus de Distrito Federal al de Estado; y de cuya Constitución Villoro formó parte en el comité elegido para asesorar sobre aspectos ineludibles de la misma. Que las propuestas que defendió Villoro no apareciesen ni de lejos en la redacción final es parte también de la previsible personalidad de la inmensa urbe y así nos lo hace saber el autor en unas páginas llenas de humor e ironía, lo que no implica que obviemos la seriedad del caso, ya que como dice Villoro en una de las partes del libro, en México te asesinan llamándote de usted y casi como si te lo rogaran. Pero te asesinan.

Juan Villoro es conocido entre nosotros, sobre todo, como narrador y, de hecho, desde 1991 en que publica en Alfaguara su pri-

mera novela, *El disparo de argón*, su obra narrativa ha estado presente en editoriales españolas de forma regular. Así, *Materia dispuesta*, *El testigo*, novela con la que obtuvo el Premio Herralde y que permitió a Villoro desembarazarse de esa imagen que hasta entonces tenía de escritor para niños, género donde hasta ese año le había permitido ser más conocido, *Llamadas de Amsterdam* y, desde luego, *Arrecife*, una compleja novela policiaca a que sucumbí fascinado por la sabia disposición de los varios elementos que concurrían en la misma y que le otorgaban un equilibrio narrativo de feliz resolución. En esta novela, además, se reunían temas y obsesiones recurrentes en la obra de Villoro y que, como no podía ser de otra manera, retoma en *El vértigo horizontal*: la acción de la novela se ubica en un hotel, La Pirámide, en una degradada costa tropical mexicana que lleva como nombre Kukulcán y que, a todas luces, se parece bastante a la muy real ciudad de Cancún. Allí, rodeado de miseria, de ruinas mayas, y de componentes de una falsa guerrilla que tienen todo que ver con el narcotráfico, Tony Góngora se dedica a crear el ambiente musical para que la gente contemple los peces de un acuario. Este dato referente a la música es conveniente retenerlo porque explica en parte cierta atmósfera presente en el libro dedicado a Ciudad de México: Tony Góngora es componente del grupo musical Los Extraditables, una banda rockera muy en la línea de los años sesenta, década musical a la que Villoro dedica añoranzas varias y que, en esta novela, califica de años triunfantes de los «prófugos de la contracultura». Esta nostalgia dirigida a los grupos de *rock* determina, en gran parte, la suerte de los personajes presentes en la novela, como Ginger, un homosexual arponeado en la pe-

cera, Leopoldo Támez, el guardia de seguridad que cojea y a quien le falta un dedo... y todo ello, ese desastre que se enmascara de continuo, para terminar en una constatación de terrible lucidez: el tercer mundo existe para que los blancos no se aburran. Me he extendido sobre el argumento de esta narración porque es sustancial a lo que trata Villoro en *El vértigo horizontal*, pero que en el libro sobre Ciudad de México adquiere visos de irrealidad plagada de contundentes imágenes surrealistas: así, la ironía con que Villoro retoma el dicho de Alfonso Reyes cuando calificó a la ciudad de «la región más transparente del aire» y que en la novela del mismo título de Carlos Fuentes se toma ya con cierta acidez pero sin llegar a la realidad que describe Villoro, la de una ciudad en la que gran parte del año no se ven las estrellas debido a la contaminación, y no sólo lumínica. Por contra, y esta constatación define en gran parte la personalidad ambigua y nada fácil de definir de la propia ciudad, la inmensidad de las luces que produce la propia ciudad en la noche semeja un cielo semejante al de arriba pero con su propio mapa, muy distinto al de la Vía Láctea pero, igualmente, con su coherente ley que no por desconocerla podemos negar que exista.

Hincha del Barça; jugador de fútbol en Los Pumas, de la UNAM; gran aficionado a la música *rock* (en la foto que acompaña la edición de *El vértigo horizontal* el autor ha querido ser acompañado por la silueta de un Jimi Hendrix con ribetes mexicanos); autor de la música de la película *Vivir mata*, de Nicolás Echevarría en colaboración con el grupo Café Tacuba; autor teatral, en que se estrenó cumplidos ya los cincuenta, en *Desde Berlín*, rinde tributo a la figura de Lou Reed; guionista de cine, en fin, afamado pe-

riodista en su país (mantiene en Reforma una columna desde hace muchos años cada viernes); Villoro es, sin embargo, muy crítico con los medios digitales porque supone con acierto que al ser idóneos para difundir mentiras, bulos, calumnias e irrealidades sin cuartel, no pueden servir para que en un mundo futuro lo que es el presente, al que pueden reducir a ser tan incomprensible para nuestros descendientes como el Código de Hammurabi.

Pues bien, todos estos elementos tan heterogéneos que conforman su personalidad, son parte integrante del damero narrativo en que está estructurado este libro sobre Ciudad de México. Al modo del *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin, el damero de la ciudad donde se rastrean huellas secretas como si se tratase de un código por descubrir, al que se añade un modo de leer que recuerda los caminos aleatorios de *Rayuela*, de Julio Cortázar, *El vértigo horizontal* es, en el fondo, un inmenso puzzle fragmentado en temas nunca acabados de resolver, donde Villoro da cuenta de los aspectos más conocidos de la ciudad al que se añaden, al modo de las capas de una cebolla, realidades cada vez más ocultas que, finalmente, conforman un destino que muchos tomarían como apocalíptico, sobre todo en los países donde habitan los blancos, diría Villoro, sin que éstos caigan en la cuenta de que en el fondo los mexicanos desean ese final porque, al fin y al cabo, en él se han instalado hace tiempo: la laguna desecada que finalmente se tragará la ciudad entera al modo de una maldición, la leyenda del origen de la ciudad con el águila comiéndose la serpiente, es decir, la lucha agónica de la tierra y el agua... y que afecta al modo mismo de la semántica del lenguaje. A este respecto, Juan Villoro se hace eco del anecdótico

ya conocido del escritor venezolano Adriano González León en que da cuenta del estupor respecto a la comprensión del lenguaje que le produjo su primera visita a aquel México D. F. de otros tiempos: desde el anuncio de la cerveza que pretendía ser la mejor de barril embotellada hasta el cartel de duros ribetes filosóficos que leyó cerca de la Catedral, «Materialistas: Prohibido estacionarse en lo absoluto» y que sólo quería decir, qué pena, que los camiones no realizaran labores de carga y descarga en ese sitio.

Con esa carga semántica a sus espaldas arranca el comienzo de este libro que tiene justa correspondencia con los demás aspectos de la ciudad. Juan Villoro, a pesar de que ha vivido en varios lugares dando clases, desde diversas universidades de Estados Unidos a Barcelona y Berlín, se considera un habitante genuino de Ciudad de México, lugar en que ha residido en muchos domicilios y en el que se ha implicado en el destino de la ciudad y sus habitantes: desde organizar labores de ayuda cuando el terremoto del 85 devastó buena parte del centro de la ciudad, a su labor de crítica en los medios de comunicación en que colabora pasando por ser uno de los fundadores de la creación de un partido socialdemócrata o, ya lo referimos antes, haber participado en la creación de algunos artículos de la Constitución del Estado de Ciudad de México.

El lector, así, bucea en aspectos insospechados de la ciudad, por ejemplo, en los artículos que venden los colmados, donde uno puede encontrarse con un ejemplar de *Ser y tiempo*, de Heidegger junto a unas figuras de belén hechas de barro y paja, y unas fajitas hechas con una carne que algunos bisbisean que son de perro sin que nunca haya sido demostrada tal cosa; por ejemplo, en los vestidos de justicieros que

afloran en los barrios de la ciudad y, sobre todo, en los semáforos; por ejemplo, en los festivales donde se llega al paroxismo casi místico, sea incluso ésta una fiesta de ribetes anticlericales, como cuando se homenajea a su santo prócer Benito Juárez; ni que decir tiene, cuando acontece juntarse en honor de la Virgen de Guadalupe, y vaya usted a cuestionar que la imagen del cuadro que representa a la Virgen en el extremo inferior derecho sea el de Juan Diego; en fin, cuando se juntan para realizar danzas alrededor de las ruinas de la Gran Pirámide en el zócalo, magnífico ejemplo de arquitectura colonial y que en México se vive tamaña contradicción con la intensidad de una confrontación entre conquistadores e indígenas con la misma pasión que el combate entre el águila y la serpiente...

El libro, pues, se estructura en capítulos que dan cuenta de distintos aspectos de la ciudad, su modo poliédrico, pero donde Villoro ha tenido el acierto de introducir en todo momento partes de su vida, en una especie de autobiografía que se confunde con el destino de la ciudad. En este sentido, el libro es de un acierto muy próximo a la sabiduría narrativa de que ha hecho gala el autor en todas sus obras. Pero cuando un libro posee tantos prismas y donde se refractan colores que no parecen, a veces, del mis-

mo espectro conviene dar cuenta de aquellos que más han gustado al lector. En mi caso hay dos capítulos especialmente recomendables y que, en el fondo, mueven a la solidaridad más genuina. Dice Villoro que el primer círculo del Infierno es el aislamiento, y en el caso de los niños de la calle, innumerables en la ciudad, ese requisito se cumple a rajatabla. Luego viene lo demás: prostitución, drogas... hasta acabar en la muerte. Villoro dedica un emotivo capítulo, que sortea cualquier fácil sentimentalismo, a estos niños fijándose en el caso de uno de ellos. Es un capítulo de alto periodismo y ejemplo de que escribir sobre un tema lleno de tópicos pero con la mirada puesta en lo que realmente se ve hace que, por milagro casi, la realidad se convierta en otra cosa, adquiera visos insospechados. En este caso Villoro introduce la inteligencia y el amor en un mundo que el exterior le niega casi por decreto.

El otro, claro, está dedicado al terremoto del 85, casi premonitorio del cacareado apocalipsis que reducirá a cenizas el sitio donde el águila y la serpiente compitieron. Es un capítulo donde símbolo y descripción física del acontecimiento se dan la mano felizmente. A notar el polvo que todo lo recubre... y lo oculta. El bello libro finaliza con esta bella metáfora.

**Marc Fumaroli**

*La extraordinaria difusión del arte de la prudencia en Europa*

Traducción de José Ramón Monreal

Acantilando, Barcelona, 2019

176 páginas, 16.00 €



## Arte de la prudencia y sociedad civil

*Por* DANIEL B. BRO

Hubo un tiempo en el que la literatura española influía de manera determinante y extensa en la francesa (Corneille, coetáneo de Calderón, como ejemplo mayor), algo que tuvo su crisis aguda en el último tercio del siglo xvii. Como es sabido, nuestro teatro (sobre todo Calderón) tuvo influencia en los románticos alemanes. Y los franceses en concreto estuvieron muy atentos durante el siglo xvi y comienzo del siguiente a lo que se producía en castellano. Pero vayamos a nuestro hombre: Baltasar Gracián y su *Oráculo manual* (1647), traducido y profusamente anotado por Amelot de La Houssaie en 1684, cuando este erudito era secretario de la Embajada de Francia en Venecia. Dicha traducción se reimprimió seis veces antes de 1700. Gracián era Jesuita (una orden, por cierto, sobre la que

mi paisano el poeta Lugones escribió un libro memorable), y Amelot profesó un claro antijesuitismo. La traducción la tituló, y aquí comienza toda la historia de este estudio minucioso de Marc Fumaroli, *L'Homme de Cour*, con lo cual lo incardinaba dentro de las educaciones de príncipe. Antes de esta traducción, el libro del aragonés conoció una versión italiana en 1670 (por Mario Vigna), pero fue a través de la traducción francesa que el *Oráculo* se difundió por Europa, bien en lengua francesa, bien en versiones a través de ésta, olvidando que el libro era español, porque de hecho se hacía con el mismo título de Amelot, por ejemplo, en inglés (*The Courtier's Manual Oracle*). Ya a comienzos del siglo xix Schopenhauer lo tradujo directamente del español y, como se sabe, lo consideró una obra de

gran importancia, y a través de él llegó a Nietzsche.

Todavía a mitad del siglo xvii, el español era una de las lenguas de las élites europeas. Fue a partir de Luis XIV, tras la Paz de los Pirineos, en 1659, que la cultura francesa y su lengua comenzó a extenderse de manera ubicua por toda Europa.

El *Oráculo manual* expresa lo más granado del humanismo y del catolicismo elitista del siglo xvii. Para este conceptuoso moralista, el mundo moderno que le tocó vivir, junto con su crecimiento artístico y urbanístico, se había hecho más malvado. Propone la sabiduría, la voluntad y la virtud como valores para afrontar y superar el fango de su tiempo. Propone, tanto a los príncipes, a los soberanos y héroes, como a los discretos, un saber vivir filosófico. A diferencia del jansenismo, al que satiriza de manera indirecta pero contundente en *El Criticón*, el jesuita Gracián cree que, a pesar de la naturaleza caída por el pecado original, nos es dada la suficiente gracia para merecer la salvación a través de nuestros actos y saber. También expresa algo de incertidumbre filosófica y teológica. Era una llamada a la «preocupación de sí». Por otro lado, es una obra que toma partido a favor de la ciudad terrenal y, por lo tanto, contra el agustinismo. El jesuitismo enciclopédico reconoce el mundo natural y civil con el fin de hacer hincapié en su relatividad y someterlo al juicio apostólico del magisterio eclesiástico. Lo curioso es que Gracián compuso un libro donde defendía una prudencia civil que era incompatible con su propia religión. Se trata de la obra de un defensor de la Reforma, de esto no cabe duda, y también es evidente su actitud patriótica y la apelación a nobleza de sentimientos intramundana. A Gracián le preocupaba el mundo civil y político,

y es heredero de las guerras de religión (Reforma y Contrarreforma, fundamentalmente) que durante un siglo había movido, agitado y, en parte, definido al mundo europeo. Por cierto, en cuanto a *El Criticón*, Fumaroli habla de ella como novela de formación, y de hecho eso es porque cuenta la iniciación desarrollo y siguientes etapas hasta llegar al desencanto, en una peregrinación por varias ciudades de Europa, y que influiría, según Fumaroli (y muchos otros) en Fénelon, Lesage, Swift, Voltaire, y en el *Wilhelm Meister* de Goethe.

El meollo de este libro de Fumaroli tiene que ver con las peculiaridades de la traducción que hizo Amelot del libro de Gracián. Veamos el asunto. De la vida de este Amelot de La Houssaie se sabe muy poco, ni cuándo ni dónde nació. Bayle lo cita siempre en su *Diccionario* vinculado a Maquiavelo. No fue preceptor, algo muy común en eruditos de su época, ni fue secretario de tal. Al parecer se ganó la vida durante un tiempo como copista al servicio de los regentes jesuitas del colegio Clermont de París. Lo cierto es que les tuvo tirria a los jesuitas. Se sabe que en 1667 entra en el cuerpo diplomático y estuvo en Lisboa y luego en Venecia. Luego fue expulsado por divulgar documentos, pero para entonces era valorado como archivero y erudito. Vuelto a París, fue corrector y copista de Frédéric Léonard, librero del rey, con quien trabajó hasta la muerte de este en 1693. Es autor de una *Histoire de la République de Venise* (1676), algo que le ocasionó el encarcelamiento en la Bastilla durante seis semanas. En dicha historia colaboró traduciendo textos italianos y latinos y fijando notas, la hija de Léonard, con la cual se le supone a Amelot algún amorío (a pesar de que ella estaba casada). Muerto Léonard, nuestro hombre pasa a otra biblioteca, la

del abate Henri de Fourcy, donde entre sus innumerables libros trabajó hasta su muerte en 1706. ¿Qué más? Pues que le gustaba mucho Tácito, historiador apasionado por los entresijos de la corte de los emperadores romanos. El muy sabio Fumaroli nos cuenta que la *Histoire* fue muy consultada y notada por Napoleón y lo inspiró para abolir en Antiguo Régimen aduanero en 1798, para sustituirlo por la administración austriaca. Finalmente: fue un erudito católico pero galicano (tendencia a la autonomía de la religión en Francia respecto a la jurisdicción de Roma) y antipapista, que publicaba en París con privilegio real como en Ámsterdam sin él, vale decir: su traducción anotada, en 1683, de *El Príncipe* de Maquiavelo, a quien vio como un discípulo de Tácito, autor éste, por cierto, redescubierto a comienzos del siglo xvi en Roma.

Hay un fondo teológico, de origen medieval, la disputa sobre la libertad y la gracia, que los españoles se plantearon con agudeza y que en el siglo xvii encontró una respuesta exaltada en el París del siglo xviii, en la que los teólogos jesuitas, tomistas y jansenistas afinaron sus dialécticas para cortar separar y perseguir. Todo esto estaba precedido por el libro de Maquiavelo, *El Príncipe* (1535), donde situaba la política como un arte humano, relativo al poder, y que no debían ajustarse a las premisas morales y religiosas, sino a la oportunidad, defensa de la integridad de la nación y eficacia. En Francia, Jean Bodin defendió en su tratado *Los seis libros de la República* (1576), donde defendía el principio natural de conducta del soberano laico, cuyo imperativo es anteponer el interés superior del Estado a las demandas morales de su conciencia personal, anteponiendo la política a la religión. Desde Lutero, los intentos de la iglesia reformista por

independizarse de Roma. Las acusaciones de maquiavelismo (ciudad del diablo contra ciudad de Dios) se cruzaban entre bandos. La razón de Estado, más allá de su inmoralidad, acentuaba un orden histórico, social, defendiendo un orden civil. Y aquí comienzan a perfilarse nuevos aspectos, la urbanidad, el saber vivir, la cortesía, el arte de la conversación, o sea la «prudencia civil». Gracián se hizo eco de maestros de la moral laica como Du Vair, Montaigne y su discípulo Charron. Lo que hizo Amelot con su traducción anotada del *Oráculo* fue atraerlo hacia «la órbita francesa de las «morales del gran siglo», afirma Fumaroli, quien define bien la pretensión del libro: «Se trata de uno de los más atrevidos esfuerzos que se hayan intentado para enseñar a los laicos católicos cómo su “tipo ideal” puede atravesar en la práctica, singular e indemne, con estilo, el mundo civil, común y vil, de los modernos, y cómo, por medio del ejercicio ingenioso y victorioso de su libertad, puede hacerse digno, burlando eventualmente al demonio con sus propias armas, de la gracia suficiente de la que su naturaleza, cultivada por las artes liberales, ha sido dotada por Dios».

Lo que hace Amelot, según Fumaroli, en lo que se refiere al título, eliminar el horizonte teológico y antropológico molinista, suareciano e ignaciano, rebajando el arte de la prudencia de Gracián a una colección de estrategias apoyadas en Tácito o en Maquiavelo. Y apunta nuestro autor que «Cabría sostener que la traducción de Amelot restituía, en cierto modo, a Francia un bien, modificado, que Gracián había tomado prestado de ella, para responderle al francés Charron, y que los lectores franceses de Amelot reencontraron en *L'Homme de Cour* una versión más sorprendente y menos didáctica de *De La Sagesse* del teólogo amigo de Montaigne,



con una resonancia de la larga amplitud en el siglo XVIII». En definitiva, que gracia a esta traducción y las notas de Amelot, hasta el siglo XX los franceses, y no sólo ellos, leyeron el *Oráculo* como si fuera un manual encriptado, concebido «por un jesuita enmascarado», donde se expresa una ética mundana que exime «a los particulares –igual que a los jefes de Estado habían sido eximidos por *El Príncipe* de Maquiavelo– de las normas naturales de conducta y de los fines espirituales de la vida auténticamente cristiana». Sin embargo, hay que recordar que, en el *Critición*, a la razón de Estado la califica «razón de establo», alejándose del cinismo de Maquiavelo y, sin duda, también de Jean Bodin.

El contexto (y los entresijos culturales y políticos) de esta obra de Fumaroli nos muestra la inexorable deriva hacia un distanciamiento de la sociedad civil de los mandatos teológicos cristianos, y del poder jurisdiccional de Roma. El pensamiento reformista y moralista, desde Maquiavelo, Erasmo, Tomás Moro, Montaigne, Charron y Bodin, al que se suman discretamente algunos españoles erasmistas, pero sobre todo este *Oráculo* a la manera francesa de Amelot (*L'Homme de Cour*), abren la sociedad moderna del libre examen y de la ciudad no del demonio, opuesta a la de Dios, según san Agustín, sino de la de los hombres, no menos endemoniada.

**Maren Meinhardt**

*Alexander von Humboldt. El anhelo por lo desconocido*

Traducción de Julia Gómez

Turner Noema, Madrid, 2019

320 páginas, 20.90 €



## Alexander von Humboldt: en fuga

*Por* JULIO SERRANO

Hay muchas razones para el olvido. Las que afectan al recuerdo del científico ilustrado y romántico a la par, Alexander von Humboldt, nacido, como Napoleón Bonaparte, en 1769, son variadas y algo desdibujadas. Pese a ser considerado por muchos como el último científico universal, el cambio de los criterios de valoración de los tiempos ha hecho mella en su legado, posiblemente por priorizar, hoy en día, más la especialización que el desarrollo intelectual en abanico, los descubrimientos sonoros más que la multiplicidad de hallazgos. Cuánto más, si como en el caso de Humboldt, su mente oscila entre lo riguroso, que lo fue y mucho en sus valoraciones científicas, y lo inacabado. Su inclinación natural hacia lo indefinido y abierto ha permeado la forma que adquiere nuestro recuerdo de él, tocado por cierta nebulosa.

Recordemos dos de sus grandes hitos para comprender mejor esta forma de imperfección. En primer lugar, su ascenso al Chimborazo, en Ecuador, en donde se dio cuenta de la correlación de ecosistemas similares en iguales altitudes en todo el planeta. Todo estaba conectado. Algo obvio, quizá, ahora, pero que no lo era cuando él lo formuló por vez primera con demostraciones científicas. Humboldt entendió así que en la naturaleza no había nada aislado, sino que las múltiples correlaciones naturales formaban un todo orgánico, un cosmos, como llamaría luego a su gran obra. Pues bien, no llegó a la cima, sino que tuvo que dar media vuelta cerca de los cinco mil seiscientos metros y ya no quiso regresar para completar la hazaña. No vio necesaria la culminación del

ascenso. Tampoco acabó *Cosmos*, su gran obra. No llegar a una culminación preestablecida no era para él una merma, era un ser en continuo cambio. Un científico en movimiento. Llegó hasta donde quiso llegar para las averiguaciones que tenía en mente. Lo innecesario para él, pese a poder aportar una pátina de mayor brillo a su hazaña, no pareciera interesarle. Hay en Humboldt un persistente rechazo a lo cerrado, como si lo inacabado contuviera también un mensaje, una certeza. Como si terminar algo y cerrarlo fuese una suerte de quimera. Pero esa tendencia a lo inacabado también menoscaba su recuerdo. Se puede afirmar, no obstante, que la manera en que entendemos hoy la naturaleza fue un legado de su viaje a Ecuador, principalmente durante su ascenso a esta montaña, que él mismo relató de forma épica. Su conocimiento científico, a la vez de amplia variedad y natural simpleza, no tenía precedentes. Pero es un conocimiento que hemos integrado de modo tan natural que hemos olvidado al que lo formuló.

Por otra parte, su personalidad, tan huidiza de definiciones cerradas, tampoco lo hace proclive al recuerdo. Su tendencia – propia del Romanticismo – hacia lo indefinido hace que escape de las reducciones que la memoria suele necesitar para clasificar. El impulso romántico tuvo predilección por lo incompleto, unido a una aversión por lo predecible o delimitado con claridad, y en Humboldt hay algo de esta niebla que le permitió buscar refugios que la nitidez impide. Su orientación sexual fue esquiva, no sabemos el modo que tomaron sus afectos, lo que lo protege de morbosas indagaciones biográficas. Hay terrenos en los que Humboldt parece poner un veto, más íntegro hacia sí y

su libertad que hacia satisfacer curiosidades ajenas. Quizá también haya afectado a su olvido la germanofobia posterior a la Gran Guerra que ayudó a borrar a este gran explorador del mapa cultural. Desde luego, en España – pese a su paso por nuestro país y su contacto con los ilustrados de Carlos IV – es, salvo para especialistas, un desconocido. No tanto en otras latitudes, como veremos.

Por eso son relevantes las indagaciones biográficas como la de *Alexander von Humboldt. El anhelo por lo desconocido*, de Maren Meinhardt, escritora y editora de literatura alemana e historia natural, quien, por cierto, en 2014, emprendió junto a sus dos hijas el itinerario de Humboldt en Ecuador. El legado de Humboldt en ella se materializó en acción: aventurera y biográfica, combinando el estudio y el trabajo de campo que Humboldt consideró indisociables: la experiencia era necesaria como vehículo del conocimiento. Estamos ante una biografía matizada que equilibra la visión del héroe en el que se convirtió Humboldt, tras su regreso del gran viaje que hizo por las Américas, con la ambigüedad de sus logros y sus contradicciones, ofreciéndonos un acercamiento demasiado humano para los amantes de las biografías que colindan con las hagiografías – puede que el enamoramiento del biógrafo sea una virtud, aunque sobre todo para sí – aunque posiblemente sea más interesante en cuanto a indagar en detalles menos heroicos (sólo en apariencia) de una personalidad que brilla bajo varios prismas. No sólo por el de sus logros, sino también por el esfuerzo que hizo por adecuarse a la idea que tuvo de sí mismo, lo que no coincide a veces con las expectativas de su tiempo y tampoco del todo con el nuestro.

No obstante, no todo es arrinconamiento. Se han incrementado los estudios y biografías en los últimos años sobre este científico de extraordinaria polivalencia, sobre todo por parte de especialistas, y contamos con muchos datos acerca de su vida que no resumiré aquí salvo de forma algo liviana. Estudió, en una época con menor hincapié en la especialización, etnografía, antropología, física, zoología –ornitología principalmente–, climatología, oceanografía, astronomía, geografía, geología, mineralogía, botánica, vulcanología y un etcétera indeterminado, pues su curiosidad fue insaciable. Su nombre está puesto en escuelas y universidades, así como en accidentes geográficos de todo tipo, sobre todo, en aquellos países en los que transitó durante su célebre periplo americano. Basta nombrar la corriente de Humboldt junto a la costa de Chile y Perú, la sierra Humboldt en México, el pico Humboldt en Venezuela, el río Humboldt en Brasil o la bahía Humboldt en Colombia. Son formas de recordar y de rendir homenaje. También, en otros paisajes, el glaciar Humboldt de Groenlandia, hay montañas con su nombre en China, Sudáfrica, Nueva Zelanda y la Antártida, cataratas en Tasmania y Nueva Zelanda, así como cientos de plantas y animales y hasta una de las manchas de la Luna le rinde homenaje: el mar de Humboldt. En su caso, esta forma de recuerdo, integrada en la naturaleza misma y diseminada a lo largo y ancho del planeta (y más allá), es probablemente el modo más cabal de recordar y celebrar su condición de explorador. Fue un hombre transformado por su experiencia de la naturaleza.

Se le suele definir como geógrafo, astrónomo, humanista, naturalista, ingeniero de minas y explorador, hermano menor,

por cierto, del lingüista y ministro Wilhelm von Humboldt. Pero fue también, y no cabe olvidarlo, el autor de *Cosmos*, quizá la tentativa –por inacabada– más ambiciosa de sistematizar el espíritu científico de una época integrándolo en una percepción estética y emocional. En él presentaba la naturaleza como «un gran todo, movido y animado por fuerzas internas». En 1834, en una carta a Karl August Varnhagen von Ense, Humboldt declaraba: «Tengo la disparatada idea de plasmar en una sola obra todo el universo material, todo lo que hoy en día sabemos de los fenómenos de los espacios celestes y de la vida terrestre, desde las nebulosas estelares hasta la geografía de los musgos en las rocas de granito, con un estilo vivo que causará deleite y cautivará la sensibilidad [...]. Ahora mi título es *Cosmos*». *Cosmos* supone el gran intento del sabio prusiano de hacer una obra general de síntesis de los conocimientos de su época. El apartado que falta, que correspondería al quinto de los cuatro tomos publicados en España, es el que trataría de los seres humanos. Darwin lo leyó con entusiasmo a bordo del *Beagle*; inspiró *Eureka* de Poe, *Walden* de Thoreau y *Hojas de hierba* de Whitman. La visión que tenía Humboldt de la naturaleza era la de un organismo vivo, en constante movimiento y en una interacción continua de fuerzas. Muchos años antes, ya el ensayo literario de Humboldt *El genio Rodio*, sería uno de los referentes para otra gran obra de las letras alemanas, *Las afinidades electivas* de Goethe. En este ensayo los elementos químicos están representados con forma humana. En la obra de Goethe la técnica es la inversa: sus personajes están situados en las posiciones adoptadas por las sustancias químicas. Las reacciones de ruptura y

reordenación de las personas-sustancias y las parejas-moléculas se producen formando una nueva y valiosa pareja entre la química y la literatura. Pocas veces la divulgación científica ha tenido un eco semejante en el ámbito de las letras.

El propio Humboldt fue también inspiración para el *Fausto*. Cuando en 1794 Schiller, Goethe y Humboldt se reunieron periódicamente en Jena para discutir acerca de ciencia, los experimentos del joven Humboldt despertaron el entusiasmo de Goethe. Humboldt sentía curiosidad hacia los misterios profundos de la vida. En aquella época perseguía resolver la incógnita de qué diferencia la materia animada de la inanimada. De hecho, Humboldt especulaba que parecía posible «aproximarse a la revelación de los procesos químicos que rigen la vida». Reprodujo los experimentos con corrientes eléctricas de Galvani, primero con una gran cantidad de ranas, luego en sus propias carnes. Se aplicó electrodos en la lengua, anotando meticulosamente cada convulsión. No sería la única vez que experimentaría consigo mismo hasta extremos que hoy nos parecen desmesurados y arriesgados. Pero las ancas de rana no se movían por ninguna energía interna, sino por el contacto entre metales. No obstante Humboldt, inasible al desaliento, se propuso dar con esa misteriosa fuerza.

En España se le llegaría a conocer como el mártir del galvanismo antes de conocerle como naturalista a punto de embarcarse en un viaje a América. Estas experiencias tan propias de la época, hoy obsoletas, darían lugar en literatura a mitos como el de Frankenstein. Humboldt mostró sus experimentos a Goethe, que se quedó fascinado: «La presencia del joven de los Humboldt —escribió más tarde— despierta un fren-

sí en cualquier cosa, ya sea esta de interés químico, físico o fisiológico». Esto marcó el inicio de una investigación conjunta en anatomía. Para Goethe, todo esto tuvo de inmediato un gran interés. En *Fausto*, el estudioso está obsesionado con descubrir el secreto de la vida. El pensamiento holístico de Humboldt y el panteísmo de Goethe tenían convergencias que impregnaban, por otra parte, los salones y las aulas de la vida cultural alemana.

Humboldt representa, recordando lo dicho al inicio, un punto en donde convergen dos corrientes culturales: la Ilustración y el Romanticismo alemán fundiendo en su persona ciencia y romanticismo. Fue un viajero erudito, con una capacidad de trabajo inagotable y con una metodología propia del siglo que lo vio nacer, con el auge de las expediciones científicas y el romanticismo de los viajes a lugares exóticos y lejanos. Proporcionó valiosas informaciones científicas a las coronas de España, Francia y Prusia. También para Estados Unidos, y fue un férreo defensor de los derechos de los indígenas, cuestionando el colonialismo y la esclavitud. Fue un pionero del ecologismo moderno que favoreció la emoción sobre la razón, convencido de que la intuición era lo importante —con la razón siguiéndola de cerca en una suerte de empirismo razonado—. Se rebeló instintivamente contra lo convencional y lo reglamentario: lo familiar tendía a aburrirlo, mientras que lo desconocido le atraía con intensidad.

Humboldt murió en 1859, con ochenta y nueve años, en el año en que Darwin publicó *El origen de las especies*, iniciando una nueva etapa para la ciencia. De los pormenores de una vida de exploración, aventura y conocimiento da buena cuenta Maren

Meinhardt en esta biografía que añade a las precedentes la importancia de lo indeterminado, así como matices para comprender y afinar la comprensión de este científico y humanista tan reacio a amoldarse a etique-

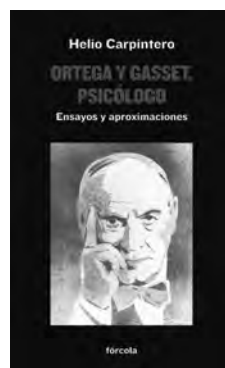
tas, resúmenes o simplificaciones. Como ésta que hoy lee, por supuesto, ya que el personaje se escapa, y hace bien, de estas pocas líneas.

**Helio Carpintero**

*Ortega y Gasset, psicólogo. Ensayos y aproximaciones*

Fórcola, Madrid, 2019

488 páginas, 25.50 €



## Ortega y la psicología

*Por* JOSÉ LASAGA

Si el libro se hubiera llamado *Ortega y la psicología* tendríamos un título descriptivo que habría cuadrado al contenido de esta colección de ensayos. El propuesto por su autor contiene una leve exageración que cumple la función de hacerlo más interesante. Ortega opinaba que toda exageración es como una promesa de metáfora y ya sabemos que pensamos con ellas, gracias a ellas.

Estamos ante un conjunto de artículos que cubren casi cuarenta años de la producción de Helio Carpintero en relación con dos de los temas que han ocupado, con mucha frecuencia y dedicación, su oficio investigador. Catedrático de Psicología en Barcelona, Valencia y finalmente de la Universidad Complutense de Madrid y miembro de número de dos academias, la de Ciencias Morales y la de la Historia, doctor ho-

*noris causa* por varias universidades, entre ellas la UNED, el autor ha procurado evitar el encajonamiento disciplinar e inventarse un terreno propio entre la psicología y la filosofía españolas, construyendo su presente académico, pero con la atención puesta en el pasado. Creo que si hay un rasgo que diferencia a Carpintero de sus colegas de generación en psicología, pero sobre todo en filosofía, es su vocación de continuidad con los hombres, los libros, las ideas y las convicciones de la cultura científica y filosófica española anterior a la Guerra Civil. En algún lugar habla de «continuidad con el pasado en forma de creación...». La clave de su disposición intelectual se llama, en filosofía, Julián Marías, de quien publicó hace unos años una excelente biografía, *Julián Marías y la tercera España*, y a quien

dedica aquí un ensayo sobre —el que acaso sea el libro más relevante de su ingente producción para Carpintero— su *Antropología filosófica*; y en la parte que tiene que ver con su dedicación a la psicología, Juan Germain, a quien describe en el artículo que le dedica, «Ortega y Germain. Una relación significativa de la influencia de Ortega en la reconstrucción de la psicología española de posguerra», como el «verdadero reconstructor» de la psicología contemporánea «tras la Guerra Civil».

Cercano a Marías como acabamos de indicar, fue consciente de que entre los vencidos de la Guerra Civil se contaban también los orteguianos que tuvieron que emigrar o aceptar trabajos mediocres o marginales, siempre fuera de la universidad o de cualquier centro de investigación. Aunque sin estridencias ni pujos reivindicatorios, Carpintero deja claro que, en ciertos campos, la continuidad fue posible, a pesar de las dietas escolásticas que los vencedores impusieron y de los vientos que empezaron a soplar desde Europa, llegados los sesenta, extrañamente ajenos a las filosofías de la vida, que tanto vigor tuvieron en Europa hasta la guerra. La reconstrucción del legado orteguiano, que lleva a cabo en estos ensayos, y la atención que presta a aquellos que lo atendieron evidencian que fue posible hacer ciencia y filosofía en la España de Franco.

El libro está organizado en dos secciones. La primera, de idéntico título al del libro, acoge quince ensayos; la segunda contiene un apéndice, quizá el texto más ambicioso de libro, titulado «Esbozo de una psicología según la razón vital», discurso de ingreso en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. El ensayo de más de cien páginas, aunque el autor lo declara mero *esbo-*

zo, nos conduce a lo que creo contiene el corazón teórico del libro. Lo que se propone es nada menos que hacer expresa la psicología incoada en la metafísica orteguiana, el escorzo psicológico de una filosofía cuyo tema radical es la vida humana entendida como vida biográfica. Siendo ese el asunto del Ortega filósofo, no precisa demasiadas mediaciones para elaborar una psicología *more* razón vital. Éstas aparecen antes en otros textos del libro. Menciono las más importantes, dos a mi modo de ver.

La primera remite al hecho de que Ortega tuvo como núcleo de su programa filosófico la superación del idealismo que cree en la conciencia como «realidad radical». Este «error», que atraviesa la modernidad desde el *cogito* cartesiano hasta la reducción husserliana, sólo le fue revelado tras haberse encontrado con la fenomenología en su tercer viaje a Marburgo. Ortega reconocerá en varias ocasiones que sin el fino análisis de la conciencia, y de su estructura, que Husserl había llevado a cabo en sus *Investigaciones lógicas* —inmediatamente vertidas al castellano por Morente y Gaos, como nos recuerda Carpintero en «Ortega y la fenomenología»—, no habría puesto fin a su error de juventud, identificado como subjetivismo neokantiano.

Helio Carpintero da por buena la versión que Ortega ofrece de un Husserl que interpreta su propio descubrimiento en términos idealistas, mientras que el filósofo español habría comprendido, ya en 1914, que lo que mostraba el correlato *ego-cogito-cogitatio* era precisamente el condominio de yo y mundo, en unidad inseparable, pensado como «nuestra vida». En el mencionado artículo, Carpintero traslada los argumentos de Marías y Rodríguez Huéscar —véase nota 218— sin hacerse eco del punto de vista de



otros estudiosos, como Javier San Martín o Pedro Cerezo, que sostienen que Ortega siguió dependiendo del método fenomenológico por mucho tiempo y desautorizan, aunque sin restar valor y originalidad a la filosofía de Ortega, la versión que dio nuestro autor de su deuda con la fenomenología en un texto que no llegó a publicar, el famoso *Prólogo para alemanes* (1934). En rigor, no se puede hablar de vida biográfica hasta que Ortega no formalice el concepto en 1929. Pero no es posible entrar aquí en un debate a un tiempo técnico y apasionado.

Lo que tiene importancia para Helio Carpintero es hacer pie en el suelo de la filosofía orteguiana para iniciar su búsqueda de una psicología que tenga por objeto no los procesos de conciencia, ni siquiera los de la conducta o del inconsciente, sino una psicología de la vida biográfica: «vida en vez de conciencia», leemos en uno de los epígrafes del «Esbozo». Pero, para llegar ahí, precisaba la segunda de las mediaciones mencionadas: la distinción entre estructura metafísica y estructura empírica de la vida humana que elabora Julián Marías en su ya mencionada *Antropología filosófica* (1970). Dicha distinción es decisiva para pasar del orden de la vida, en cuanto acontecimiento dramático, al orden de la vida humana como fenómeno natural objeto de estudio científico. La dimensión natural y empírica de nuestra vida, que Marías separa analíticamente de la estructura metafísica en su antropología, viene a ser la roturación y siembra de aquel suelo orteguiano que mencioné más arriba. Sin la distinción entre los planos metafísico y empírico no podría hablarse de una psicología que tiene que ocuparse, en cuanto que aspira a ser ciencia, de universales, como las estructuras corporales de los vivientes, sus órganos de per-

cepción y de acción, su «conciencia» capaz de manejar conceptos, etcétera. A esto llama Carpintero las dimensiones que forman una estructura empírica, *fáctica*, que soporta nuestros actos de vida. Y menciona la corporeidad, la mundanidad, la convivencia, la sexualidad, la sociabilidad, la sensorialidad, etcétera, es decir, todo aquello que conforma al humano en cuanto especie. Y cita esta tesis de Marías solo comprensible a la luz de la distinción que venimos de comentar: «Desde la perspectiva de mi vida me encuentro como hombre».

Hay que reconocer que la mencionada distinción no deja de plantear alguna duda en cuanto a la separación de órdenes que postula. ¿Cabe pensar una vida humana sin corporalidad, siendo el caso que el espacio/tiempo pertenece a la estructura metafísica del vivir? Es verdad que el cuerpo pertenece, según Ortega, a nuestra circunstancia, pero no es menos cierto que ésta es tan vida mía como mi propio yo.

Dejemos estas perplejidades para otra ocasión. El caso es que el autor acierta al postular un nuevo objeto para la psicología y proponer una convergencia de planos entre la psicología entendida como «ciencia explicativa de la vida biográfica», que asume su dimensión de «ciencia natural» que aspira a *explicar* fenómenos, y otro en que la psicología se concibe como ciencia del espíritu, más cerca de la tradición filosófica de un Dilthey o del propio Ortega, por tanto, una psicología que aspira a *comprender* lo humano.

En su prólogo el autor resume con precisión la función que adjudica a Ortega en relación con la psicología: «Veo en esa filosofía de Ortega, ante todo, un semillero de preguntas y cuestiones que podrían movilizar el pensamiento de cuantos se ocu-

pan de temas psicológicos». En efecto, tal convergencia está presente a lo largo del libro. Los textos dedicados directamente al autor de *La rebelión de la masas*, como «Ortega y la psicología, el caso de la atención» o «Comentario de “Corazón y cabeza”» ofrecen los análisis de temas psicológicos que mejor justifican el título del libro. Otros, como el tema del hombre masa o la influencia de Cervantes en la génesis de la razón vital, se sitúan a medio camino entre la psicología y la filosofía. Mención aparte merece el estudio que dedica en «Ortega y sus complementarios» al uso que éste hizo de pseudónimos para firmar algunos textos. Carpintero habla de auténticos personajes, protagonistas de vidas imaginarias. En Ortega, a diferencia de Pessoa o Machado, cuyos *yoes* inventados tuvieron largo aliento, el Rubín de Cendoya de su juventud o el Olmedo de madurez, tienen trayectorias fugaces, más cerca del juego y el desahogo que de un desdoblamiento intelectual productivo. Pero es un aspecto de la obra de Ortega que, hasta donde sé, sólo Carpintero ha estudiado.

Nuestro autor no desatiende los encuentros con la psicología de su tiempo que la formación de Ortega y luego el desarrollo de su filosofía depararon. Por estas páginas aparece el Wundt afincado en Leipzig al que visitó el joven estudiante que buscaba la ciencia más nueva que hubiera en Europa para traerla a su rincón español. Y más tarde, las psicologías asociadas a la fenomenología, los grandes autores de la Gestalt, como Koffka o Köhler, al que se invitó, por iniciativa de Ortega, a presentar en la Residencia de Estudiantes sus estudios sobre inteligencia animal. Tampoco Freud fue ignorado. Carpintero recuerda que nuestro filósofo ayudó a poner en marcha la edición

española de los escritos del médico vienés, al que dedicó algunos artículos. Es cierto que Ortega se alejó del psicoanálisis freudiano cuando pareció que se acentuaba la tendencia de lo que llamó «pansexualismo». Es una pena que no leyera al Freud del *Malestar de la cultura*, pues habría descubierto muchos puntos de contacto, por ejemplo, en el tema de la crisis de la modernidad. Pero, por lo mismo, leyó a los heterodoxos de la escuela como Jung o Adler. A la relación con este último, dedica un interesante trabajo: «Ortega y la Psicología individual de Adler. Una nota histórica».

Y junto al marco europeo de la psicología en que se formó Ortega, Carpintero no descuida la historicidad de la psicología española. Además del ya mencionado texto sobre José Germain, merece la pena citar el que dedica a «Las raíces orteguianas de la psicología española: Lafora, Germain, Valenciano». También Lafora fue amigo personal de Ortega, asistió a sus tertulias y colaboraron en diversas publicaciones. Helio Carpintero dedica una amplia semblanza biográfica al que considera «el gran reformador de la psicología española». Supongo que, con toda intención, establece una línea genealógica de los estudios de psicología que tiene en Lafora el eslabón central. Discípulo de Luis Simarro, primer catedrático de psicología experimental en España, vinculado a la Institución Libre de Enseñanza y a la Escuela de Cajal, fue a su vez maestro y mentor de Germain y Valenciano, quienes, a su vez, restauran, después de su incorporación a la universidad franquista, los puentes con la generación de Píñillos y Yela, los maestros de nuestro autor en la Universidad Complutense de Madrid.

Es un acierto que estos ensayos, sometidos a la cruda ley del olvido por haber apa-

recido en cuasi remotas revistas, hayan sido reunidos en el volumen que comentamos. Juntos adquieren no sólo presencia material y continuidad temporal, sino que conforman un argumento que narra un episodio nada despreciable de nuestra historia cultural reciente: el capítulo dedicado a la psicología española con sus raíces en una filosofía de la vida.

El libro, muy bien editado, ofrece al posible lector de humanidades instrumentos de estudio, como una bibliografía unificada, un índice de nombres propios, localización de los textos en sus primeras ediciones

y, cosa que considero en este caso un acierto, un texto limpio de notas a pie, que han sido editadas como notas finales. Las notas no incluyen desarrollos o digresiones sobre lo dicho en el texto, sino que sólo contienen las fuentes bibliográficas manejadas por el autor.

En cuanto al estilo de Helio, sólo diré que hace honor a sus maestros de escritura. De Ortega, la claridad; de Marías, el sentido del orden y la atención a todas las conexiones implicadas en la cuestión de que se trate. En resumen, transparencia, precisión, rigor, veracidad.

**Javier Calvo**

*El fantasma en el libro. La vida en un mundo de traducciones*

Seix Barral, Barcelona, 2016

192 páginas, 17.50 €



## Ahora me ves, ahora no: traducir al traductor

*Por* WILFRIDO H. CORRAL

Casi todo literato, lo reconozca o no, se mueve en un mundo de traducciones, por impulso profesional, amenidad, limitaciones lingüísticas o diligencia; y, por defecto, detecta reciclaje en las quejas de que no se aprecia debidamente el descomunal trabajo del traductor, encima mal o no pagado, aun cuando la traducción producida sea muy rentable. Son gimoteos justos, parte de verdades omnipresentes en artículos, reseñas o notas para un público general o la profesión. Pero cuando se discute la situación *sotto voce* casi siempre conlleva un sentido de culpabilidad, por expresarlo demasiado tarde o por no superar tópicos o venias. Las deliberaciones académicas más extensas sobre el tema suelen ser teorizantes, apuntando al mismo efecto e importancia: un reconocimiento tenue en

un mundillo reducido. Así seguimos, y no se ha resuelto nada.

El perspicaz y vivaz *El fantasma en el libro. La vida en un mundo de traducciones* (Barcelona, Seix Barral, 2016) de Javier Calvo, que no extrañamente refleja su título el parecer haber pasado desapercibido a pesar del reconocimiento profesional de su autor, no pretende solucionar la desatención a su dedicación o hacer un ajuste de cuentas. Más bien, quiere establecer puentes precisos de conocimiento, con erudición sensata y un sentido histórico de los desarrollos pertinentes, numerosos ejemplos, e incluso anécdotas substanciosas. Consciente de que no se explican diferencias con infinitas discusiones sobre teoría versus práctica, Calvo opta por esta última, avalado por creadores que a la vez tradujeron, en-

tre otros Aira (como Borges, presencia activa en sus cavilaciones), Cortázar y Paz, sin olvidar al trilingüe aficionado a los juegos de palabras Nabokov (Calvo nos recuerda que el ruso no leía traducciones, porque no confiaba en ellas), aunque dejando a un lado a Marías. Si Calvo concluye prefiriendo traducciones generadas fuera del sistema editorial (en que él mismo se ha encontrado) es porque aquellas están en «en las antípodas de las fantraducciones exprés de los *best sellers* de fantasía».

Como reconocen el subtítulo del libro y repetidos comentarios o salidas de Aira, traducir es una existencia y manera de vivir; y una plusvalía de la traducción lucrativa es que se aprende de ella por la experiencia adquirida, no por las razones que les importan a las editoriales, sino por el conocimiento que se puede desprender de las consecuencias de un trabajo hecho a veces a regañadientes. Si esos ejes tienen varios subtextos desconocidos, Calvo los traduce debidamente en «Ayer», primera parte de su relato; y hay otras manivelas (por las complejidades temporales inherentes) en «Hoy y mañana», segunda parte de su historia. En ambos segmentos fluyen oportunamente análisis, cavilaciones, datos, deducciones, dificultades, estadísticas, frustraciones, hechos desconocidos, referencias, traducciones (poéticas en el capítulo 2, «Un monte de Darién», de la primera parte) y, sobre todo, la problemática del gremio que como ensayista discute abiertamente.

Si para esa colectividad se reconocen los giros culturales de la traductología, teniendo en cuenta este exhaustivo y ecuménico estudio, inquieta más la ética ocupacional. Traductor, entre otros, de Coetzee, DeLillo, Foster Wallace y de la novela más reciente de Rushdie, Calvo sabe bien que los teóri-

cos no se afeitan con la navaja de Ockham, así que estudios recientes de ambiciosa extensión como el de Andrés Claro, *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre «la tarea del traductor»* (2012) y sus fugas derri-dianas respecto a la autobiografía, no le vienen al caso. ¿Cuál es el alcance de ese tipo de análisis? No se sabe más allá de algunos recintos universitarios. Un traductor más preocupado por la exactitud de sus versiones habitualmente no se ocupa de indagar qué teoría le ayudará más, ni tampoco los lectores comunes o más avezados. No obstante, el novelista argentino Rodrigo Fresán reseña aquella novela de Rushdie sin ni siquiera aludir a su traducción o su valor. Como *The Golden House* se publicó casi al mismo tiempo que su traducción al español valdría saber si el reseñador sopesó original y copia, porque banaliza la lectura con aseveraciones como «una trama con sorpresas a la vuelta de casi cada página» y concluye que es una «súper-novela», luego de aludir al carácter repetitivo de la narrativa de Rushdie. Hubiera sido más productivo ocuparse de por qué el alusivo título inglés se convirtió en el más directo *La decadencia de Nerón Golden*, que transfiere sutilmente la carga semántica al nombre propio.

Calvo, más ducho en esos vaivenes, trae a colación numerosos ejemplos similares al que acabo de mencionar. Despega desde lo que más le preocupa: la invisibilidad del traductor, noción explicitada en un libro e ideas del estadounidense Lawrence Venuti, traductor éste del italiano al inglés, incluido el argentino Juan Rodolfo Wilcock (que decidió publicar en italiano, a la vez que traducía al español del inglés e italiano). Sin el impulso profesoral de corregir Calvo afirma sensatamente que «para entender el desencuentro de muchas décadas entre espa-

ñoles e hispanoamericanos en materia de traducción literaria hace falta un poco de historia», y la provee con gran concisión y conocimiento de causa (133-151). De ahí procede al fondo del problema: que no hay ninguna forma de español que sea «normal», y «todas sonarán extraño en alguna otra parte del planeta o incluso del mismo continente».

Si en el más extenso capítulo 4 de la primera parte, «Un mundo de traducciones», Calvo se ocupa ampliamente de las relaciones iberoamericanas respecto a su labor, abogando por un futuro libre de estándares (142-143), se puede echar de menos que no se refiera a las reflexiones de Suzanne Jill Levine (*The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*, 1991), Rabassa (*If This Be Treason: Translation and its Discontents. A Memoir*, 2005) y Edith Grossman (*Why Translation Matters*, 2010) sobre su ocupación, cuando esos tres traductores fueron responsables de traducir al grueso del *boom* y otros autores posteriores no menos importantes. Las de Levine, por ejemplo, tienen el mérito de explicar la traducción como un esfuerzo colaborativo, con escritores que no siempre conocían la lengua inglesa a las que se traducía su obra, y aunque la traducibilidad ha aumentado, esa mejora no ha significado que hoy haya más autores iberoamericanos comprobablemente bilingües, por lo menos de español-inglés. La ausencia, tal vez, se deba a que es habitual hablar de traducciones al inglés, no al español.

Hace casi tres lustros, en esta misma revista («Carta de Estados Unidos: Los comisarios lingüísticos estadounidenses y el bilingüismo» [*Cuadernos Hispanoamericanos*, 647 (mayo, 2004), 117-123] me referí a cómo se comenzó a vender y legiti-

mar el bilingüismo y multiculturalismo del tipo auspiciado y alentado por las traducciones de autores «latinounidenses» (el término es de Ambrosio Fornet), traslaciones que por lo general todavía dejan mucho que desear. Si Calvo se expresa acerca de algunos de esos desencuentros, también vale tener en mente, además de su valor literario real, el destiempo de recepción ocasionado por la traducción de autores canonizados casi espontáneamente, como he pormenorizado en *Bolaño traducido: nueva literatura mundial* (2012). Calvo está de acuerdo con la noción de que en el mundo actual la traducción puede ser un arma crítica contra la globalización, porque «Hay indicios, además, para pensar que ésta puede ser la dirección del futuro. Particularmente a partir del cambio de siglo, las capitales culturales de Iberoamérica han ido desarrollando una efervescente escena de editoriales independientes o alternativas». Creo que lo mismo se puede decir de España, con la diferencia de que algunas editoriales argentinas o mexicanas de ese tipo parecen sobrevivir más.

Ante los testimonios que existen se sigue sin saber por qué los traductores han asumido la aparente invisibilidad que Calvo trae a colación. No es arriesgado creer que algo tiene que ver con la noción de que no son los «autores» de la obra traducida, con su aparente modestia, o con decisiones editoriales (aunque si el traductor ya es famoso le hacen sobresalir). Pero, como se desprende de *El fantasma en el libro* y sus escasos antecesores, el reconocimiento tiene que comenzar en casa, y eso beneficia a todos, aunque cualquier cambio que ocasionen Calvo y sus colegas no llegará lo suficientemente pronto, o con la ecuanimidad esperada. Históricamente el traductor no

parece preocuparse, como hace más de un crítico conocido, de que no se le mencione en algún estudio que sólo leerán, tal vez, los de su gremio. El llamado y misión del que traduce es ser el fantasma que permite acceder a otros mundos, por fantasmagóricos o reales que sean, tachándose más que borrándose del habla y lenguaje del otro. Una traba es que para detectar esos pasos hay que verdaderamente saber y seguir aprendiendo, e idealmente haber vivido en por lo menos dos lenguas y culturas, no sólo académicamente. Extrañamente, ante la profusión de métodos de aprendizaje rápidos esa mínima competencia es menos y menos *comprobable* para los que llevan décadas viviéndola.

Para Calvo, el dominio del inglés es comprensible, y si cree viable que se perciba esa situación como una forma encubierta o no tan tapada de imperialismo cultural, advierte que «Lo que distinguiría el dominio del inglés de un imperialismo lingüístico manifiesto es básicamente que el inglés no se nos impone *como tal*», especificando que «Lo que hay hoy en día es un dominio cultural *por medio de la traducción*», y añadiendo que «de lo que estamos hablando en realidad es de un darwinismo económico». Vale. Pero la precisión que hay que hacer es quién lee y quién puede comprar traducciones, sobre todo en las antiguas colonias, incluso considerando las estimaciones y subterfugios editoriales. Con lujo de detalles sobre decisiones, tarifas de traducción y lo afín, el resto del cuarto capítulo se ocupa de los vaivenes españoles del campo, anotando que «Lo normal en una traducción hecha en España es que su editor neutralice todos los rasgos regionales y orales». Esa pretensión de neutralidad sigue siendo problemática, y si Calvo se refiere al editor de

Anagrama y su opinión sobre las traducciones nada neutras del inglés coloquial, valga otra visión.

El autor mexicano Vicente Leñero publicó una nota titulada «Los traductores gilipollas de Jorge Herralde» [*Revista de la Universidad de México*, 76 (junio, 2010), 101], en que le llama la atención al editor por la celeridad (la traducción de algunos clásicos contemporáneos debería tomar más tiempo que escribir el original) que causa graves errores en las traducciones de autores de lengua inglesa contemporáneos, en ese caso Auster. Ese apremio es imposible para el inglés «impuro» del dominicano-americano Junot Díaz. Calvo se refiere a los problemas de traducir el bilingüismo nominal (no escribe en su lengua materna) de Díaz al español (146-148), explicando que, después de todo, la traducción crea relaciones individuales y sociales, más que consideraciones lingüísticas exactas sobre qué pasa exactamente cuando se traduce, en particular cuando la llamada *nueva* literatura mundial se da en comunidades multilingüísticas como la neoyorquina de Díaz.

La tendencia teórica académica actual es ocuparse de la intraducibilidad como hecho positivo y fuente de desprovincialización del canon (así Emily Apter en *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, 2013), junto al interés casi siempre comercial por traducir obras que atraigan a un gran público, según un fiable artículo de Maribel Marín en *Babelia* [1.292 (27 de agosto de 2016)]. Una editora argentina le dice a Marín «No creemos en los idiomas neutros que uniformizan y pagan matices, pero evitamos los localismos innecesarios». Acto seguido, Marín relata que se escogió a la novelista cubana Wendy Guerra para dar un sabor caribeño a la traducción al espa-

ñol de *Breve historia de siete asesinatos* del jamaicano Marlon James, aparentemente porque su dialecto inglés requiere «una intervención de una caribeña dentro de un libro también caribeño». Esto dice más sobre los otros traductores y el problema del español neutro (examinado claramente por Calvo, 138-142) que sobre Guerra u otros caribeños con mayor trayectoria que ella.

El quinto y último capítulo, «Harry Potter, traductor» es una enardecida discusión de los avatares actuales de la traducción y su tecnicismos, una crítica muy bien argumentada y documentada de las «fantraducciones» que mencioné, y del mundo de Google Translate y crowdsourcing que para Calvo está «en las antípodas de los traductores *literarios* profesionales, que basamos nuestra experiencia *profesional* en nociones como el oficio o la veteranía» (énfasis míos). Esa postura le lleva a explorar la relación entre la figura del traductor y la del escritor, concluyendo que «Obviamente, la desprofesionalización de la traducción literaria va en contra de esa identidad entre traductor y escritor». En ese sentido, habría sido cautivadora una discusión de los momentos banales de los comentarios de Aira sobre la ocupación, aun teniendo en cuenta si lo que asevera es serio o parte de la figura de autor que sigue construyendo.

Hacia el final del tercer capítulo, «El fantasma maleducado», Calvo dice «por supuesto, nada de todo esto estaba en los originales que fusiló y malversó», refiriéndose a la traducción de Edward Fitzgerald de las *Rubaiyat de Omar Jayam*, a su vez fuente de enigmas para Borges. Esa frase encarna la libertad del traductor, o una falta de respeto al original y al público que no puede o teme constatar la exactitud de una traducción. Pero también es emblemática del sentido

de responsabilidad y circunspección que Calvo demuestra desde la introducción de su libro, en la que recuerda que se escribe muy poco sobre ese arte, añadiendo que al hacerlo él intenta evitar el «efecto queja», y precisa qué es el fantasma de su título: básicamente el traductor que no se traiciona a sí mismo. Desde ahí despegamos hacia un tema en que tampoco se piensa: la censura que puede conducir a la muerte, amenaza que sigue afectando a los traductores. Es entonces que, luego de hablar de la censura franquista, el «mundo» adquiere dimensiones mayores, y Calvo lo interpreta con autoridad y minuciosidad.

Con Calvo y *El fantasma en el libro* al fin uno se puede convencer de que no hay nada fantasmagórico en el quehacer del traductor *literario*, sólo esfuerzo y preparación, mostrando que la traducción no está condenada a la inestabilidad, y es mucho más que un asilo literario o éxito comercial para autores y obras. Paralelamente, hay buenas señales de que los que toman las palabras de otros quieren fijar las suyas, hastiados del tópico de que la traducción es una traición, como es el caso reciente de Marta Rebón y su *En la ciudad líquida* (2018), que toma las ciudades (con fotografías como ayuda memoria) como vértebra para situar los atajos y el nomadismo de la traducción de clásicos contemporáneos rusos y franceses. No menos hacen Alejandro Zambra en la tercera parte de *Tema libre* (2018; edición española, 2019), o Kate Briggs en su polémico y barthesiano *This Little Art* (2017). Como en Calvo, a la larga se trata de una ética profesional, que como otras no puede dar cuenta de todas las alternativas que ofrece nuestra lengua española a otras, pero sí de la esperanza en que al fin se haga visible la nada fácil vida de los traductores.



Leer, pensar, saber

Septiembre 2019

N.º 460 / 8 euros

# Revista de Occidente



## CIUDADES SOSTENIBLES, CIUDADES INTELIGENTES

MANUEL MOSTAZA BARRIOS • PACO SOMOZA

JOAN CLOS • JESÚS FUENTES LÁZARO

JUAN MENOR SENDRA

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ SAN ROMÁN

JOSÉ TONO MARTÍNEZ



Viñeta: JULIO FALAGÁN

Suscripciones: [suscripciones@quiz.es](mailto:suscripciones@quiz.es)  
[www.ortegaygasset.edu](http://www.ortegaygasset.edu)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_ c/ \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ nº \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_  
DNI \_\_\_\_\_ Pasaporte \_\_\_\_\_ Email \_\_\_\_\_

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 o transferencia a nombre de:  
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## 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: suscripcion.cuadernohispanoamericanos@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 €

