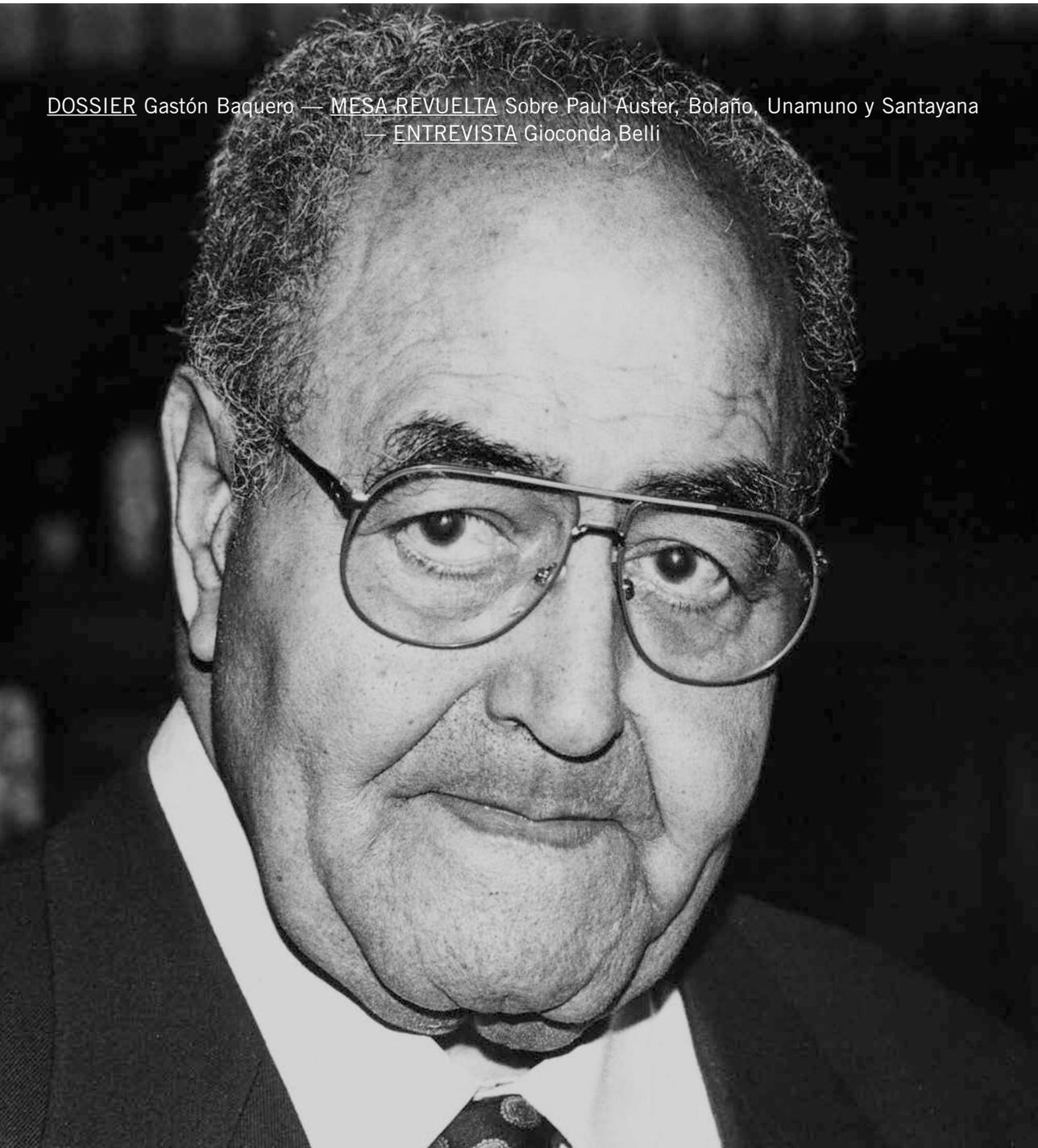


cuadernos hispanoamericanos

DOSSIER Gastón Baquero — MESA REVUELTA Sobre Paul Auster, Bolaño, Unamuno y Santayana
— ENTREVISTA Gioconda Belli





cooperación
española

cuadernos hispanoamericanos

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

Director
JUAN MALPARTIDA

Redactor
Carlos Contreras Elvira

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

Subscripciones
Mª Carmen Fernández
mcarmen.fernandez@aecid.es
T. 915827945

Diseño original
Ana C. Cano
ww.anacarlota.com.es
Imprime
Estilo Estugraf Impresores, S.l
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal
M.3375/1958
ISSN
0011-250 X
Nipo
502-15-003-5

Edita

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

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García - Margallo

Secretario de Estado De la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracias Aldaz

Director AECID
Gonzalo Robles Orozco

Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Guillermo Escribano Manzano

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

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

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

La revista puede consultarse en:
www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DOSSIER

- 3 **Gastón Baquero**
- 4 *Blas Matamoro* — Gastón, en la memoria
- 9 *Carlos Barbáchano* — El hombre que ansiaba las estrellas

MESA REVUELTA

- 39 *Juan Malpartida* — Charlie Hebdo
- 41 *Óscar Curíeses* — El cine de Paul Auster
- 51 *Antonio López Ortega* — Lector en tinieblas
- 58 *Cristian Crusat* — Roberto Bolaño. Misteriosas virtudes del exilio
- 69 *Juan Francisco Maura* — Ciencia, progreso y ética en Unamuno y Santayana
- 78 *Juan Carlos Abril* — Poesía y metapoesía en Fabio Morábito
- 88 *Pilar Gómez Bedate* — La espiritualidad en la poesía de Manuel Mantero

ENTREVISTA

- 98 *Carmen de Eusebio* — Gioconda Belli

BIBLIOTECA

- 107 *Wilfredo H. Corral* — Soportes del novelista crítico
- 111 *Julio Serrano* — Oír atentamente
- 115 *Ernesto Pérez Zúñiga* — Desenmascarar el Atlas
- 118 *Juan Manuel Romero* — La perfecta desnudez
- 121 *Leonardo Valencia* — Debilidades imperiales del latinoamericanismo
- 125 *Juan Ángel Juristo* — Ese fascinante juego de las correspondencias
- 129 *Francisco Fuster* — Autobiografía *in progress*
- 133 *Juan Arnau* — Dioses locales: el antropólogo ante el prodigio

Gastón Baquero en el homenaje a ▶
César Vallejo celebrado en la Residencia
de Estudiantes, 23 de Abril 1992 ©
Archivo de la Residencia de Estudiantes

DOSSIER

Gastón Baquero

1914-1997



GASTÓN, EN LA MEMORIA

Evocar a Gastón me lleva lejos, a 1976, cuando me vi empujado a España por la dictadura militar. Enseguida, gracias a Raúl Chávare, me conecté con el entonces Instituto de Cultura Hispánica, hoy Agencia que edita esta revista. Desde 1979, como empleado de la misma, pude tratar a Gastón a diario. Rápidamente hice su retrato: un hombre agradable y reticente, de buenos modales como de otro tiempo, afecto a la amabilidad, de palabra comedida, memorioso y una voz con algo de africano que me evocaba el canto de Paul Robeson.

En sus memoriosas evocaciones siempre aparecía Cuba, un país cuya imagen infantil era para mí un cielo de azul cobalto y gente vestida de hilo blanco, tomando innominadas bebidas en altos vasos cilíndricos, aposentada en amplias terrazas con vistas al mar. Luego, la imagen se volvía belicosa y guerrillera, la Cuba de mi adolescencia removida por la fascinación revolucionaria. Otra voz grave y mulata, la de Nicolás Guillén, pronunciaba el 1 de enero de 1959 su despedida a Buenos Aires, donde estaba exilado, para volver a sus pagos cubanos. Las dos voces, teñidas de exilio, se me cruzaban en Madrid, acaso para ofrecerme una divergente y similar imagen de eso que ahora me tocaba vivir partiendo de 1976.

Gastón evocaba una Cuba culturalmente floreciente, la de aquellos años llamados por algunos la Danza de los Millones. Para él, un panorama inmarcesible de imágenes y sonidos. Había voces: Rita Montaner, Esther Borja, Antonio Machín con las orquestas de Don Aspiazú y Antonio Romeu, Bola de Nieve (el único al que «perdonaba» su castrismo) y, en especial, el piano de Ernesto Lecuona, muerto en su exilio de las Canarias. Un día descubrí en el archivo sonoro de la Agencia una cinta con temas de Lecuona tocados por su autor. Gastón lo escuchó con contenida emoción y se defendió de ella recordando que Ernestina, la hermana del compositor, era mejor instrumentista que él.

Admiraba, desde luego, el canon de la cultura cubana de entonces: las revistas *Orígenes* y *Espuela de plata*, los cuadros de Lamb y Portocarrero, las músicas de Orbón, Caturla y Gramatges, la bailarina mundial Alicia Alonso –cuya incultura había tratado Gastón de pulir, sin resultados– y, último y máximo, Lezama Lima, al cual descubrió en un lugar para mí enigmático, la Manzana Gómez, con su poema sobre las mitológicas tejedoras. En nuestras conversaciones cayó, desde luego, Alejo Carpentier, escritor y músico, una coyunda difícil de encontrar en las letras de nuestra lengua. Gastón lo recordaba con el sutil apodo de «el Comemierdas» (sic) porque al invitarlo a cenar pidió que se sirviera vino francés, algo difícil en aquel clima. El dueño de la casa le ofreció Beaujolais, que Carpentier consideró *le vin du pauvre*. No quise inquirir más sobre el personaje.

Con envidia le oí evocar que en aquella Habana se podía escuchar dirigir a Von Karajan y a Bruno Walter o Erich Kleiber, y hasta oír cantar a la gran soprano wagneriana Helen Traubel en algún cabaret de alto postín. Gastón era muy melómano, pero de gusto clasicista, y aguantó en pie firme un íntegro *Tristán e Isolda* con las voces cimeras de la Flagstad y Lauritz Melchior. Redoblé mi envidia, aunque no me cuadraba la interminable ópera en medio del calor tropical. Creo que a Gastón, tampoco.

La música era, para él, el siglo XVIII, tanto que a su casa de campo la llamó el Mozartín, en obvio homenaje a Mozart. Naturalmente, Haydn entraba en la selección, mejor dicho, los dos Haydn, Joseph y su hermano Michael, un tanto preterido en los repertorios. Recuerdo la mañana en que exhibió, con alegría de coleccionista, un disco con obras de Michael, como quien participa de una reivindicación.

En estas charlas salió a relucir la Argentina. Gastón trataba, en vano, de recuperar el primer poema que había publicado en La Plata, en una revista que dirigía Marcos Fingerit. Había estado en Buenos Aires haciendo crónicas periodísticas para el *Diario de la Marina* –calculo que a fines de los años cuarenta– porque pudo entrevistar a Evita Duarte, a la que retrataba como parte de un fascismo con ritmo de tango (sic). Llegó a ver su joyero, un mueble donde guardaba unas piezas con los nombres de las piedras preciosas, en orden alfabético, desde la A de amatista hasta la Z de zafiro.

Esta observación hace a la posición política de Gastón anticastrista, desde luego, pero con una deriva curiosa. Admiraba

a Franco y a su régimen, al cual debía una situación bastante cómoda para subsistir en España, aunque incómoda ante la opinión de unas izquierdas volcadas al castrismo. Formó parte de uno de los últimos gobiernos de Batista, que había declarado la guerra al Eje y pasaba una suma mensual –si mal no recuerdo habló de 10.000 dólares– al gobierno republicano español que estaba en México. Era muy crítico con el batistismo respecto a la escasa atención que había prestado a los emigrados de la República. Reconocía sus deudas: las lecciones de Menéndez Pidal, la enfática elocuencia de Fernando de los Ríos, su iniciación filosófica con José Gaos, conversaciones y lecturas con Juan Ramón y María Zambrano. Su imagen de España, a pesar de sus simpatías franquistas, era integradora: le valían lo mismo los de adentro que los de esa España peregrina que había conocido en La Habana.

En este punto, su discurso me resultaba especialmente provechoso. En efecto ¿qué hacía un «trasterrado» con su trastierro, por usar el vocablo del mismo Gaos? Cuando evocaba a Cuba, lo hacía como un país desaparecido para siempre, del que rescataba la obsesiva imagen de su casa habanera, convertida en un centro cultural, preocupado porque sus cuadros siguieran colgados allí donde él los había dejado. ¿Para siempre? En cualquier caso, la defensa ante la enorme pérdida, acaso una vida entera, le permitía existir fuera del escenario donde había ocurrido, una historia clausurada definitivamente. Todo había pasado, era un pasado concluso, no corría peligro y se había convertido en el alimento de su soledad madrileña, tantas veces mentada en sus poemas. Era como si lo hubiese decidido él y no el régimen de los Castro. Un tesoro diminuto pero intenso, el que recuperaba el naufrago entre la resaca del naufragio.

Poco después de la caída del muro de Berlín –sería por 1990– lo encontré en la Plaza de España y le dije, en broma, que se murmuraba su designación como embajador cubano ante el Reino. Me cortó gravemente: «No, rico, a *esos* los van a ayudar». Andaba ya apoyado en un bastón y me pareció que se afirmaba en él como en un arma.

Con estos matices, Gastón seguía viendo a Cuba en tanto imagen del país único y excepcional, la isla por antonomasia, por donde pasaban todos los viajeros del mundo, abierta a los cuatro vientos que se dice soplan en el planeta, a la vez que circunscrita en su distinción insular. Podía ponerse extremado evocando todo lo que el mundo debía a Cuba, pionera en todas las cosas de esta tierra. Quizás esta hipóstasis cubana le valía como espejo imagi-

nario para él mismo, una isla inexpugnable, microcosmos y fortaleza. Pienso en los escritores que han incidido en el tema de la insularidad caribeña. Pienso también, desde el extremo opuesto, en tantos discursos de Fidel Castro. Naturalmente, nunca se me ocurrió decírselo. Detestaba a Fidel, entre otras cosas, por gallego ambiguo y marrullero, y por alumno de los jesuitas.

En efecto, su escasa simpatía por el jesuitismo, más allá de su amistad con Ángel Gastelu, acaso pasada por su común oficio de poetas, forma parte de su peculiar catolicismo, muy poco o nada folclórico y muy próximo al de Lezama Lima. No era un catolicismo agónico como el de los cristianos jansenistas o unamunianos. No le importaba gran cosa el pecado, pero sí el misterio de la Encarnación, el paradójico y tangible misterio disperso en la evidencia de la vida inmediata, sensible y sensual, de la carne mortal, hecha semidivina en la figura del Mesías. Un catolicismo vinculado, quizás, a la poesía de ciertos franceses como Paul Claudel. Celebración constante de todo lo creado, nada de Apocalipsis. La vida como promesa de vida, ensayo de la vida perdurable.

De ahí su coexistencia con católicos sensualistas y admiradores de las culturas clásicas y paganas. Cité a Lezama Lima y ahora lo hago con Rubén Darío, del cual deriva buena parte de su poesía, su gusto por el versículo celebratorio y por las alusiones – barrocas, por su parte – a la variedad de lo material. El argumento tópico de ser un hombre de clima cálido me parece irrelevante. Más bien lo percibo como alguien que se considera creado por un Creador en medio de una naturaleza donde florece la palabra poética como una criatura más, hombre digno de ser salvado pero no menos que la planta o el animal, la nube y el desierto, la hormiga cercana y la lejana estrella. Exaltar la materia es exaltar a quien la creó y no verla como un nido de acechanzas diabólicas.

Con todo, el tema homosexual creo que nunca ocupó nuestras conversaciones. Se rozó muy oblicuamente y no porque yo decidiera ocultarlo sino porque vi que no le resultaba cómodo. Hablamos de algunos poemas de Jean Cocteau –él tradujo alguno tomado, justamente, de la revista católica *Le roseau d'or*– y también de Marlene Dietrich, ídolo gay que solía atraer a este público en sus recitales. Yo la había visto en el porteño cine Ópera y Gastón, en el madrileño Florida Park. Salió el perfil de Marlene, a veces su manierismo de lo femenino que, unido a su ronca voz baritonal, podía dar la imagen de un travesti. Gastón se sonrió ante lo que, tal vez, consideraba una exageración indebida de mi parte. No hubo más.

En varias ocasiones le sugerí que, dada la cantidad de gente que había conocido y los eventos de los llamados memorables que había observado de cerca, le cuadraba escribir sus memorias, al menos bajo el decreto de ser póstumamente conocidas. Me dijo que jamás se le había ocurrido hacerlo. No es el único memorioso que he conocido dado a lo que podría llamarse una amnesia voluntaria. Gastón creía que ciertas cosas no deben decirse, ni mucho menos escribirse. Sin duda, el peso de los ambientes carcas y gazmoños que frecuentó debió influir en tales decisiones. O, yendo más lejos, el secreto de confesión.

Añado cierto sentimiento de inferioridad social y racial, puesto que era el hijo mulato en la «casa chica» de un militar, todo lo cual debió superar con esfuerzos suplementarios para alcanzar la dignidad mundana que tuvo en Cuba. Era de profesión formal ingeniero agrónomo y le gustaba especialmente la biología animal. Había estudiado una variedad de la mariposa llamada Monarca, variedad que lleva su nombre, de las que dan la vuelta al mundo y se reúnen anualmente con otras de su misma especie en un árbol americano del Norte. Siempre decía que, lamentablemente, había nacido demasiado temprano y no demasiado tarde, como pide el lugar común. Se iba a quedar sin saber un montón de maravillas que la ciencia descubriría en el futuro. Verdades objetivas de la ciencia y estremecimientos subjetivos de la poesía.

Su versión del fenómeno histórico del castrismo me pareció, en su momento, una ocurrencia del derrotado. Castro había triunfado porque el ejército cubano se había negado a defender el batismo, ya depreciado ante la sociedad. Estudios posteriores como los de Lee Anderson, K.S. Karol, Pierre Kalfon y Tad Szulc van en esta línea. La historia, desobediente a toda previsión, tal vez le vaya dando razones a Gastón Baquero.

EL HOMBRE QUE ANSIABA LAS ESTRELLAS

DE BANES A LA HABANA

Me gusta recordar que uno no nace, a uno lo nacen. «Me nacieron en Zamora», decía Leopoldo Alas, Clarín, el asturiano universal, con probado acierto. A Gastón Baquero le gustó venir al mundo en Banes, en la región oriental cubana, aunque la copia de su partida de nacimiento reza que nació en La Habana el 4 de mayo de 1914. En reciente correo de Efraín Rodríguez Santana me comunica que «según testimonios de unos parientes en el mismo Banes, me informaron que Gastón había nacido en La Habana» y después lo habían llevado a Banes «para más adelante retornar a la capital a estudiar. El propio Gastón hablaba del padre con mesura, sin aversión, y destacaba que lo había puesto a estudiar duro en La Habana. Fue así que me extendieron oficialmente su partida de nacimiento y la publiqué en la antología¹. Eso, como ya sabes, causó un revuelo grande, dentro y fuera de Cuba. Pero, en realidad, estaba obligado a publicarlo. Gastón siempre hablaba de Banes como su pueblo natal». Conviene dejar clara la fecha de nacimiento, pues hasta que se publica dicha partida se creyó que nuestro autor había nacido en 1918. Más adelante volveremos a ello.

El padre, José María Baquero, buen mozo e hijo de español, se había casado en la capital cubana con una andaluza y tenía ya dos hijas de corta edad cuando, en 1912, llega solo a Banes como telegrafista. Al poco de instalarse en la pensión que lo acoge, queda prendado de la bella mulata que recoge la ropa para lavar, Fredesbinda Díaz; la enamora y queda embarazada, pero no asume sus responsabilidades y abandona la ciudad oriental cuando los gemelos –un varón y una hembra– apenas tienen seis meses. El cura del pueblo se niega a bautizarlos (más tarde los bautizará un nuevo párroco) y Fredesbinda, su madre

y sus hermanas, humilde familia de mujeres, deben luchar lo indecible para salir adelante².

En Banes pasa Gastón su infancia, criándose con su adorada madre. Es un niño hermoso que crece con rapidez y quiere saberlo todo; y muy religioso, pues a falta de un padre en la tierra, lo busca en el cielo. Pronto debe ponerse a trabajar y apenas puede pisar la escuela. Cuando alguna tarde aparece por clase ocupa discretamente los últimos asientos y se queda dormido. Los niños comienzan a burlarse de él y el buen maestro los recrimina diciéndoles que lo dejen dormir pues está cansado de tanto trabajar.

Un campesino amigo de la familia se encariña con el niño grande y lo saca al campo en las escasas ocasiones en que ambos disponen de algún tiempo libre. Pronto comienza a apreciar la rica naturaleza de Oriente, a distinguir las yerbas buenas de las malas, a disfrutar los frutos de la madre tierra. Cuando alguien le pregunta lo que quiere ser de mayor responde con su media lengua: «¡agrómono!» Al futuro poeta le gustará luego decir que su trabajo es «sembrar, plantar poemas». Cuando en otra de sus declaraciones responde a la pregunta de cómo tomó conciencia por primera vez de que era poeta, responde que se dio espontáneamente, «como nace una flor en una planta. Algo que nadie sabe cuándo aparece, pero lo cierto es que nace de ahí dentro, de la planta»³.

La naturaleza, presente en sus primeros años, y también la poesía: en la casa de Gastón se lee mucho y el niño dicta sin apenas comprender los poemas que a su tía Mina le van dejando para pasarlos a una libreta. Poemas románticos, de escasa calidad, pero que contribuyen a ejercitar su oído, a fijar el sonido musical de las palabras. «Hemos estado oyendo poesía desde que nacimos. Todavía recuerdo poemas de Juan de Dios Peza. En general eran autores que ahora pueden parecer terribles, pero iban dando una idea del ritmo, de la cadencia, de las sílabas contadas; y hasta el habla misma llegaba a estar marcada por esa cadencia. Nací en una atmósfera maravillosa, porque en mi pueblo la poesía era una aparición cotidiana»⁴. No es de extrañar, por tanto, que los poemas de Gastón sean siempre profundamente musicales y estén repletos de aciertos rítmicos que se aprecian aún más cuando son leídos en voz alta.

En tan propicio ambiente pronto surgen los primeros poemas. Cuando el niño tiene 11 o 12 años, Mina, la tía y mentora poética, queda gratamente sorprendida cuando «desarrugando un

pequeño papel que estrujaba entre las manos, muy avergonzado y titubeante, leí para ella lo que había escrito sin saber bien por qué:

“El parque de mi pueblo tiene / cuatro laureles y el busto de un patriota. // Cuando la tarde es hecha de una lumbre tranquila, / arriban silenciosas las ancianas. // La tarde es lo más bello de este pueblo, / y son tristes sus noches, // cuando el parque se queda desolado, / con sus cuatro laureles y el busto de un patriota”.

El parque y los laureles –nos comenta– eran literales, pero las ancianas me las inventé. Veía el cuadro completo, no como era exactamente, sino como yo quería que fuese. Instintivamente había comenzado ya a arreglar el mundo, a poner en el escenario lo que yo quería que estuviese allí. Si es cierto aquello de que “el niño es el padre del hombre”, en mi caso se confirma. Se es de mayor lo que se fue de niño, sólo que ampliado, deteriorado, echado a perder»⁵.

La poesía es por tanto para él, desde sus primeros balbuceos creativos, una forma de conocer el mundo, incluso de modificarlo, de *completarlo*, como nos recordará en tantas ocasiones. El segundo de sus textos, compuesto a los trece años, poco antes de que su padre lo requiriera para llevárselo a La Habana, es ya un soneto, producto de un sueño en el que una de sus compañeritas de escuela, la más bella, fallecía:

«A la niña que ha muerto esta mañana / le hemos puesto en el pecho una azucena; / y hemos puesto además una manzana / junto a su mano pálida y serena. // Los niños han venido. Ya está llena / su habitación de leve porcelana. / Parece que se mira en la azucena / y que tiende su mano a la manzana. // Nos alejamos quedos de su lecho / contemplando otra vez su faz serena. / Mientras muere el sollozo en nuestro pecho, // y nos sigue el olor de la azucena, / la decimos adiós: vamos derecho / a llorar en lo oculto nuestra pena».

El comentario con que ilustra su elegía no tiene desperdicio: «dramatizar un hecho irreal, o convertir en irrealidad un hecho dramático, es cosa que nació conmigo. No creo que conduzca a nada interesante averiguar si se debe a inconformidad con el mundo en general, o a disgusto con uno mismo por sus defectos, o a rebeldía ante los aspectos feos de la existencia, que son tantos. Venga de donde venga esa tendencia, ese instinto irrefrenable, es de ahí y no de la literatura de donde extraigo los poemas, de donde los he extraído siempre»⁶. Aclaración sumamente oportuna pues se ha tildado con cierta frecuencia la poesía de Gastón

Baquero –creo que erróneamente– de libresca, de literatura sobre literatura. Es innegable que la intertextualidad, como escritor profundamente culto que es, esté casi siempre presente en su obra, pero ello no quiere decir que la motivación, el origen del poema, brote de algo más hondo, más instintivo, más propio del temperamento del poeta. Recordemos que el poema surge «como nace una flor en una planta»⁷.

Aunque reconoce que el asunto fundamental de su obra poética es el viaje, la muerte («la que transforma todo nombre en un pretérito»), la destrucción de lo bello es otra de sus grandes constantes. Presente ya en esta elegía infantil, impregnará muchos de sus poemas mayores⁸. Sus comentarios a estos dos primeros poemas se cierran con un par de sentencias que fundamentan, asimismo, su poética: «Hablar de lo que no se ha visto, es crear. Intentar describir lo visto es una utopía, porque lo real es inapresable por la palabra y aun por la mirada»⁹.

La reaparición de José María, el padre, coincide con las posibilidades que a éste se le ofrecen para poder ocupar pronto una plaza de maestro en La Habana, pues en su juventud había podido estudiar magisterio en Estados Unidos. Tras pasar más de una década de telegrafista provinciano, suplica a Fredesbinda que le permita llevarse al muchacho para que complete en la capital su escasa formación académica. El amor de madre puede más que su rencor de mujer abandonada y una breve y última misión en una localidad de las Villas, cerca ya de Matanzas, les separa por unos meses de La Habana.

En 1929 padre e hijo se instalan en la capital. El deslumbramiento que produce en el joven la gran urbe no le impide completar aceleradamente los estudios que no pudo cursar en provincias. Su curiosidad es infinita. Nunca perderá Gastón ese afán de aprender, de profundizar en las más diversas materias. Terminado el bachillerato, se matricula en ingeniería agrícola en la Universidad de La Habana («me hice ingeniero agrónomo para complacer a mi padre»). En 1940 obtiene el título de agrónomo y químico azucarero: «Estudí con interés, sin esfuerzo ni sacrificio mental, porque todo me ha interesado siempre: todo lo que enseña algo, añade, descubre pedazos de la realidad. Me hubiera gustado mucho ser astrónomo por encima de toda otra ciencia, pero el estudio de esa ingeniería, a la que acompañaban materias de ciencias naturales, me dio muchas satisfacciones culturales»¹⁰.

Al tiempo que cursa la carrera acude a las clases de la Facultad de Letras. Alto y apuesto, comunicativo y afable pese a su na-



Gastón Baquero y Carmen Ruiz Barrionuevo en Salamanca, 1993 © A. P. Alencart

tural timidez de muchachón guajiro, poseedor de un gran encanto personal, no le cuesta hacer amigos. La inspiración poética no le abandona ni en las clases de ciencias: «en una clase de química escuché las palabras –las sales– rejalgar y oropimente, y se me ocurrió que eran una pareja. A partir de ahí arranqué y, después, cada vez que he tenido ganas, escribo un poema»¹¹. En la década de los treinta aparecen sus primeros textos poéticos y críticas literarias en la revista *Grafos*, dirigida por Guy Pérez Cisneros, quien va a ser uno de sus mejores amigos. En seguida su firma aparece en otras muchas publicaciones, tales como *Social*, *Verbum*, *Baraguá*, *Espuela de Plata*, *Revista Cubana*, *Clavileño*, *Orbe*, *Poeta*, *Orígenes*, *América*, etc. En ellas coincide con escritores y artistas consagrados y, sobre todo, con jóvenes talentosos que, como él, comienzan a abrirse paso en el panorama literario, caso de Cintio Vitier, Fina García Marruz, Agustín Pí, Octavio Smith o Eliseo Diego, entre otros, con quienes estrechará sólidos lazos de amistad. «Gastón era entonces una persona maravillosa. No digo que no lo haya sido siempre, pero estamos hablando de aquel “entonces”, cuando sólo tenía unos zapatos gastados, unos pantalones sin raya que recuerdo eternamente carmelitas, un cinto raído y una camisa blanca inmaculada que el viento del mar abombaba como un velamen, encima del cual su poderoso rostro emergía como el

de un príncipe», escribe Cintio Vitier evocando al joven Gastón. «Nunca conocí persona más hecha para la felicidad ni más enemiga de contar tristezas», sentencia a su vez Fina García Marruz, quien en su maravillosa evocación del amigo, sencillamente titulada «Gastón», recuerda sus palabras en una visita que ambos hicieron a Dulce María Loynaz, «que nos había invitado para celebrar el cumpleaños de su esposo Pablo y donde hacíamos siempre un aparte con los otros poetas como Ballagas, me diría, con ese tono de confianza con que bajaba de pronto la voz: “Qué pronto se acostumbra uno a vestir camisa fina y a que lo reciban...”, lo que oí con un aún no disipado estupor, ya que siempre pensé que era él quien honraba a los otros con su visita»¹².

Espuela de Plata, dirigida por José Lezama Lima y el mentado Pérez Cisneros, es la publicación que, cuando Baquero se refería a esta época, más apreciaba: «considero que es realmente la revista definitiva. No la definitiva, pero sí la definitiva del grupo y de todas las tendencias. La que nos acercó más y nos dio un lugar común de encuentro. Le doy una importancia muy grande y la recuerdo con mucho cariño»¹³.

Incido en ello porque se habla mucho de la generación de Orígenes, concepto que Gastón rechazaba al considerarlo un invento de la crítica (sólo colaboró con un poema en el primer número de la revista: «Canta la alondra en las puertas del cielo»), y se olvida frecuentemente el destacado papel que tuvieron en la vida cultural cubana otras publicaciones que configuraron un periodo de sobresaliente actividad artística e intelectual, paralelo a nuestra generación del 27 (otra denominación polémica).

El hermano mayor de todos estos jóvenes y promotor además de varias de estas publicaciones fue José Lezama Lima. El descubrimiento de su obra y, poco después, de su persona, constituyó para Baquero un hito fundamental en su trayectoria: «La relación, literaria primero, y literaria y de amistad después, con Lezama, es, para mí, el hecho más importante de mi vida». Por pura casualidad cae un día en sus manos el poema «Discurso para despertar a las hilanderas». Queda impactado y tras averiguar la dirección del autor le envía una larga y pedantísima carta trufada de citas que, para gozo del jovencísimo poeta, es respondida de inmediato por el también joven maestro. Pasado un tiempo logra conocerlo personalmente y se establece entre ellos una relación «llena de alternativas, de “baches”, de tropiezos. A veces estábamos meses y meses sin tratarnos, porque mi carácter le resultaba demasiado blando con los demás, poco exigente. “Usted es muy

polítiquero”, me decía, refiriéndose a que yo tenía trato, superficial, pero cordial, con personas por las que él sentía un desprecio total (...) Llamarme pastelero, “salonnier”, era de lo más suave que me decía. En aquel tiempo era un verdadero ogro, un puercoespín hecho y derecho»¹⁴.

El difícil carácter de Lezama no resta un ápice el reconocimiento que siente por el maestro. «Yo tengo un puesto asegurado, para siempre, en la literatura cubana porque fui la primera persona que publicó un artículo en elogio de la obra de este hombre»¹⁵. Al cabo de los años se sorprenderá de cómo el difícil carácter de Lezama cambia totalmente tras la revolución, haciéndolo mucho más tratable, y seguirá admirándolo desde el exilio por su «heroísmo» al proseguir su obra ante la indiferencia y hostilidad de los dirigentes culturales castristas.

Mucho se ha comentado la supuesta influencia de la obra de Lezama en la poesía de Baquero, quien es muy explícito al respecto y nos precisa que si por *influencia* entendemos *imitación*, «creo que nunca existió una influencia de la poesía de Lezama en lo que yo hacía»¹⁶. Influencia o, mejor, admiración, la hubo, en cuanto al carácter, la personalidad desbordante de Lezama, su dedicación plena, total, sin concesiones, a su singularísima obra literaria. Diferencias, por otra parte –y muy claras– en cuanto a sus respectivas obras poéticas. Antes nos hemos referido al encanto auditivo de los poemas baquerianos. Lezama es, frente a Baquero, poeta eminentemente visual. En sus declaraciones a Rodríguez Santana nos comenta que Lezama le reprochaba: «Lo malo de usted es que escribe con el oído. Yo escribo con el ojo, porque el verso ha de caer del ojo como una gota de resina». A mí esa definición –prosigue– me parece maravillosa. Creo que sí, que el verdadero gran verso debe ser como un diamante que cae hecho ya sobre la tierra. Pero no es mi caso, nunca les he dado tiempo a mis versos para ser gotas de resina, la sonoridad me ha arrastrado y tengo muchos poemas que son puramente musicales»¹⁷. Pese a sus diferencias, estéticas y humanas, Lezama siempre reconoció la valía del joven Baquero. De todos nosotros, decía, «era el que tenía más dones».

La relación entre ambos creadores se interrumpirá tras el exilio de Baquero pues éste nunca quiso comprometer a su amigo enviándole cartas o mensajes que pudieran perjudicarlo. Lezama, a su vez, como hace un momento se ha constatado, sufrió un severo *insilio*.

Gastón Baquero, como parte de la juventud universitaria cubana de la segunda mitad de los treinta, pudo enriquecerse con

la estancia en la isla de algunas de las figuras más prestigiosas del exilio republicano español que recalaron temporalmente en un país que no supo aprovechar, como haría México, la presencia de tan señeras personalidades. «Se les ofreció unas conferencias, algún cursillo muy breve, alguna velada literaria, etc., pero no se les dio cátedras, no se les ligó fuertemente a la Universidad, como era lo debido, y lo que convenía más, no a ellos, sino a la cultura cubana»¹⁸. Entre ellos estaban María Zambrano, José Gaos, Menéndez Pidal, Pittaluga, Sánchez Albornoz, Chabás, Xirau o Ferrater; pero, sin duda, quien mayor influencia dejó en el joven poeta fue Juan Ramón Jiménez, su otro gran modelo, ético y estético. Varios de los mejores ensayos de Baquero están dedicados al «poeta de poetas», al dios de la poesía hispánica contemporánea. En «Juan Ramón, vivo en el recuerdo», deslindada la imagen pública del poeta (tópica y por lo tanto odiosa) de la del admirable creador, nos confiesa: «Con todas las maravillas que uno ha tenido ante sus ojos, y que le acompañan para toda la vida, yo me quedo con el *sonido*, con el tono interior de Juan Ramón en sus lecturas. No había teatralidad, ni énfasis excesivo, exterior, ni eso que los oradores llaman “recursos”, tan frecuentes en el hombre hispánico cuando se dirige a un público (...); no había sino el instrumento musical *por naturaleza* que brota a la manera del manantial-hilo-de-agua (...), ese río del romance español que él ve continuamente yendo y viniendo entre las venas de la poesía española estaba vivo y fluía constantemente (...) Cuando quedaba en silencio, uno seguía trasoyéndole la música interior, enteramente como sucede con el mar». De nuevo el oído, otra vez la fuente interna que emana naturalmente del poeta, el paralelismo naturaleza-creador. Compara poco después a Juan Ramón con Lezama, poetas en casi todo opuestos, “astros incompatibles”. Se temía la confrontación, el mutuo rechazo; pero “se produjo el fenómeno eléctrico (lo que el griego llamaba eléctrico) de la simpatía, del entendimiento profundo, del respeto mutuo»¹⁹.

En el pequeño jardín del hotel Vedado, donde se alojaron Zenobia y Juan Ramón en su estancia habanera, tienen lugar las tertulias a las que acuden numerosos admiradores. Gastón siempre odió las tertulias, los mentideros literarios; así que, habiendo ido a la primera, deja de acudir. «No volví por allí, y supe que algún día preguntó: –¿Y qué se ha hecho de ese muchacho, ese, creo que Gastón, que parece un príncipe abisinio? –Nada, Juan Ramón –le dijeron–; él está en todo lo de usted; pero, ¿sabe?, es un poco raro y muy tímido; siempre le decimos el venadito. –Sí,

es verdad –comentó Juan Ramón–; tiene algo de animalito que huye. Pero díganle que me traiga más poemas suyos...»²⁰.

El venadito apenas tiene veinte años pero nunca olvidará lo que el maestro del otro lado del Atlántico hizo por la poesía cubana, las lecciones vivas del «poeta enorme, poeta de poetas», como le llamará años más tarde en uno de sus ensayos fundamentales *La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo*. Y en «Eternidad de Juan Ramón», conferencia que pronunciará en 1958 en el Ateneo de La Habana tras la muerte del Nobel, va a reconocer, al concluir un lúcido recorrido por su obra entera, que «sentimos dentro de ella que la Extraña se hizo presente al fin, que el dios volcó su parusía, que la fugitiva dejó tomarse las huellas y el temblor»²¹.

José María, su padre, le proporciona trabajo como traductor de cables en la prensa habanera. El director de *Información* está tan satisfecho de la labor del joven traductor de inglés que le permite publicar sus primeros artículos (las traducciones que hará de poetas ingleses y franceses, entre ellos Eliot o Eluard, son memorables). Esos primeros sueldos le permiten soñar con poder trasladar a su familia materna a la capital; mientras, vive modestamente en una habitación alquilada de Centro Habana. Pronto se multiplican sus colaboraciones periodísticas, pues su doble formación, científica y literaria (ya es un auténtico humanista, un hombre del Renacimiento), le permite abarcar los más diversos asuntos. Sus amigos literarios le reprochan que malgaste su talento en la prensa descuidando con ello su maestría poética, ya celebrada desde la edición en 1942 de sus dos primeros poemarios: *Poemas* y *Saúl sobre su espada*. «Balzac –confesará a Felipe Lázaro– dijo una verdad tremenda: si el periodismo no existiera, habría que *no inventarlo*». Siempre dejó dicho que era muy difícil compatibilizar el oficio de periodista y la poesía, pero a continuación pronuncia una cita de su venerado José Martí que en buena parte lo redime: «Ganado el pan, hágase el verso»²².

En 1944 obtiene Gastón uno de los premios periodísticos más prestigiosos del país, el Justo de Lara. Un año después Pepín Rivero lo acoge en el *Diario de la Marina*, decano de la prensa cubana, del que pronto pasará a ser jefe de redacción. El pan ya está ganado y su familia de Banes cómodamente instalada en una amplia casa del Vedado, sede de la burguesía habanera. El *Diario* es un periódico de derechas, pero su joven redactor jefe no olvida sus orígenes humildes y muchos de sus artículos tienen un marcado carácter social, de manera especial aquellos relacio-

nados con el campo y sus gentes. La promoción profesional y social de Gastón, pero sobre todo su circunstancial apartamiento de la poesía, produce la indignación de Lezama. Sus insultos «se hicieron simplemente insoportables. Estuvimos mucho tiempo sin dirigirnos la palabra»²³. Con todo, en 1949 Lezama comienza a colaborar en el *Diario* con una serie de artículos sobre La Habana recientemente recopilados y editados por Prats Sariol en *Verbum* y que llegó a prologar Baquero. Tampoco olvida el joven periodista a sus jóvenes amigos literarios y publica reseñas de algunos de los poemarios más significativos del grupo. Agustín Pí, por ejemplo, se ocupa de *En la Calzada de Jesús del Monte*, el gran poema de Eliseo Diego.

Los dos primeros cuadernos poéticos de Gastón se editan con la ayuda de su amigo y poeta chileno Alberto Baeza Flores, quien le hace conocer a Vallejo y a Rilke, tan importantes a partir de entonces en su obra. *Poemas* recoge sus famosas «Palabras en la arena escritas por un inocente», para muchos el texto cumbre de la poesía baqueriana. «¿Quién es ese niño que nos escribe en palabras en la arena?», se nos pregunta entre sentencias shakespearianas y sorprendentes apariciones de grandes personajes del pasado: un «bufón que hiere con las verdades», nos dirá, Rodríguez Santana, «que enloquece en su insistir inocente como testigo perpetuo de la circularidad de la historia que prefigura en la arena». Es «una reflexión sobre la provisionalidad e indefensión de los seres, inciertos en una historia que transcurre como una sucesión de sueños y que les hace irresponsables ante lo que sucede», por decirlo en síntesis de Alberto Linares Brito²⁴, quien evoca a su vez la impresión que a Cintio Vitier le produce un poema, «invulnerable», en el que encuentra una suerte de teleología de lo cubano. María Zambrano lo califica en *La Cuba secreta* de poema de la contra-angustia («antes que la angustia, la inocencia, cuyas palabras escritas y borradas en la arena permanecen sin letra, libres para quien sepa algo del misterio»), y Ballagas habla de poesía trascendente al tiempo que reconoce «esa voz poética de tono inconfundible por lo personal que va camino de la madurez más rica».

El último Baquero, crítico implacable de su propia obra, en su *Autoantología comentada*, evitará ese poema que considera «el reverso exacto de lo poético», «por teatral, excesivamente romántico y hasta patético». Recordará sin embargo con simpatía otro de los cuatro títulos recogidos en su primer cuaderno poético, «Qué pasa, qué está pasando»:

«*Qué pasa, qué está pasando siempre debajo del jardín / que las rosas acuden sin descanso. // Qué está pasando siempre bajo ese oscuro espejo / donde nada se oculta ni disuelve. // Qué pasa, qué está pasando, siempre debajo de la sombra / que las rosas perecen y renacen*»

Mencionando estos primeros versos del poema se pregunta cómo de ese limo, de esa tierra tan oscura, brota esa rosa tan maravillosa. De nuevo ante el misterio, ante el milagro de la naturaleza, fabricando la criatura perfecta, la rosa, a la que volverá una y otra vez a lo largo de su obra.

Gastón relativizará la aparición de sus primeros cuadernos poéticos, pues nunca le convenció «la idea de recoger los poemas en libro. El libro –añadía– siempre tiene algo de sepulcro. El poema debe vivir de una manera más libre, por eso he preferido la publicación de textos sueltos por aquí y por allá»²⁵.

El brillante redactor jefe del *Diario* es requerido como conferenciante en numerosos foros, tanto dentro como fuera del país. «Lo más impresionante de su persona –evoca Cintio Vitier–, junto a cierta flexible majestad inherente a su estatura, era el tono profundo, acompañante, de su voz, en la que parecían representados a la vez el dibujo de los labios y lo escultórico de las cuencas de sus ojos. Aquella voz tenía el peso de la inteligencia y la sensibilidad». A Vitier le impresiona la voz de Baquero como a este le impresionaba la de Juan Ramón.

A los treinta y pocos años Gastón Baquero es, *malgré lui*, un triunfador, término que siempre le parecería odioso. Viaja a varios países iberoamericanos y en 1947, centenario de Cervantes, participa en el congreso de Madrid. Su original ponencia versa sobre «Sancho como esteta». Conocerá a Farinelli y a José Vasconcelos, tan afín en su idea de la América española y su vital mestizaje.

En 1948 aparece en La Habana su primera recopilación de ensayos. *Ensayos* –sencillamente así titula el libro– coincide con la publicación de *Diez poetas cubanos*, la famosa antología de Vitier sobre su generación. Los poemas de Baquero ocupan más espacio que los de sus compañeros y entre los seleccionados figura «Testamento del pez» escalofriante elegía que intuye su propio futuro. Muchos de los artículos de Gastón, trate el tema que trate, suelen tener un carácter, entre reflexivo y lírico, que los emparenta con el ensayo; por ello esta primera colección de ensayos sale en parte de sus colaboraciones en la prensa. Su ensayística

se va a centrar fundamentalmente, ya desde su arranque, en la nacionalidad cubana e hispanoamericana, en las grandes figuras históricas que contribuyeron a la conformación del nuevo mundo, en los escritores y poetas importantes en y para su obra, en la poesía y la espiritualidad, como sucederá en el ensayo antes citado, *La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo*, donde desarrolla la tesis de la necesaria reaparición de Dios en la poesía contemporánea.

En 1950 se edita su conferencia *El periodismo como espejo de nuestro tiempo*, pronunciada en la Escuela profesional de periodismo de La Habana. Su dedicación a la prensa es, en esta nueva década, absoluta. Apenas hay tiempo para la literatura. Es requerido para presidir numerosas asociaciones benéficas y culturales, entre ellas la Academia Nacional de Artes y Letras o la Asamblea de Institutos Interamericanos de Cultura, por sólo citar un par de ejemplos. Las convulsiones sociopolíticas del mundo en la década de los cincuenta y las de su país en particular, multiplican los artículos de Baquero, donde advierte de los peligros del comunismo como falsa solución a las injusticias sociales que agobian la América hispana. Fulgencio Batista propone al reconocido periodista encabezar un nuevo Ministerio de Información. Gastón Baquero no acepta el cargo; pero poco después el general, preocupado siempre por mostrar ciertas formas democráticas que le ayudasen a difuminar su imagen de golpista, diseña un Consejo consultivo en el que participan ochenta miembros: estará entre ellos Baquero, que en esta ocasión no puede rechazar la oferta batistiana. Es consciente de que formar parte del Consejo lo convierte en blanco de las más diversas y aceradas críticas. En respuesta a los furibundos ataques del historiador Orestes Ferrara, publica en el *Diario* una carta abierta en la que, tras reconocer haber «tenido la debilidad de aceptar (la) invitación del presidente Batista para trabajar en el Consejo», expone con claridad lo fácil que resulta criticar cuando no se asume ninguna responsabilidad; lo difícil es, por el contrario, ejercer la crítica sobre el gobierno, desde el propio órgano consultivo, tal como él demuestra en dicho documento. Al final de la carta, en puertas de nuevas elecciones, propone celebrar «ese tiempo de paz, esa nueva tregua que nos da el cielo, en asegurarles el pan a los cubanos, y en afinar el sentimiento de equilibrio entre los derechos y las obligaciones, (tal como) debe ser la democracia»²⁶. La nueva ley de alquileres, las manifestaciones públicas, la vivienda rural, los derechos humanos y el racismo son asuntos recurrentes en los artículos de un Baquero que no teme expresar

sus ideas cristianas en pos de una equidad y justicia social en el marco de la dictadura batistiana.

Los viajes al extranjero no cesan: México, Colombia, Argentina, Estados Unidos, Santo Domingo, Jamaica y, ya entre las visitas a Europa, media docena de viajes a una España que muy pronto va a ser su segunda patria. Los fines de semana se suele retirar a la hermosa villa que ha adquirido en Santa María del Rosario, el bello pueblo de la campiña habanera que luego acogerá a la fundación Chacón y Calvo. Siempre generoso, recibe a numerosos intelectuales y artistas que visitan la isla, entre ellos al novelista José Luis Castillo Puche, quien lo recordaba como a «un tipo fenomenal, cubanísimo en todo y de una cultura que parecía no tener límites (...) Un mulatazo de una gran estatura, muy buen porte y una elegancia poco frecuente. Sus gustos, sus movimientos, su forma de actuar en todo era muy aristocrática, pero a la vez muy llana. Había que contar con él para todo en Cuba. Ejercía una influencia vital sobre toda la vida cultural del país. Irradiaba sensibilidad, pero también ese destello deslumbrante que proviene de una posición influyente, de la cual no hacía ostentación alguna. Era un Señor, un Caballero dotado con todo lo que se puede aspirar»²⁷. Cuando al cabo de los años, en la primavera de 1993, tuve el honor de conducirlo a la habitación del hotel donde se alojaba Dulce María Loynaz en vísperas de la entrega del Premio Cervantes 1992, feliz como un niño con el traje nuevo por el reconocimiento otorgado a su colega, lo primero que dijo la autora al ver a Gastón fue: «Aquí tenemos a Gastón Baquero, todo un caballero».

El 1 de enero de 1959 se proclama el triunfo de la revolución. Nuestro caballero, tildado poco después por el *Ché* de «vocero de la reacción», debe extremar todo tipo de precauciones. Su residencia de Santa María del Rosario es asaltada por un grupo de presuntos intelectuales cubanos armados, entre los que se encuentra Guillermo Cabrera Infante. La extraordinaria colección de cuadros de los más notables pintores cubanos del momento es expoliada. Sus cuentas bancarias, retenidas. Pese a todo, acude diariamente al periódico. El director debe darle el sueldo en mano. El coche de Baquero es blanco de tomates y huevos podridos, cuando no apedreado. A finales de marzo la situación se hace insostenible. Se vigilan todos sus pasos. Amigos de varias embajadas se prestan a concederle asilo y el 23 de marzo el embajador de Ecuador lo llama al periódico rogándole que se dirija de inmediato al aeropuerto, con lo puesto, donde lo

espera con un pasaje para Quito. Van a buscarlo al periódico –nos precisa Díaz-Díaz– los embajadores de Colombia, Perú y Chile. Apenas tiene unos minutos para sostener una breve conversación con su madre –la casa del Vedado también está tomada– quien prudentemente simula hablar con otra persona. «Al llegar a Quito me encuentro con un coche oficial enviado por el Presidente de la República. Me entrevisté con él. Me ofreció un puesto en el gobierno y que me quedara en Ecuador. Yo se lo agradecí mucho, pero ya que había tenido que abandonar Cuba, soñaba con venirme a España, de donde no he vuelto a salir jamás»²⁸.

El 19 de abril de 1959, el *Diario* publica una carta de despedida enviada por Gastón Baquero desde Madrid. «Las personas de nuestra manera de pensar –escribe– nos veíamos cada día más arrojadas a un callejón sin salida. Estábamos contra el crimen o la violencia, pero no podíamos irnos con la revolución. Comprendíamos que ya la tragedia cubana avanzaba con violencia arrasadora y que no tenía nada que hacer la voz del periodista, y menos si este pertenecía a la ideología conservadora». Ante semejante situación –concluye– «cabe la adaptación sinuosa, o el combate. Aquella es innoble y este es absurdo». Unos meses después, en 1960, se cierra *El Diario de la Marina*, uno de los periódicos más antiguos de América.

DE LA HABANA A MADRID

Gastón se aloja al llegar a España en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe e inicia, en esta su segunda vida, las colaboraciones en la prensa diaria y las revistas españolas: *ABC*, *Mundo Hispánico* y *Papeles de Son Armadans* son sus primeras tribunas. Intenta obtener una beca del Instituto de Cultura Hispánica y, como no se le permite seguir en la residencia estudiantil, deambula por varias pensiones hasta que en el verano puede alojarse temporalmente en un apartamento, al lado del barrio de Argüelles. Tras pasar varios años en General Mola 3 (ahora Príncipe de Vergara), en 1971 se establecerá en el bajo de Antonio Acuña 5, también muy cerca del parque del Retiro, hasta que, no pudiendo valerse por sí mismo, termina su periplo madrileño en la residencia de la tercera edad de Alcobendas, al norte de la capital, que ahora lleva su nombre.

Estos tiempos de penuria no ensombrecen su lucidez y el 14 de mayo de 1960 publica en *La vanguardia* –otra de sus tribunas– un artículo en el que demuestra el apoyo que la revolución castrista recibe de los Estados Unidos, relativizando con

ello el triunfo del pequeño David frente al poderoso Goliat. Nos recuerda Baquero al respecto que el gobierno de Batista había abierto la economía de la isla a otras fronteras distintas a las estadounidenses (construcción del túnel de la bahía de La Habana por una compañía francesa que fue pagada con azúcar cubano; varias operaciones comerciales propiciadas por tratados con Alemania occidental, acuerdos con Hungría y otros países del telón de acero, etc.), con el fin de permitir a Cuba comerciar con países cuya moneda no fuera tan fuerte como el dólar. De este modo, se logró una mayor expansión de la economía cubana, supeditada en las últimas décadas al Imperio. En consecuencia, EE.UU. no solo dejó de proteger a Batista, sino que también permitió que importantes reservas de armas de la base de Guantánamo fueran a parar «misteriosamente» a manos de los rebeldes. Por otra parte la prensa y los medios audiovisuales norteamericanos aparecían por Sierra Maestra sin ningún tipo de obstáculo, posiblemente en helicópteros salidos de la base naval, contribuyendo con ello a publicitar la imagen de los barbudos como los grandes héroes de nuestro tiempo.

En su *Guerra de guerrillas*, el Ché señaló que «Gastón Baquero había apuntado con línea certera lo que pasaría y se había retirado a las más tranquilas aguas de la dictadura franquista»²⁹. Sin embargo, el encaje de Baquero en esas presuntas aguas tranquilas resulta más bien complicado. Buena parte de la intelectualidad española babea con los barbudos y cree que Baquero es un reaccionario, un «gusano». El régimen franquista, que nunca cortó relaciones diplomáticas con la Cuba castrista, no ve por su parte con buenos ojos a un poeta negro y, por si fuera poco, homosexual.

Ya en la España de finales de los 50 era difícil conseguir un trabajo si no se era joven. Parece ser que Gastón, por ese motivo, se quita cuatro años aprovechando que la fecha de asiento del poeta en el registro civil no se produjo hasta el 20 de febrero de 1918. Rodríguez Santana, en el estudio que precede a su antología, nos aclaró debidamente el asunto.

Carlos Espinosa le preguntaba en el libro de *Entrevistas* por sus primeros años en España y Gastón, quitándose importancia, le respondía que «fueron tan penosos y difíciles como pudieron serlo para cualquier otro (...) Pero me encontré con personas comprensivas que me abrieron las puertas y los brazos. Por ejemplo en el ICI (sic) me acogieron muy bien desde el primer momento. En el propio año 59, Rafael Montesinos me invitó a su tertulia literaria (...) Y encontré, en resumen, ese calor de aco-

gida. José García Nieto, Antonio Manuel Campoy y Luis Jiménez Mendoza, son tres nombres que no quiero olvidar». Ya al final de la entrevista se interesa por lo que el poeta siente tras treinta y cinco años de exilio: «No lo siento como una extrañeza –explicaba–. Es sencillamente un estatus. Te repito una vez más la frase de Séneca: puede ser norte, sur, este u oeste, pero en cualquier punto del planeta en que uno se encuentre, está a la misma distancia de las estrellas». De hecho, en España va a desarrollar el grueso de su obra poética, que pronto pasaremos a comentar, y una gran parte de su enorme trabajo ensayístico.

Los apuros económicos de Baquero se mitigan en parte cuando José Romeu de Armas le consigue trabajo en el Instituto de Cultura Hispánica. Después, gracias a la mediación de Gerardo Diego, buen amigo, entra en Radio Nacional de España. También podrá trabajar como profesor en la Escuela de Periodismo de la Iglesia, donde impartirá la asignatura de Literatura e Historia Hispanoamericana.

La pérdida de los innumerables compromisos y responsabilidades que había adquirido en sus últimos años cubanos, le proporciona, una vez ganado modestamente el pan, disponer de algún tiempo libre, y vuelve a la poesía. Así en el n° 127 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (julio de 1960) aparecen sus «Poemas escritos en España». Un año después, el Instituto de Cultura Hispánica, en su colección Nuevo Mundo, edita *Escritores hispanoamericanos de hoy*, una recopilación de las charlas literarias que realizaba para Radio Nacional.

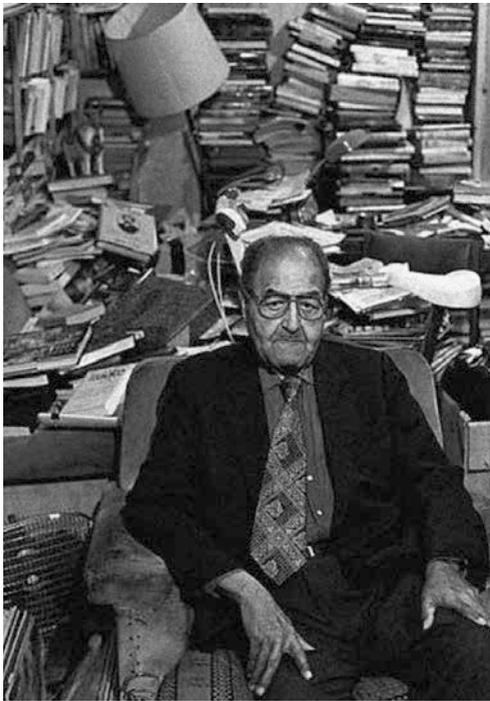
Los diarios *Arriba*, *Ya*, *Informaciones* y *Pueblo* son nuevas tribunas para los artículos de Gastón. En *Pueblo* publica una serie de artículos centrados en el racismo. En «¿Qué tal si nos hubiéramos quedado con los ingleses?», donde nos recuerda el bicentenario de la toma de La Habana en 1662 (apenas estuvieron un año), tras advertirnos de que «las colonias inglesas sólo son buenas para los ingleses», comenta: «Cuando oigo a un cubano decir que nuestras desdichas provienen de que los ingleses no se quedaron en la isla en 1963, lo miro con la misma compasión que guardo al que me dice que el mejor destino de Cuba es llegar a ser un estado de la Unión Americana. ¿Para qué renegar de las raíces, por qué tener miedo a ser lo que se es? Yo doy gracias a Dios todos los días porque en el reparto de Isabeles a nosotros nos tocó la Católica y no la otra. Isabel la Católica fue nuestra abuela, nuestra madre, no nuestra reina en el sentido imperialista y explotador del término. Si, por desgracia, nos hubiera tocado

Isabel de Inglaterra, yo, a título de privilegiado, sería ahora segundo portero de un club de golf en Bermudas. Ya me veo con unos pantalones rojos abombachados, con un enorme sombrero y una sombrilla gigantesca, abriendo y cerrando coches de lores catarrientos y ladies delgadísimas y enjoyadas. Té y reverencias. Whisky y disciplina. Patadas en el fondillo. ¡Prefiero mil veces la apasionada individualidad española, el carácter anárquico, la digna imposición de la independencia personal, el arrogante “me da la gana”, que convierte a cada hombre en un rey y a cada decisión en un mandato»³⁰.

Observará el lector, apenas repase el comienzo de este significativo texto, la estúpida acusación que se le hacía a Baquero de pertenecer a la gusanera de Miami, así como su profundo agradecimiento, encarnado ahora en Isabel la Católica, por la huella española dejada en América.

La actividad de Baquero como articulista y conferenciante, su amplia labor pedagógica como incansable defensor de la cultura hispanoamericana, le hacen acreedor del premio Fraternidad Hispánica. *ABC*, *Blanco y negro* y otras publicaciones celebran el premio otorgado a su colaborador. Se le organiza un homenaje en el Instituto de Cultura Hispánica, y su presidente, Gregorio Marañón Moya, destaca la calidad literaria y humana de Gastón, quien, a su vez, en el discurso de agradecimiento, vuelve al tema de las Isabeles y alude a su no lejana visita a Jamaica, donde sintió «la diferencia gigantesca entre el ser humano creado por España en las tierras de América a partir del siglo XVI, y el ser que veía en Jamaica en pleno siglo XX».

En 1966 publica su ensayo *Estado actual de la Comunidad Hispánica de Naciones y Memorial de un testigo*, libro fundamental en la trayectoria poética de Baquero. Como sucedía en «Palabras escritas en la arena por un inocente», el sueño enlaza con lo cotidiano, la imaginación con la razón. Hace que convivan en el espacio del poema personajes tan alejados en el tiempo y tan diversos como Bach, Napoleón, Whitman, Rafael, Schubert, Fra Angélico, Rilke, Vivaldi o la reina Cristina de Suecia, como antes, en sus «Palabras», lo hicieran David, Ciro, Aristóteles, Darío, Julio César, Cleopatra, Constantino o Juliano el Apóstata; personajes del pasado que mitigan su «ate-radora» soledad, por usar el adjetivo que emplea Guillermo Díaz Plaja en la elogiosa reseña que acoge a un libro que, pese a su enorme calidad, pasa casi de puntillas por la actualidad literaria española.



«En 1966 –escribirá después Francisco Brines– apareció su memorable *Memorial de un testigo*, un libro que semejara un ave, cuyo vuelo fuese la presencia no sólo de las cuatro estaciones, sino del Tiempo en sí mismo, y que tensaba un alta ala, cuyo nombre era Fantasía (que nos traía la perdida felicidad de la Infancia) y otra que se inclinaba con un dejo de elegancia y cuyo nombre era Pesadumbre (y nos dejaba en las lindes del difícil Misterio)»³¹.

«Yo estaba allí», nos señala al inicio del poema que encabeza y da título al libro. «Cuando Juan Sebastián comenzó a escribir la Cantata del café / yo estaba allí: / llevaba sobre sus hombros, con la punta de los dedos, / el compás de la zarabanda», rezan los primeros versos.

El yo retórico atravesando el tiempo en un himno a la imaginación que le permite traspasar los límites. El yo imaginado que protagoniza muchos de los poemas de un Baquero que desdeñaba lo autobiográfico, aunque reconociera que «la tragedia de la inteligencia es que siempre escribimos nuestra autobiografía». Desdeña lo autobiográfico porque «la gente lee poesía como si fuera un acta notarial, y no hay manera de que se detengan *en el poema*: van al argumento, en busca de confesiones, de chismes posibles, de tonterías», y sentencia: «Poesía es lo que no está»³².

En otra ocasión, precisará: «Todo lo personal me parece poéticamente trivial». Heberto Padilla abunda en ello al afirmar que en la poesía de Baquero «nunca podremos conocer sus pasiones, sus alegrías, sus miedos, porque eso los reserva a sus personajes que, como en T. S. Eliot, hablan siempre desde el fondo de escena». Y Linares Brito añade que su poesía se nos ofrece «encubierta por un pudor autobiográfico que arrastra las imágenes hasta lo críptico, incluso. Nada hay de rastro personal porque el yo poético –concluye– adopta la figura simbólica del inesperado, del extranjero»³³.

La poesía lo lleva al ensayo, y a la inversa. En 1969 aparece en Editora Nacional un título clave en su obra ensayística: *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*. Ambos géneros se retroalimentan a lo largo de su trayectoria creativa. En esta colección asienta su magisterio, estableciendo su poética en ensayos tan preclaros como *La poesía de cada tiempo*, *La poesía como problema* y *la otras veces citada La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo*. También en «Eternidad de Juan Ramón Jiménez», «Significación de T. S. Eliot» (tan importante en su obra) y en los textos sobre Rubén Darío, Cernuda, Saint-John Perse y César Vallejo.

En *La poesía como problema* –título algo desafortunado, pues la poesía se nos presenta más bien como solución a las trabas de nuestro mundo– proclama «la grandeza eminentemente *social* de la poesía, es decir, la grandeza de una comunicación y de una confesión profunda de lo *humano*, trascendiendo la peripetia visible y descubriendo las entrañas de lo que se aproxima» (...) «Hoy –resalta– la poesía es útil de nuevo». Pone luego en evidencia la lamentable confusión que suele producirse al identificar poesía con sentimentalismo, torpeza tan frecuente en Hispanoamérica. La tarea poética, por el contrario, «es nada menos que la más alta y difícil posibilidad de comunicación del hombre no religioso con lo sagrado, entendiéndolo por lo sagrado desde el hecho de vivir, de sentirse vivo, hasta el misterio de los objetos y hechos cotidianos». La poesía se encarga siempre de «recordarnos que somos un misterio, una rara sustancia, o ligada a otra superior, o abyectamente condenada al vacío» pues es «un acto sacratizador», cuya finalidad consiste en «lavar los ojos del hombre de la costra echada en ellos por el hábito, por la costumbre».

En *La poesía de cada tiempo* vuelve a uno de sus temas preferidos, la poesía como ritmo, como música. «El hombre es sonoro, como es sonora la estrella», nos dice. La palabra es «una idea que suena»; la estatua, «un acorde petrificado»; el cuadro, «una reducción cromática y lineal de un movimiento sinfónico». «Y cuando fallan estas inclusiones de lo musical en cualquiera de las expresiones elegidas, falla la obra de arte». Más adelante afirmará que «es la melodía la que permite fundar una arquitectura verbal, construir el pequeño palacio-cárcel de la realidad que es el poema». Pero no hay que confundir esa melodía «con la medición, con la métrica, con las normas de literatura preceptiva», pues durante mucho tiempo, por desgracia, «la poesía como creación fue sustituida por la poesía como construcción mecánica». Así, «se llegó a llamar poemas a “cosas” tan antipoéticas (...) como las correctamente medidas alocuciones de los infinitos Núñez y Campoamores que en el mundo han sido».

Frente a tales versificadores, «un San Juan de la Cruz, que “suena” poco, ¡qué música tan honda tiene!». Ese es el modelo: el que rechaza «toda amarra métrica verbal, todo lastre, a fin de que el oído se sienta libre»; el que propone «una forma abierta, fluente, libérrima, con poderosa música metida en el ser interior del poema mismo», pues «sólo el hombre plenamente libre puede cantar la libertad»³⁴. Rimbaud ansiaba la «libertad libre» y Baquero siempre perseguirá la libertad, como creador y como ser humano.

Paradojas de la historia, a principios de 1969 el diario *El Alcázar* publica un editorial, «La revolución impuesta», que viene a justificar el triunfo del castrismo. Baquero envía de inmediato al periódico una carta de desacuerdo donde detalla la situación cubana y desmonta las opiniones del editorial. Dicho documento se convierte en la primera colaboración del escritor en el periódico. Refiriéndose a Castro, escribe: «Haciendo de este hombre una víctima del yanqui y, sobre todo, presentando la cuestión como una simple alternativa: o Castro o Estados Unidos, se está de antemano indicándole a la opinión pública española que el camino a seguir es Castro». Con respecto a las carencias por las que pasa el pueblo cubano señala que «el pueblo de Cuba pasa hambre porque su Gobierno, exportador de revoluciones *ad majorem Castre gloriam*, invierte cuanto gana en pagar la expansión de la revolución en el mundo». Llegamos con ello al bloqueo, «tópico favorito de Castro y de los castristas españoles»: «Lo cómico de esto –resalta– consiste en que España es precisamente el país que sabe mejor que nadie lo que es un verdadero bloqueo, porque lo padeció en Cuba en 1898. Pero ¿es bloqueo el mar libre, por donde entran y salen cuantos barcos rusos, ingleses, canadienses, etcétera, que quieren comerciar con Cuba?».

Meses después, en junio del 69, y en la misma tribuna, publica su artículo «En la muerte de un escritor desesperado», recordatorio del triste suicidio de Calver Casey, exilado en Roma. Al final de sus días, Baquero responde a Niall Binns, cuando este se interesa por el peso del destierro en su obra poética: «El exilio, visto del lado político, es una enfermedad, una ruptura con la realidad ya asimilada. Pero yo soy exiliado de otro ámbito, no sólo de Cuba. Siempre me he sentido como un extraño en el mundo, exiliado de la naturaleza física tan incompleta e indiferente, que tanto nos desprecia e ignora. Nacemos prisioneros de un país, de una lengua, de una cultura, de un momento político, de tantas cosas, de tantas prisiones. Sólo nos salva la imaginación. Sólo por la poesía se libera el hombre»³⁵.

En otro de sus artículos en *El Alcázar*, que titula «¿Podemos elogiar a los comunistas?», publicado el 27 de agosto de 1970, se pregunta: «¿Puede un anticomunista elogiar la obra literaria, artística o científica de un comunista? Mi respuesta no sólo es que sí, sino que además me parece una torpe pregunta, porque suponer que la ideología política de uno puede llevarlo a desconocer los méritos que pueda tener la obra hecha por alguien de otra ideología es pura y simplemente barbarie, intolerancia, cerri-

lidad». Este artículo lo escribe, por cierto, debido a la virulenta reacción de algunos compatriotas por participar en un curso sobre novela hispanoamericana, donde analiza la obra Arguedas y de Carpentier. Sobran los comentarios.

En 1973 coordina *La enciclopedia de Cuba* que se edita en San Juan de Puerto Rico y redacta varios de sus capítulos. Su *Gertrudis Gómez de Avellaneda* aparece en la Fundación Universitaria Española un año después.

Los recelos hacia la figura de Baquero se multiplican en la transición democrática. En 1977 comunica a Castillo-Puche, que dirige *Mundo Hispánico*, su decisión de abandonar la revista ante el ambiente hostil que le rodea. La pensión que le queda es ridícula y prosigue su colaboración con Radio Exterior de España, donde se ocupa de todo lo relacionado con Hispanoamérica. Prodigia sus colaboraciones periodísticas y participa en diversos cursos y conferencias. A finales de 1980 inicia sus colaboraciones en el suplemento en español del *Miami Herald*, lo que alivia un poco su maltrecha economía. Después, se le cierran muchas puertas en los primeros años de gobierno del Partido Socialista, afecto en un principio al castrismo.

Como ha pasado en otros momentos de crisis, vuelve a la poesía y en 1984 aparece, en Ediciones de Cultura Hispánica, casi toda la obra anterior y 32 nuevos poemas bajo el título de *Magias e invenciones*. En el preámbulo de este libro fundamental, «Al final del camino», nos dice: «Uno tendría que tener el valor de quedarse con dos o tres poemas, los que considere más representativos de la intención, del propósito que persiguió o del instinto que llevó a escribirlos». *Instinto*: conviene resaltar ese término. Nos confiesa luego que, aunque siempre creyó hacer una poesía de la inteligencia, se encontró finalmente con una poesía del desconcierto: «Y ahora caigo en la cuenta de que no he hecho en la vida otra cosa que preguntar, y reproducir después lo que me ha parecido ser la respuesta». Dar existencia a lo tenido hasta ese momento por inexistente: esa es, para él, la función mayéutica de la poesía. Y a modo de colofón: «Lo único que me ha interesado en este viaje hacia el morir que es estar vivo, es inventar, fabular, imaginarle a una realidad cualquiera la parte –el completo– que creía le faltaba. No ignoro la soberbia que hay en esto, pero la soberbia es también un instinto indomable».

La aparición de *Memorias e invenciones* coincidirá con sus setenta años y, tras agradecer a las instituciones la publicación de sus poemas («para que queden recogidos cuando muera»), evoca

a Francisco Brines, «que encarna a la perfección la gentileza de los poetas españoles con mi poesía». Estamos ante su testamento poético que, afortunadamente, no terminará aquí, pues a principios de los noventa el viejo árbol dará nuevos frutos. El primer poema de la colección es un soneto que titulada «Retrato»:

«Ese pobre señor, gordo y herido, / que lleva mariposas en los hombros / oculta tras la risa y el olvido / la pesadumbre de todos los escombros. // Él dice que lo tiene merecido / porque aceptó vivir, que no hay asombro / en flotar como un pez muerto y podrido / con la cruz del vivir sobre los hombros. // Cenizas esparcidas en la luna / quiere que sean las suyas cuando eleve / su máscara de hoy. No deja huellas. // Sólo quiere una cosa, sólo una: / descubrir el sendero que lo lleve / a hundirse para siempre en las estrellas».

Antes hablaba, con la habitual exigencia que se aplicaba a sí mismo (no a los demás), de que sólo salvaría dos o tres poemas de su obra. Uno de ellos –confesaba a Rodríguez Santana– sería «Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto», donde imagina los últimos días de la vida de Anaximandro quien «descubre la solución del enigma del tiempo» mientras cobija su ancianidad en la belleza de las muchachas de Corinto:

« (...) sentábase en medio de ellas a oír sus gorjeos, a observar la / delicada geometría de aquellas rodillas de color de trigo, / a atisbar alguna fugitiva paloma de rosado plumaje, / volando bajo el puente de los hombros (...) como un cisne navegaba cada día entre las nubes de la belleza, / y permanecía; / estaba allí, dentro y fuera del tiempo, paladeando lentos sorbitos / de eternidad, con el ronroneo del gato junto a la estufa».

Un día, un hombrecito asmático, de blanco, con el sombrero de paja encintado de rojo, rema denodadamente hacia el corazón de la bahía, donde se divisa la azulada sombrilla del filósofo. Anaximandro lo ve y sonríe.

«Esa noche, poco antes de irse a dormir, / Marcel Proust gritaba exaltado desde su habitación: / “Madre, tráigame más papel, traiga todo el papel que pueda. / Voy a comenzar un nuevo capítulo de mi obra. / Voy a titularlo: ‘A la sombra de las muchachas en flor’”».

El 26 de diciembre de 1994 Prats Sariol pronunciará en el Aula Magna de la Universidad de La Habana la primera conferencia sobre la obra de Gastón Baquero tras la llegada de la revolución,

acto al que tuve la fortuna de asistir. El texto elegido para ilustrar la hermosa complejidad de la poesía baqueriana es el paseo en barca de Marcel Proust por la bahía de Corinto.

En 1991 ese matrimonio baqueriano estable entre la poesía y el ensayo da frutos de nuevo con *Poemas invisibles e Indios, blancos y negros en el caldero de América* (no cito sus ensayos menores, sus antologías de otros poemas, los numerosísimos prólogos que le solicitan y escribe, pues la relación sería interminable). El adjetivo añadido a su ya última entrega lírica rezuma una fina ironía, pues adivina para ellos «el mismo destino limbal que tuvieron sus hermanos». Baquero es también un «poeta de poetas» y es consciente de que se escribe para muchos pero se publica para pocos. «Pensaba colocar al frente de esta recopilación el verso altanero y envidiado de Lope: me basta con que escuchen las estrellas». Al frente de esta pequeña pero admirable recopilación introduce una dedicatoria para los pinos nuevos: «A los muchachos y muchachas nacidos con pasión por la poesía en cualquier sitio de la plural geografía de Cuba, la de dentro de la Isla y la de fuera de ella».

Borrar las fronteras, que los cubanos de dentro y de fuera se reconozcan, participen del mismo amor a la patria y su cultura: esa fue siempre la meta de Baquero, reduplicada, si cabe, en sus últimos años, lo que queda corroborado en el cierre de la dicha dedicatoria con la inolvidable cita de Borges: «No he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas».

Poemas invisibles, editado en Verbum, es quizá el libro de Baquero donde deja algo más abierta la espita de la emoción, habitualmente contenida en él. Ejemplo de ello son las extraordinarias elegías dedicadas a Vallejo («Con Vallejo en París, mientras llueve») y Federico («Himno y escena del poeta en las calles de La Habana»). Vuelven sus ricas e ingeniosas invenciones histórico-culturales, como «Oscar Wilde dicta en Montmartre a Toulouse-Lautrec la receta del cóctel bebido la noche antes en el salón de Sarah Bernhardt» o «Manuela Sáenz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia», y cierra la colección con un «Epitafio para María Kodama», «el invento póstumo / de Jorge Luis Borges», «el jardinero japonés que un día, / desesperado de soledad, / engendró a María Kodama». Pero aún nos ofrece un regalo final, sus «Moneditas halladas en el último rincón del chaleco»; entre ellas, el bello hasta pronto a su desaparecido amigo Rafael Marquina y la reelaboración de su viejo poema «Ciervo herido».

Encabeza su última gran recopilación de ensayos –ese caldero americano donde se mezclan indios blancos y negros– con el in-

troito «El autodescubrimiento de América». Repárese bien en ese título, pues Baquero, en vísperas del Quinto Centenario, cree que «lo más urgente y útil es el autodescubrimiento de América por los hispanoamericanos mismos». ¿Cómo conseguirlo? Con la relectura de su historia sin prejuicios ideológicos ni racistas, siendo conscientes de que el hombre nuevo surge de esa hervidura: «ha de salir un sistema de sociedad donde queden abolidos todos los privilegios de raza y de casta». Quien lo proclama «se considera a sí mismo como hispanoamericano integral: un mestizo en todos los sentidos y en todos sus sentidos. Mestizo por fuera y por dentro». El drama actual de Hispanoamérica radica en que «la Independencia no produjo cambio algunos en las viejas estructuras», por lo que se impone «el gran cambio que está en camino» y que «implicará también la desaparición de las causas del racismo, que es una plaga nacida del matrimonio del hombre con el miedo». Propuesta que nace «de amar a Hispanoamérica y a España más allá de las razas, de las situaciones sociales y de los fanatismos políticos y religiosos», a través de un «optimismo a largo alcance». Los cuatro primeros apartados del libro están centrados en el mentado autodescubrimiento, en el racismo, la desunión de América y una amplia galería de nombres hispanoamericanos, que van de Bolívar, Martí o Maceo, a Unamuno, Borges o Menéndez Pidal, pasando por Cortés, las Casas y un largo y sabroso etcétera. Colofón de este libro admirable es el apartado «Por el hilo se saca el ovillo», miscelánea en la que predominan autores contemporáneos por los que siente especial empatía.

En 1992 publica en Signos su bellísima *Autoantología poética*. En el prólogo relativiza cualquier tipo de selección de «mejores poemas», más aún si la hace el autor, para llegar a la conclusión de que los elegidos no son ni los mejores ni los favoritos, sino «los que representan mi pequeño e inútil guerrear contra el caos de la existencia». Reúne en la primera sección los «poemas impersonales», así llamados «por verlos con sólo poesía por dentro». Nueve son los elegidos, entre ellos «Memorial de un testigo», el paseo proustiano, «Branderburgo 1526» o «Saúl sobre su espada». La segunda consta de catorce y porta el genérico de «poemas personalizados», pues «nacieron motivados por una experiencia personal, mía o ajena». Están entre estos «Los lunes me llamaba Nicanor», «El poema» (maravilloso y mágico texto), «Invitación a Kenia» o «Testamento del pez», que cierra el libro. Unos y otros presentan, tras su título, un asterisco que nos remite a una pieza musical que sirve para «sugerir, como el marco para el cuadro», la obra que a su juicio «enriquece y *descubre* el poema». Hay un

comentario final donde explica por qué deja fuera sus ponderadas «Palabras»: «Lo patético, lo llorón, lo afligido y efectivo, es para mí el reverso exacto de lo poético». Comenta que no se dio cuenta, al escribir tan celebrado poema, de que «había incurrido en el peor pecado en materia de poesía, como es el sentimentalismo». Aclara seguidamente que «no ser sentimental no quiere decir que no se tengan sentimientos», sino que «la dignidad del pensamiento, el decoro de la inteligencia, imponen al escritor la obligación de ser él quien gobierne sus nervios, no sus nervios quienes lo dominen». Su adorado Mozart es justo lo opuesto, «el último modelo del antisentimentalismo y del patetismo, antes de la revolución estética del siglo XX». En ella se va a inscribir la obra del propio Baquero.

A finales de 1992 y en La Habana, mi amigo y medio vecino Eliseo Diego, con quien solía quedar por la noche una vez por semana para conversar sin mirar jamás al reloj, me entrega una carta para Baquero con el ruego de que se la hiciera llegar por valija. Meses antes habían coincidido en la Residencia de Estudiantes después de un siglo sin verse y le acababa de llevar una carta de Gastón recibida, asimismo, por valija. Sirvo de intermediario desde esos días, y hasta que Eliseo marche a México para ya no volver, de ese cruce epistolar repleto de amistad y poesía. Dos de las emocionantes cartas de Eliseo verían después la luz en la mentada antología baqueriana de Rodríguez Santana.

Baquero me remite, a principios del 93, junto a una nueva carta para Eliseo, otra para mí acompañada de su preciosa *Autoantología*, bellamente dedicada, libro que también envía a Eliseo. Encabeza su carta con estas palabras: «Amigo don Carlos: le llamo así, porque en mi condición de viejo espiritista de Mayarí he visto en su carta todo lo que (hay) detrás y dentro de las letras. Gracias. Tener lectores de lujo es mi gran lujo». Al final de la misma, tras reiterar su agradecimiento por la mediación epistolar, hace votos por que pronto podamos conocernos personalmente y anota su teléfono, dándome libertad para que lo haga conocer «a quien usted crea oportuno dárselo por ahí, porque como decimos los castellanos viejos “yo sé con quién me gasto los cuartos”».

Al poco conoceré a Gastón en Madrid, con motivo de la mentada entrega del Cervantes a Dulce María. Más adelante lo visitaré en su casa. Lo recuerdo aposentado en su sillón, y como fondo de escena esas cascadas de libros que parecían caer sin fin desde el techo. El día anterior a la entrega del Cervantes, Dulce María cae enferma (leerá el discurso de recepción en su nombre Lisandro Otero) y, ya medio respuesta, debemos regresar a La

Habana y por escasos días no puedo asistir al homenaje que en abril tributa a Baquero la cátedra Fray Luis de León de la Universidad de Salamanca. Desde la embajada, enviamos las adhesiones y testimonios de Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, César López, Prats Sariol, etc. Meses después se publica *Celebración de la existencia*, que recoge las ponencias y testimonios de los académicos, escritores y amigos que participaron en el merecido homenaje. Lástima que tan hermosa edición fuera mancillada por la inclusión de un deleznable artículo de Francisco Umbral quien, entre otras barbaridades, dice alegrarse del reciente viaje de Baquero a Cuba, donde «ha hablado y triunfado». A partir de su precipitada y dolorosa salida de Cuba en marzo del 59, Gastón Baquero nunca pudo volver a su querida isla; ni siquiera se le permitió asistir al entierro de su adorada madre.

En noviembre de 1994 nos reunimos de nuevo en Madrid en el seminario «La isla entera», convocado por Exteriores con motivo del cincuentenario de la revista *Orígenes* y que sirve al tiempo para homenajear a Gastón Baquero, quien va a presidir a sus ochenta años de edad todos y cada uno de los actos y ponencias que tendrán lugar en Casa de América y la Universidad Complutense. Tal convocatoria supone el primer encuentro en España de un numeroso grupo de escritores cubanos de la isla y del exilio, muchos de ellos viejos amigos que el radicalismo político había separado durante décadas. Previamente a los actos oficiales se organiza, cerca de la casa de Gastón, un almuerzo fraterno.

Es la hora de los reconocimientos, de recoger los frutos sembrados incansablemente a lo largo de los años, de que se reconociera públicamente –y no sólo a nivel académico– la obra admirable de este espiritista de Mayarí, de este castellano viejo que tanto hizo por salvaguardar el legado espiritual de España en América. Se habla del Premio Reina Sofía, antes del Príncipe de Asturias... ¿Y por qué no del Cervantes? Pocas veces nuestro máximo galardón literario hubiera encontrado percha más digna. Ni los responsables culturales ni los políticos de turno estuvieron a la altura de las circunstancias.

Uno de los frutos del seminario «La isla entera» fue la aparición de la revista *Encuentros de la cultura cubana*, cuyo primer número llevaría palabras de apoyo de Baquero subrayando este «nuevo intento de *deslocalizar* las manifestaciones y la difusión de una cultura viva que por sí misma supo situarse siempre por encima de las banderías políticas y los sectarismos estéticos y éticos de cualquier tipo».

Para 1995 prepara un libro sobre Martí que pensaba titular *Aproches a Martí* y recuperar así el uso de ese arcaísmo, «aproches», tan español «pese a las apariencias». Quedará inédita su *Imagen total de Andrés Bello*, a quien considera el libertador intelectual de América. Sobre el libertador político y militar publicó en 1983 *Páginas españolas sobre Bolívar*, y quedará en camino el interesante ensayo que preparaba sobre la influencia de la comida en lo que se escribe. En varias ocasiones hablará de las raíces *tróficas*, tal cual, de la poesía. Puesto que «en el fondo todo es química, como explicaba Severo Ochoa». Ironizando al respecto, juzgaba su obra y recordaba la «alquimia natural, no cultural» que hay en cada poema. «Es muy posible –decía a Felipe Lázaro– que en mis poemas prevalezca una dosis de azúcar que me los vuelve más sentimentales y dulzones de lo que yo quisiera (...) A mi edad me consuelo pensando que no es que yo sea cursi, es que la comida, la alimentación que recibí desde niño, era enormemente cursi e impropia para el desarrollo de la inteligencia. Mallarmé, estoy seguro, devoraba grandes cantidades de ostras. Verlaine llevaba los bolsillos llenos de cerezas»³⁶.

Los últimos años de su vida los pasa en la residencia de mayores de Alcobendas. Rodríguez Santana señala que «parecía muy contento y seguro en aquel lugar». Díaz-Díaz opina que «fue un verdadero purgatorio para él, un infierno». Exageraciones aparte, lo cierto es que la cordialidad de Baquero, su eterna gentileza, hacía que muchas visitas se presentaran sin previo aviso. Lo visité, previa llamada telefónica, en una de mis rápidas estancias en Madrid y lo encontré bastante feliz, médicamente controlado, despreocupado de las labores domésticas. En carta a Rodríguez Santana, le comentaba: «La salud va bien, en lo que el Almanaque permite. Pero el problema es que he perdido prácticamente la imaginación». Para un creador como él esa era la peor pérdida. Pronto la salud general se deteriora y son frecuentes los ingresos hospitalarios. Mayo lo vio nacer y ese mes lo despide. El 15 de mayo de 1997, prácticamente al tiempo que se le tributa un homenaje en el Círculo de Bellas Artes, fallece en el hospital de la Paz.

En «Al final del camino», el prólogo de *Magias e invenciones*, escribía: «En mi próxima reencarnación, si todo sale como lo tengo planificado, volveré por aquí con la inteligencia de San Agustín, el carácter de Goethe y el talento de Leonardo. Quizá entonces escriba otros poemas».

- ¹ Gastón Baquero: *La patria sonora de los frutos*. Selección, prólogo, notas y apéndice de Efraín Rodríguez Santana. Editorial Letras Cubanas. La Habana.
- ² Buena parte del anecdótico vital de Baquero en *Destellos y desdén*, de Alberto Díaz-Díaz. Se trata de la primera biografía publicada sobre GB (ADICIVM, Madrid, 2008). Debo agradecer a su autor las valiosas informaciones y datos registrados. Lamento, sin embargo, que en muchas ocasiones convierta un trabajo presuntamente científico en un ajuste de cuentas con quienes se movían en torno a Baquero y con el país donde se doctoró (España).
- ³ AAVV: *Entrevistas a Gastón Baquero*. Betania, Madrid, p. 46.
- ⁴ *Ibidem*, p. 23.
- ¹ Felipe Lázaro: *Conversación con Gastón Baquero*. Betania, Madrid, pp. 21-22.
- ⁵ *Ibidem*, p. 23.
- ⁶ Debo agradecer las referencias bibliográficas remitidas por Diana Aradas, autora de la tesis *Universalidad e intertextualidad en Gastón Baquero*.
- ⁷ Del tema de la muerte en Baquero se ocupan, entre otros estudiosos, Fina García Marruz en su espléndido recordatorio de Gastón, que más adelante consigno, y Jorge Luis Arcos en «Baquero y la muerte» (*La palabra perdida*).
- ⁸ *Conversación*, p. 23.
- ⁹ *Ibidem*, p. 24.
- ¹⁰ *Entrevistas*, p. 47.
- ¹¹ Cintio Vitier, «Memorias de Gastón», y Fina García Marruz, «Gastón». Ambos textos pueden leerse en el apéndice que cierra la antología de Rodríguez Santana.
- ¹² *Entrevistas*, pp. 51-52.
- ¹³ *Conversación*, pp. 35-36.
- ¹⁴ Artículo que aparece en el periódico habanero *El Mundo* en 1942, a página entera y con dibujo de Lezama por Portocarrero.
- ¹⁵ *Conversación*, p. 37.
- ¹⁶ *Entrevistas*, p. 63.
- ¹⁷ *Conversación*, p. 30.
- ¹⁸ Gastón Baquero: «Por el hilo se saca el ovillo», en *Indios, blancos y negros en el caldero de América*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, pp. 284-285.
- ¹⁹ Durante mi misión en la isla como agregado de la embajada de España redacté, con Fina García Marruz y Cintio Vitier, el texto de la placa que se inauguró a finales del 92 en el recibidor del hotel Vedado y que recordaba la estancia de Zenobia y Juan Ramón en La Habana.
- ²⁰ Gastón Baquero: *Ensayo*. Fundación Central Hispano, Salamanca.
- ²¹ *Conversación*, pp. 26-28.
- ²² *Destellos*, p. 32.
- ²³ Gastón Baquero: *Primeros poemas (1936-1945)*. Preliminar y compilación de Alberto Linares Brito. Ateneo de la Laguna, Tenerife.
- ²⁴ *Entrevistas*, pp. 48-49.
- ²⁵ *Destellos*, p. 76.
- ²⁶ *Ibidem*, pp. 108-109.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 115.
- ²⁸ Ernesto Guevara: *La guerra de guerrillas*. Ciencias Sociales, La Habana.
- ²⁹ *Indios*, p. 158.
- ³⁰ Francisco Brines: «Mis encuentros con Gastón Baquero», en apéndice antología, p. 364. Asimismo, José Olivio Jiménez se ocupa muy positivamente del libro en «La última poesía de Gastón Baquero: sobre *Memorial de un testigo*», en *Diez años de poesía española (1960-1970)*, *Ínsula*, Madrid.
- ³¹ *Conversación*, p. 40.
- ³² *Primeros poemas*, p. 15.
- ³³ *Ambos en Ensayo*, pp. 42-51.
- ³⁴ *Entrevistas*, p. 87.
- ³⁵ *Conversación*, pp. 47-48.

CHARLIE HEBDO

JOURNAL IRRESPONSABLE

14 JANVIER 2015 / N° 1178 / 3€

TOUT EST PARDONNÉ



Charlie Hebdo

Por Juan Malpartida

Esta es una revista de pensamiento y literatura, un espacio donde trasiegan las ideas, gustos y disgustos. No es una revista de humor, pero creo que sin humor al pensamiento algo le falta, y también a la crítica, literaria, filosófica o política. Antonio Machado, a través de heterónimo Juan de Mairena, explicaba a sus alumnos que a la admirable *Crítica de la razón pura* de Kant nada le faltaría en su rigor si de vez en cuando el bueno de Immanuel hubiera introducido alguna broma, algo que habría hecho a la obra un poco más llevadera. *Charlie Hebdo*, y antes bajo la cabecera de *Hara-kiri*, nos ha llenado de humor y ha sembrado de irreverencias sin cuento, a veces de línea gruesa, nuestros pudores y certezas; pero siempre ha significado una libertad bajo palabra, bajo dibujo, aceptando la misma lógica: la de la crítica, la ironía o la burla. No nos ha robado seguridad ciudadana ni mermado nuestras libertades: nos ha hecho algo más ligeros, y, al cabo, con mejor disposición para enfrentarnos a lo cotidiano. El humor es, incluso cuando nos fastidia, lo contrario de lo absoluto. El humor tiene el acento de la vida mientras que los absolutos, en la historia, tienden a fosilizar lo vital, a inmovilizarlo. Los absolutos siempre sospechan de la poesía (imaginación) y del humor, y hacen bien, porque ambas son enemigas de una razón que no conoce otra cosa y por lo tanto se desconoce a sí misma.

El 7 de enero, en nombre de Al-Qaeda y de una falsa y tanática interpretación de lo religioso, unos terroristas entraron en la redacción de *Charlie Hebdo* y asesinaron a 12 personas, entre ellas al director de la publicación, Charbonnier, y a los dibujantes Wolinski, Babu y Tignous. La revista ha vuelto a salir, con la portada que reproducimos en esta página como signo de solidaridad y de apuesta irrenunciable por la libertad de expresión y el derecho a la vida, para proclamar que lo que es respetable e inajenable es la vida de cada persona, no sus ideas o creencias, que deben estar expuestas a la duda e, incluso, a la sonrisa o la risa. No debemos tolerar la intolerancia de los que usan la fuerza, y la mayor de todas, el crimen.

MESA REVUELTA

El cine de Paul Auster:

Entre la independencia
y la posmodernidad

4



Por Oscar Curieses



[Fig. 1 y 2. Fotogramas que muestran la evolución de la escena en el Restaurante de Jack, donde Auggie cuenta la historia a Paul.]

Los largometrajes en los que se ha involucrado Paul Auster, desde *Smoke* (1995) hasta *La vida interior de Martin Frost* (2007), participan de muchas de las características del cine «independiente» y del cine «posmoderno» de la época¹. La obra cinematográfica del estadounidense posee un tempo lento, alejada del montaje apresurado y de la utilización de efectos especiales que se da en gran parte de las producciones estrictamente comerciales de ese momento. En su filmografía se encuentra un uso generalizado y recurrente del plano fijo de larga duración que ralentiza siempre el montaje. Esto se puede corroborar en múltiples momentos de *Smoke* y *Blue in the face* (1995), primeros dos largometrajes en los que participa Auster, con fuerte predominio de los diálogos, pero también en *Lulu on the bridge* (1998), primero que dirige en solitario, o en la mayoría de los planos de *La vida interior de Martin Frost*, su segundo lar-

gometraje como guionista y director. La utilización del plano secuencia es otro elemento capital del cine de Auster. El más destacable se encuentra en *Smoke* durante la narración del cuento de Navidad que Auggie Wren (Harvey Keitel) narra al escritor Paul Benjamin (William Hurt). En esa escena, el espectador asiste a un larguísimo plano secuencia que avanza lentamente desde un plano medio de ambos personajes hasta un primerísimo plano de la boca de Auggie Wren narrando su historia. Se podría decir que ese dilatado plano secuencia de casi diez minutos constituye uno de los hitos fundamentales del cine independiente estadounidense de los años noventa del siglo XX, así como uno de los momentos más fructíferos y memorables de las relaciones entre el cine y la literatura a lo largo de la historia del séptimo arte.

En los cuatro filmes de Auster, la estructura y su dislocación desempeñan

un papel fundamental. Sus películas se construyen casi como fragmentos que no poseen continuidad lineal y obligan al espectador a llevar a cabo un papel activo en su tarea de reconstrucción y descodificación. Sin embargo, sus trabajos se alejan de propuestas más radicales en la utilización de ese recurso de la misma época, como las efectuadas por David Lynch en *Lost Highway* (1997) e *Inland Empire* (2007), o por Matthew Barney a lo largo de todo el ciclo *Cremaster* (1994-2002). El cine del neoyorkino aboca al espectador a una participación activa, ofreciéndole una gama de materiales completa y extensa para la construcción del significado, a diferencia de lo que sucede con Barney o Lynch, por ejemplo. Tales fragmentos pertenecen unas veces a la ficción (*Smoke*, *La vida interior de Martin Frost*), otras se entremezclan con ella (*Blue in the Face*) y otras aúnan ficción y metaficción (*Smoke*, *Lulu on the Bridge*, *La vida interior de Martin Frost*). Ese alejamiento de una estructura convencional/lineal, como un sistema ordenado, se encuentra presente en el primer filme en el que participa Auster como guionista, junto al director Wayne Wang. En *Smoke*, toda la historia que se ofrece al espectador conduce a la narración oral de Auggie Wren al final del largometraje. La síntesis y metamorfosis de todos los materiales previos aparecidos durante el largometraje se conjuga a la perfección en la boca de Auggie Wren y, posteriormente, se muestra a través de una proyección de imágenes en blanco y negro con una factura próxima al videoclip, acompañadas por la canción «Innocent When You Dream», de Tom Waits. Dichas imágenes son, sin duda,

una traducción a lo visual del cuento nacido de la boca de Auggie pero, al mismo tiempo, encauzan la película hacia una reflexión profunda sobre los resortes en los que se apoya la creación literaria y la conversión en imágenes de una narración literaria (bien sea oral o escrita). El espectador se ve obligado, por tanto, a reconsiderar de nuevo la trama y a reflexionar acerca de ella, para observar cómo han sido transformados todos los elementos que se ofrecieron previamente en el filme. De esta manera, toda la historia se repite: primero aparece de manera oral y después únicamente en imágenes en blanco y negro. Así, en las dos narraciones que tienen lugar al final de *Smoke* (oral y visual) quedan contenidos algunos de los materiales previos que ha podido ver el espectador en la película. Auggie Wren los transforma parcialmente en su narración y se los entrega a Paul Benjamin en forma de cuento para que este los escriba. Ambas secuencias (la narración oral de Auggie y su transformación posterior en imágenes) dotan a la película de una circularidad que sitúa al espectador de nuevo en el punto de partida. Curiosamente, fue ese en parte el mismo proceso (aunque a la inversa) de gestación de *Smoke* como película. El filme nació de un cuento previo publicado por Auster en el *New York Times* en las navidades de 1990, que leyó el director Wayne Wang. Ese cuento fue ampliándose progresivamente hasta convertirse en un guión cinematográfico². En *Blue in the Face* (1995), largometraje gemelo de *Smoke* (pues retoma muchos elementos, situaciones, actores, etc. de este primer trabajo), la estructura se encuentra igualmente fragmentada, aunque no alcance

el grado de complejidad de la obra anterior. Esta se constituye como un *collage* entre los materiales ficticios que guardan relación con *Smoke* (derivados de ella) y los que se extraen directamente de la no ficción: las entrevistas a los residentes de Brooklyn y los documentos de archivo de ese mismo barrio.

La misma tensión entre lo real, lo ficticio y la metaficción alimenta la estructura de los otros dos largometrajes de Auster. En *Lulu on the Bridge* (1998) esta queda condicionada por el último sueño del personaje Izzy Maurer (Harvey Keitel) antes de morir. Lo extraordinario del filme es que el sueño de Maurer en la última secuencia de la película se presenta como algo real vivido por el protagonista. Así, ambos planos (realidad y ficción) quedan solapados por completo y la estructura organizada en dos niveles se diluye. Es el espectador quien debe decidir cómo interpretar la película que acaba de ver. Un proceso semejante es el que aparece en *La vida interior de Martin Frost*, último trabajo de Auster hasta la fecha. En este filme no se trata tanto de una estructura oscilante entre realidad y ficción, sino entre ficción y metaficción. A pesar de la dificultad que existe en algunos momentos para distinguir en qué nivel se encuentra el espectador (pues la narración que escribe Martin Frost es una historia sobre el propio Martin Frost escribiendo), al final del filme, un espectador atento puede identificar qué historia es la inventada por el escritor Martín Frost y qué historia es la del propio escritor.

El rechazo de personajes estereotipados es otro de los elementos centrales del cine de Auster. Los suyos no están definidos de antemano, sino que se re-

velan poco a poco a través de acciones y palabras. Pero en ese revelarse siempre quedan vacíos o zonas ambiguas, lo que les dota de cierta imprevisibilidad; de este modo, se sostiene la intriga respecto a su proceder y a su identidad. Sucede así con los tres papeles principales de *Smoke*: Auggie Wren es un tendero de estanco que trafica con puros ilegales, pero también un «artista en la sombra» que lleva a cabo un magno proyecto con una cámara fotográfica robada e inventa historias, como la que le cuenta a Paul Benjamin; Paul es un escritor en crisis que trata de cubrir su vacío afectivo (tras la muerte de su mujer embarazada) mediante el ejercicio del rol paterno sobre el personaje de Rashid Cole y, además, alguien que no duda en tomar su historia de la boca de otro personaje (Auggie) para que sea publicada por el *New York Times* y Rashid es un adolescente abandonado por su padre que toma el dinero procedente de un robo, alguien que miente de forma sistemática, incluso sobre su identidad, a todos aquellos con los se cruzan en su camino.

Blue in the Face continúa con la galería de personajes de *Smoke*, pero incluye muchos otros tomados de la no ficción, como los residentes del barrio de Brooklyn que aparecen en distintas entrevistas. Estos personajes de no ficción se solapan con los personajes que provienen de *Smoke* mediante un discurso cinematográfico híbrido y fragmentado. Todos los entrevistados son, en general, sujetos poco comunes y se distinguen en muchos casos por su carácter excéntrico; es el caso de los cónyuges del matrimonio Kanakogi o el hombre que se encarga de quitar las bolsas de plástico atrapadas

en las ramas de los árboles de los parques de Brooklyn. Con respecto a *Lulu on the Bridge* se puede subrayar que se evita el estereotipo utilizando la contraposición entre los planos de realidad y ficción, en los que se desenvuelve simultáneamente un mismo personaje (Izzy Maurer) subrayando distintos aspectos de su personalidad. Por último, en *Martin Frost*, las personas son en cierto modo fantasmagorías, antes de ficción que solo están en la cabeza de Martin, y, sin embargo, se les presenta con una apariencia cotidiana e incluso ridícula, como sucede en la visión que tiene el escritor de sí mismo, tan lejos de la óptica romántica del artista.

La ausencia de castigo en caso de transgredir los valores aceptados por la sociedad y la crítica social a través de una subversión en el orden establecido (ambos rasgos típicamente posmodernos) son elementos poco destacables en los filmes de Auster o bien aparecen de forma restringida. La mayoría de los personajes sufren las consecuencias de su desobediencia cuando se salen de las normas sociales aceptadas, aunque paradójicamente también las sufren cuando se mantienen dentro de ellas. Con todo, cuando tienen un comportamiento moralmente reprochable logran siempre sobreponerse a este afrontando su responsabilidad; ello se puede apreciar con claridad en *Smoke* (Auggie y Rashid) y en *Lulu on the Bridge* (Izzy Maurer). En general, los trabajos de Auster no retratan a personajes que se cuestionen la inmoralidad, al contrario de lo que sucede en películas como *Delitos y faltas* (Woody Allen, 1989) o *Seven* (David Fincher, 1995). Los sujetos creados por Auster tratan de sobrevivir dentro del sistema aprovechando las ocasiones que

este les brinda, incluso cuando están fuera de la ley. Pero siempre se trata de pequeñas trampas o delitos menores, como el contrabando de puros de Auggie, el dinero robado a los ladrones por Rashid o el egoísmo, las infidelidades y las pequeñas violencias de Izzy Maurer. En ningún caso nos encontramos ante personajes que cuestionen la totalidad moral o el funcionamiento del sistema como en los filmes ya mencionados de Allen y Fincher. Sus personajes son antihéroes procedentes de la cotidianeidad de la vida urbana más anodina, otro de los rasgos que los distancia de los estereotipos convencionales. Como ya se ha dicho, se van construyendo poco a poco y descubren al espectador facetas sorprendentes de su personalidad. Son personajes en evolución constante, nunca planos, que jamás terminan de definirse por completo y que, en última instancia, resultan impredecibles. Siempre parece existir un vacío que torna sus conductas en algo inesperado (Auggie, Izzy, Martin), lo que les convierte en figuras vivas, no planificadas de antemano, libres. Es destacable que Auster solo muestra un fragmento de sus existencias (muy sugerente, por cierto) del que el espectador es incapaz de deducir una totalidad. Más que presentar una biografía cerrada (Auggie Wren, Izzy Maurer, Martin Frost), se narra un único fragmento de su vida de carácter provisional. Por tanto, no hay épica o clausura, sino vivencia de lo cotidiano en una sucesión de la incertidumbre.

La relación intertextual que mantiene *Smoke* con otros trabajos de Auster resulta notable. Si en primera instancia parece una película que se ocupa de la vida de un grupo de personas cuyo epicentro

es el barrio neoyorquino de Brooklyn, su desarrollo ulterior se centra en la relación existente entre los materiales que proceden de lo real, su reformulación como ficción literaria y su transformación en imágenes. La obra de Wayne Wang y Paul Auster se insertaría dentro de la cinematografía que explora dichos asuntos. Pero en *Smoke* no se encuentran citas o alusiones explícitas a otros filmes donde aparezcan desarrollados esos mismos fenómenos. Como se ha dicho, uno de los hallazgos fundamentales reside en ofrecer al espectador las dos modalidades del cuento de Auggie: la estrictamente oral y su posterior conversión en imágenes. En la inmensa mayoría de filmes centrados en la figura del escritor y especialmente en el proceso mismo de la escritura, la manera de proceder resulta muy distinta. A veces se busca un solapamiento entre la vida del escritor y su propio trabajo que tiene como resultado un discurso fragmentario oscilante entre realidad y ficción (así sucede en *La vida interior de Martin Frost*). En *Smoke*, sin embargo, no existe una fragmentación de ese tipo, ya que el filme desea ofrecer la vida de unos personajes concretos a través de la técnica del perspectivismo.

En el primer filme de Auster no se puede encontrar un fenómeno de intertextualidad explícita asociada a la admiración, la parodia o el cuestionamiento de géneros o de otros filmes (como sucede en mucho cine independiente y posmoderno de la época), sino una distancia necesaria que muestra una visión original de la literatura y su trasvase a la imagen, además de una profunda reflexión acerca de la delgada línea que separa ficción y realidad mediante la adaptación cinematográfica del

texto publicado en el *New York Times*. En *Blue in the face* la intertextualidad explícita sí constituye un fenómeno muy destacable. Toda ella está construida como una comedia, casi como una parodia de la historia que se había visto en la película anterior, *Smoke*. Tampoco resulta esta una obra de fácil catalogación, pues transita constantemente entre la ficción y la no ficción. *Blue in the face* recupera gran parte de los personajes ficticios que aparecían en el primer largometraje de Wang y Auster y le añade otros, que no son ficticios en absoluto. Como se dijo ya, son auténticos residentes del barrio de Brooklyn o personas que mantienen una estrecha relación con este espacio de la ciudad. La película, por tanto, se distancia de las formas documentales típicas, mediante la hibridación y la intertextualidad, consiguiendo fusionarla con el filme anterior. En *Blue in the face*, al igual que sucedía en el primer largometraje de Auster, tampoco se da el fenómeno de admiración o parodia a través de citas explícitas de otras obras cinematográficas ni documentales. Lo que posibilita *Blue in the face* es más una ampliación de *Smoke* que un regreso a la misma, porque ambos filmes se retroalimentan y cambian uno en función del otro. *Blue in the face* no es la segunda parte de *Smoke*, sino algo muy diferente a ella: una mirada nueva sobre algunos aspectos comunes. Este es un recurso propio de la visión artística de Auster, ya presente en su cine (las dos versiones del cuento de Auggie, en palabras y en imágenes) pero también en su narrativa (por ejemplo en la *Trilogía de Nueva York* o *El libro de las ilusiones*).

Lulu on the bridge, tercer largometraje en el que participa Auster y primero que dirige en solitario, difiere



[Fig. 3]

de los anteriores. En él sí encontramos referencias explícitas al cine clásico en repetidas ocasiones: las conversaciones que mantiene Izzy Maurer con el Dr. Van Horn, su secuestrador, sobre la película *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the Rain*, Stanley Donen, 1952) y las insistentes alusiones al largometraje *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, G.W. Pabst, 1929). En *Lulu on the bridge* se menciona de manera explícita este largometraje y se hace referencia a la dramaturgia de Frank Wedekind que lo originó (*El espíritu de la tierra*, 1895, y *Lulu*, 1904) y a la versión operística de Alban Berg. Auster esboza una nueva visión del personaje Pandora/Lulu³ reconduciéndolo al mundo de lo arquetípico y a la interpretación que señala Juan Eduardo Cirlot para «Pandora» en su magistral *Diccionario de símbolos*: «un símbolo de la imaginación en su aspecto irracional y desencadenante»⁴. Además, en este filme se muestran los retratos de algunas actrices famosas: Louise Brooks, protagonista del filme de Pabst, y Vanesa Redgrave, entre muchas otras. Esas fotografías constituirán el substrato del que nace en parte el sueño de Izzy Maurer

(que sigue casi paso a paso las teorías de Freud en cuanto a la formación de lo onírico) y que se desarrolla a lo largo de la película (ver fig. 3).

De todo lo anterior se puede deducir la admiración que siente el cineasta por las versiones teatrales de Wedekind y del largometraje de Pabst. Pero Auster no solo subraya su admiración, sino que aporta aspectos inéditos del personaje distanciándolo de lo trágico. En el cuarto y último largometraje de Auster hasta la fecha, *La vida interior de Martin Frost*, se regresa al tema de la creación literaria con un tono de parodia respecto al imaginario de esta figura. El escritor Martin Frost resulta un personaje cómico, algo de lo que da cuenta todo el filme de Auster, especialmente en los momentos en que Martin se encuentra junto a Claire. Si en *Smoke* se puede ver un drama en toda regla, aderezado con toques de humor, en *La vida interior de Martin Frost* se asiste a su opuesto: una comedia ligera provista de pequeños elementos trágicos. Así, parece una vuelta de tuerca paródica de las películas que se ocupan del tema de la creación literaria, sus «mitologías» y «mitomanías». No se debe obviar que

este largometraje tiene su origen en otro de carácter ficticio insertado en las páginas de su novela *El libro de las ilusiones* (2002) y que constituye, de nuevo, una manera diferente de contar lo mismo o, al menos, de ampliarlo, como sucedía en *Smoke* y *Blue in the face*.

La hibridación es otro rasgo esencial del cine «independiente» y del cine «posmoderno». A las mezclas entre materiales de archivo y ficción se le suman otros recursos surgidos en las décadas de los ochenta y los noventa del siglo xx. El registro de vídeo y su derivado musical, el videoclip, los formatos digitales y la utilización de nuevas tecnologías, etc., son materiales que se acaban asomando no solo al cine «independiente», sino también al más comercial. En *Smoke* lo híbrido no solo está presente en la dicotomía realidad / ficción y su vaso comunicante, lo literario, sino que afecta también a otros asuntos como la amplia galería de personajes que da lugar a una interesante «polifonía». Aparecen sujetos que abarcan distintas clases sociales: los desfavorecidos (los ladrones y Felicity), los que ocupan un estrato intermedio (Auggie, Violeta, Rashid) e incluso los que han alcanzado cierto estatus dentro de la sociedad, como el propietario de la Brooklyn Cigar Company (Vinnie) o el escritor Paul Benjamin (William Hurt). Por consiguiente, se trata de un núcleo de personajes pertenecientes a la clase media neoyorquina y su periferia, cada uno con unas circunstancias y un lenguaje muy diferente. Esa variedad produce una hibridación temática y una visión múltiple de la realidad más que sugestiva. Pero el elemento más importante relacionado con la hibridación (al

menos en cuanto a lo formal) atañe especialmente al registro de la imagen. Al final de *Smoke*, como ya se ha mencionado, el espectador asiste a la proyección de las imágenes en las que se ha convertido el cuento narrado por Auggie Wren. En ese instante la película se transforma en una especie de videoclip en blanco y negro mientras se escucha la canción de Tom Waits «Innocent when you dream»⁵ y aparecen los títulos de crédito. No solo se trata de la música que acompaña a las imágenes, sino también de la letra de la canción de Tom Waits, que corrobora y sostiene todo el dilema existente entre la mentira y la inocencia, entre lo ficticio y lo real. En *Blue in the face*, la hibridación se constituye como eje vertebral de todo el discurso cinematográfico. Se habló ya de la mezcla entre los elementos procedentes de la no ficción y lo ficticio, y de la amalgama de materiales (entrevistas, fragmentos de documentales, mapas de localización, etc.) en distintos registros (vídeo, cine, televisión), junto al gran número de personajes que pueblan el universo de Brooklyn. Todo el montaje de los materiales y recursos anteriores confiere a esta obra una frescura absoluta muy próxima al *collage* documental y al ensayo cinematográfico. En *Lulu on the Bridge* este fenómeno no se produce tanto a través de la mixtura de materiales, sino que reside en la historia misma: los diferentes niveles de ficción que constituyen la *mise en abyme*. En el primero se encontraría Izzy Maurer, que sueña tras recibir un disparo. En el segundo, dentro de su sueño, aparecen dos nuevos subniveles de lo ficticio: por un lado, el relacionado con el rodaje y las imágenes de la nueva versión de *La*

caja de Pandora; por otro, el *videobook* que Celia Burns muestra a Izzy Maurer. Estos materiales no solo producen una aparente confusión entre lo vivido y lo soñado, sino también una mezcla de distintos registros de imagen. En *La vida interior de Martin Frost* la hibridación se manifiesta en dos niveles relacionándose con los asuntos de realidad y ficción. En el primero se cuenta cómo el narrador Martin Frost se marcha a una casa de campo para descansar durante unos días y termina escribiendo un relato. El segundo nivel es el relato mismo que Martin escribe. Lo que Auster trata de llevar a cabo en su cuarto y último largometraje es el cruce y la superposición de ambos mundos insinuando que podrían ser uno solo. Es un fenómeno semejante al de *Lulu on the Bridge*, pero en clave cómica, aunque los resultados resulten más atractivos y convincentes en el filme protagonizado por Harvey Keitel que en este último.

Para finalizar, tras el anterior estudio de los rasgos del cine de Auster, se debe recordar que este resulta de una gran riqueza y de una densidad que posibilita múltiples interpretaciones, consiguiendo que cada nuevo visio-

nado sea enriquecedor o un tanto inquietante. Su obra cinematográfica se podría adscribir al cine «independiente» estadounidense de los años ochenta y noventa del siglo xx y también a un cierto «posmodernismo» moderado. Las diferencias más destacables entre lo «posmoderno» y lo «independiente» residen no tanto en sus aspectos formales, sino en las cuestiones relacionadas con el proceso de producción (pues la franja temporal que ocupan uno y otro resulta casi coincidente). El cine «posmoderno» no guarda relación alguna con los factores económicos; es igual de posmoderno un filme de gran presupuesto como *Casino* (1995), de Martin Scorsese, que otro mucho más modesto como *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989), de Steven Soderbergh. La obra cinematográfica de Auster, por consiguiente, queda adscrita al «cine independiente» por sus presupuestos moderados (en general), además de poseer ciertos rasgos formales y estructurales propios de la «posmodernidad», pero siempre se mantendría a una distancia considerable de los postulados ideológicos más radicales de la escuela posmoderna.

¹ Para un acercamiento a estos conceptos, el lector puede consultar los capítulos dedicados al cine «posmoderno» y a los directores de cine «independiente» estadounidense en *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2005), de José Luis Sánchez Noriega, el *Diccionario de cine* (1998), de Eduardo A. Russo, y el libro monográfico dedicado al filme de Auster, que Celestino Deleyto publicó con el título de *Smoke. Wayne Wang* (2000). Por lo general, el cine «independiente» norteamericano de los años ochenta y noventa se entenderá como el que trabaja «off Hollywood», de presupuesto moderado, que busca vías alternativas a las de los grandes estudios en su producción, distribución y venta. En él, la figura del director continúa siendo importante porque posee un fuerte control sobre el resultado último de la obra. Estos filmes se dirigen a un espectador para el que lo estético, lo ideológico y la fuerza dramática siguen siendo capitales y tratan de mantenerse lejos de los estereotipos del cine estrictamente comercial y de las estructuras narrativas convencionales. El cine «posmoderno» se caracteriza por una sospecha continua hacia la razón y las ideologías. En él encontramos una fuerte antiutopía y un escepticismo considerable que posibilita el relativismo estético, la ironía y la parodia. En este aparece una mezcla, superposición y retroalimentación de distintos registros de imagen, así como la mezcla y confusión entre lo culto y lo popular. Otros de sus rasgos son la fragmentación del discurso y de su contenido, la aparición del metadiscursivo, el perspectivismo y las dislocaciones espacio temporales. Para conocer más de cerca los avatares del rodaje de *Smoke* y *Blue in the face* se puede consultar el libro

² Para conocer más de cerca los avatares del rodaje de *Smoke* y *Blue in the face* se puede consultar el libro en el que aparecen ambos guiones, además de varias entrevistas a miembros del equipo.

³ Ver la entrevista a Paul Auster en el nº763 de esta misma revista, en la que el estadounidense ofrece algunas de sus claves sobre este asunto.

⁴ Cirlot, 1982: 354.

⁵ La canción de Tom Waits incluida en su álbum *Frank's Wild Years* (1987) repite el estribillo: «Pero eres inocente cuando sueñas, cuando sueñas. Eres inocente cuando sueñas».

BIBLIOGRAFÍA

- Auster, Paul. *La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama, 2002.
 - «El cuento de Navidad de Auggie Wren». En *Smoke & Blue in the Face*. Barcelona: Anagrama, 2005.
 - *Smoke & Blue in the face*. Barcelona: Anagrama, 2005.
 - *Lulu on the Bridge*. Barcelona: Anagrama, 1998.
 - *El libro de las ilusiones*: Barcelona, Anagrama, 2005.
 - *La vida interior de Martin Frost*. Barcelona: Anagrama, 2007.
 - Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1982.
 - Curieses, Óscar. Leer en la imagen. Paul Auster y el cine (tesis doctoral inédita). Madrid: UCM, 2012.
 - «Diálogo con Paul Auster» (entrevista), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº763 (Enero), 2014, pp. 74-81.
 - Deleyto, Celestino. *Smoke. Wayne Wang*. Barcelona: Paidós, 2000.
 - Russo, Eduardo A. *Diccionario de cine*. Barcelona: Paidós, 1995
 - Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
 - Wedekind, Frank. *Lulú*. Madrid: Cátedra, 1993.
- ## FILMOGRAFÍA
- Allen, Woody. *Crime and Misdemeanors (Delitos y faltas)*. EE.UU., 1989.
 - Auster, Paul (guionista). *Smoke*. EE.UU., 1995A
 - (guionista y codirector). *Blue in the face*. EE.UU., 1995.
 - (guionista y director). *Lulu on the bridge*. EE.UU., 1998.
 - (guionista y director). *The Inner Life of Martin Frost (La vida interior de Martin Frost)*. EE.UU., 2007.
 - Fincher, David. *Seven*. EE.UU., 1995.
 - Scorsese, Martin. *Casino*. EE.UU., 1995.
 - Lynch, David. *Lost Highway*. EE.UU., 1997.
 - *Inland Empire*. EE.UU., 2007.
 - Barney, Matthew. *Cremaster Cycle*, 1994-2002.
 - Soderbergh, Steven. *Sexo, mentiras y cintas de vídeo (Sex, Lies and Videotape)*. EE.UU., 1989.
 - Wang, Wayne. *Smoke*. EE.UU., 1995.
 - *Blue in the face*. EE.UU., 1995.

MESA REVUELTA

Lector en tinieblas

Por Antonio López Ortega



No hace muchos años, en un libro llamado *El Cristo de la calle Jacob*, un novelista que siempre me pareció un renovador cabal —me refiero al cubano Severo Sarduy— intentó componer un relato autobiográfico a partir de las cicatrices de su cuerpo. No se entenderá debidamente su atrevimiento sino se explica con más detalle. Sarduy tomaba, por ejemplo, la cicatriz de su mentón, y eso lo llevaba al accidente de triciclo que tuvo a los tres años; si era más bien la del abdomen, hablábamos de una riesgosa operación a los siete; si se trataba de la del antebrazo, recordaba la vacuna mal inyectada por una enfermera. Y así, cada vieja herida iba construyendo su historia. Las había de amor, de repudio, de rechazo, de reconciliación, de tristeza. La historia de una vida, finalmente, residía en las marcas de un cuerpo, porque quizás todo cuerpo es también escritura. Estas tentativas de indagar por los orígenes para reconstruir una historia es una obsesión de los escritores, porque para los escritores, finalmente, *todo* habla: cicatrices, sí, pero también imágenes, fragmentos de memoria, accidentes, pérdidas. Y ya que hablamos de pérdidas, habría que preguntarse si la vida misma, en su incesante transcurrir, no es absoluta pérdida, porque todo se va desvaneciendo ante nuestros ojos o comienza a formar parte de ese pozo que llamamos pasado. Si convenimos en que la vida es pérdida, la escritura sería entonces ganancia, porque trata precisamente de atesorar los signos que la instantaneidad de la vida borra a su paso. La escritura, o esa derivación suya que es la lectura, es la más fabulosa herramienta que la humanidad se ha dado para luchar contra el olvido, que no es otra cosa que la muerte.

Es fascinante escuchar a los escritores cuando, por ejemplo, un periodista les pregunta por las razones para escribir o haber escrito. Digo fascinante porque las respuestas son las más disímiles o variadas. Habrá quien recuerde haber visto a sus seis años a una niña que tocaba el violín con una sonoridad angelical; habrá quien recuerde una imagen fundacional, como la muerte de un padre ante sus propios ojos; habrá quien recuerde un momento de extrema soledad; o habrá quien recuerde un instante de revelación. También en la escritura, *todo* puede ser un disparador: imágenes, sonidos, palabras. A nuestro gran Salvador Garmendia, cuando alguien le preguntaba por qué escribía, él contestaba de esta manera: por la tuberculosis. Se refería a la enfermedad que lo mantuvo durante buena parte de la adolescencia preso en un cuarto de hospital: nunca leyó más que en esos años de confinamiento. Elías Canetti, un Premio Nobel de Literatura de origen sefardí que terminó escribiendo en alemán, recordaba que su primer recuerdo de infancia era el gesto de un jardinero que, con señas mudas, amenazaba con cortar la lengua. ¿Las razones? El hombre tenía amores con la criada de su casa y no quería que los padres del niño Elías se enteraran. Pues esa imagen de cercenarle la lengua lo acompañó de por vida y fue, sin duda, el gran aliciente para construir una obra mayor. El jardinero, ciertamente, no llegó a cortar esa lengua, pero la simple amenaza la puso a hablar hasta el último de sus días.

Hago el ejercicio de retrotraerme hacia la primera imagen o recuerdo que me pudo impulsar a leer y, posteriormente, a escribir, y creo encontrarla en un vie-

jo libro de textos e ilustraciones llamado *La Biblia de los niños*. Pero antes debería admitir que la memoria es siempre caprichosa y que lo que recordamos nunca es lo que realmente ha sucedido, sino más bien lo que hemos elegido recordar. La memoria es también una reconstrucción. Con esto quiero decir que no afirmo que *La Biblia de los niños* haya sido mi primer libro (seguramente tuve otros), pero sí el que recuerdo con absoluta nitidez. También antes debería decir que este libro no se explica sin una especie de accidente biográfico. Años atrás, un periodista amigo se molestó cuando le dije que yo siempre me vi a mí mismo como un producto petrolero. Quería decirle entonces que mi infancia había transcurrido en los campos petroleros del occidente del país, y que ese paisaje autárquico, para cualquier niño, era como la versión más próxima que teníamos del paraíso terrenal. En ese espacio de aventuras, recorridos y descubrimientos diarios, los únicos libros que conocíamos eran los de la escuela o, a lo sumo, los de nuestra muy austera biblioteca, adonde íbamos a sentarnos para hacer las tareas. Al fin y al cabo, un campo petrolero se podía resumir en un conjunto de casas, unas oficinas para los padres, un club social para las madres, una escuela para los hijos y un campo deportivo. Todo lo demás era paisaje abierto, ciertos balcones que extraían petróleo sin descanso y la presencia inquietante de lo que llamábamos los mechurrios: tuberías que se elevaban verticales para quemar el gas azulado de la extracción. Como juego –si se quiere, infernal– los niños de la cuadra apostábamos para ver quién podía mantener la mano por más tiempo pegada a la

base del mechurrio. O, en otras palabras, quién podía resistir el inicio cierto de una quemadura. Si alguna cicatriz tengo que me haya llevado a la escritura, seguramente está en las palmas de mis manos.

Estimo que Antonio López Flores, mi padre, ha debido llegar a Punta Cardón, en la península de Paraguaná, entre 1953 y 1954. A sus veintidós años buscaba una vocación que terminó encontrando en la compañía Shell, de Venezuela. Por su parte, María Minerva Ortega, mi madre, a quien todas sus amigas llamaban Maruja, llegó a Punta Cardón en 1955. Maruja venía de Canarias, de la Isla de La Palma, o más específicamente de un caserío cuyo nombre no auspiciaba un futuro claro: La Polvasera. Estudiante de Filosofía y Letras y en pausa vacacional, es bueno aclarar que venía de visita por dos meses, pues su hermana mayor, la tía Olga, vivía con su esposo Pablo Hernández, a la sazón arquitecto naval de la compañía Shell. Si en 1955, en un pueblo de pescadores llamado Cardón, se podían encontrar sofisticaciones como arquitectos navales era porque el país se enrumbaba hacia otros derroteros y no lo sabíamos. Lo cierto es que la leyenda familiar asegura que Maruja acompañó a su hermana Olga a una fiesta bailable en el Club Miramar y que allí, fatalidad o acierto, aceptó que un desconocido la sacara a bailar. Ese desconocido, por supuesto, era mi padre. No sé cuánto habrá durado el baile, pero lo que sí sé es que desde 1955 esperan en La Polvasera a mi madre y todavía no ha vuelto. He regresado al club Miramar en años recientes y he tratado de descifrar sobre una cancha de baloncesto que disfrazaron de salón el lugar exacto de las sillas, de las mesas,

de la pista de baile. ¿Qué piezas habrán bailado? ¿Qué bebidas habrán tomado? ¿En qué recodo de la cintura de mi madre habrá puesto mi padre su mano?

Debo reconocer que en mi madre, en su escritura, o más específicamente en su caligrafía, estuvo el comienzo de una vocación para entonces secreta. Mi madre, por ejemplo, hablaba mi mismo idioma, pero con otro tono, con otro cantar, con otra sutileza y, a veces, con otras palabras que yo desconocía. Esa extrañeza me gustaba, me interesaba, porque me daba a entender que lo mismo podía también ser distinto. Después estaba lo de su caligrafía, un verdadero ejercicio de repostería. Yo no leía su letra, sino que más bien la veía. Veía sus emes proverbiales, o sus bes barrocas, o sus zetas con arabescos. Durante toda la primaria, todos mis libros o cuadernos de texto estaban identificados con etiquetas que llevaban su letra. Yo leía Ma-te-má-ti-cas o Bio-lo-gí-a y esas palabras eran un préstamo de mi madre. Todavía hoy guardo un libro de segundo año de bachillerato, llamado *Apreciación Literaria*, de Oscar Sambrano Urdaneta, que lleva una etiqueta en la que se lee Lite-ra-tu-ra. La ele de los inicios da al menos tres vueltas antes de entrar en razón, pero es que la razón, me digo, nunca ha podido explicar a la literatura.

En sus mejores tiempos, que no son los de ahora, mi madre me llegó a recitar sonetos de Quevedo, pasajes de *El Quijote* o versos de Lope de Vega. Yo entendía más la forma que el sentido, más el arrullo que el contenido, más el canto que el fondo. Pero ese idioma, que se me tornaba en proeza, me esperaba, creo, a la vuelta de los años. Mi madre no podía sospecharlo, pero esas sonoridades eran amuletos

con los cuales adivinar el futuro. Toda esta experiencia del idioma, por llamarla de alguna manera, no se acompañaba, sin embargo, con la presencia de libros. Es decir, a mi casa no llegaban libros, no entraban libros. Ese objeto, de alguna manera, y más en un campo petrolero, era una abstracción. Razón de más para extrañarse, o para ver como un misterio mayor, la llegada de i porque en la Lagunillas de entonces el único centro que podría llamarse comercial constaba de una heladería, un restaurante chino, una botica, un cine sin techo, una mercería y un local que, a falta de mejor nombre, llamábamos el bazar. Y en el bazar, cuyo dueño era asturiano, se mezclaban las joyas con la papelería, los desodorantes con las copas, los manteles con los alicates. Quizás allí, en algún rinconcito, surgía la extravagancia de exhibir algunos libros, siempre pocos y siempre asociados a temporadas de compra. Sospecho entonces que en alguna Navidad de 1968 o 1969 mi madre, que era devota, me trajo a casa lo que a primera vista parecía un cofrecito rojo, de cartón reforzado, en cuyo interior se embutían tres tomitos, cada uno diferenciado con un lomo de color propio. Era *La Biblia de los niños*. Me costó desprender el celofán —porque aquello era más objeto de exhibición que material de lectura— y entresacar el primero de los tomos. Pero bastó leer la primera página para hundirme en una historia absorbente que no pude soltar sino hasta el final. Se me hacía difícil entender cómo un libro podía mezclar con tal nivel de equilibrio texto e ilustraciones y, más aún, adivinar el extraordinario ejercicio de síntesis (hoy lo llamaríamos de edición) que tuvo que hacer el autor para integrar miles de his-

torias en un todo continuo e hilado con fineza y coherencia.

El libro de mis inicios se extravió en mi memoria y, muchos años después, en un mercado de pulgas de Bogotá, me lo volví a encontrar. Sólo que esta vez, más que artefacto, parecía un remedo de papel y polvo. La criatura se me mostraba magullada, herida de muerte, exhalando sus últimos suspiros, y sin embargo, pude sobarla y limpiarla hasta donde su esqueleto me lo permitía. Y allí pude reconstruir una historia que me debía a mí mismo desde tiempos petroleros. El autor de esta biblia infantil era el holandés Piet Worm, un importante escritor e ilustrador que vivió entre 1909 y 1996. Su obra fue realmente vasta y, hasta cierto punto de vista, clásica. Pero no me interesa tanto ensalzar su trabajo como hablar de los efectos que produjo en aquel remoto lector de Lagunillas. Las estampas bíblicas de Worm eran realmente proverbiales y algunas lograban quebrar el hielo, como decía Kafka, del lector indiferente. En su recreación del Génesis, por ejemplo, la estampa del «hágase la luz» correspondían a un sol avasallante, la de los animales a los animales, la de los frutos a los frutos, pero entonces llegaba el séptimo día, que es cuando el Dios de la Creación descansa, y para simular el descanso, a Worm no se le ocurre otra cosa que ofrecernos un cuadro vacío, enteramente blanco, que no representaba acción alguna. Por procedimiento semejante, cuando aborda la huida de los hebreos de Egipto, guiados por Moisés, las ilustraciones que dan cuenta de las plagas que azotan los dominios del terco faraón van subiendo de tono, cada una más cruel que la otra, hasta llegar a una definitiva, que siempre me

pareció la mejor ilustración de todas, la más lograda, quizás por su poder simbólico o su destreza de recrear la inanición. Se trataba del momento en que el Dios de los hebreos lanza el último castigo sobre los egipcios y dispone que, en medio de una noche oscura, cerrada, absoluta, muera cada uno de los primogénitos de Egipto. Para ilustrar semejante rudeza, Worm no tuvo otra opción que mostrarnos un cuadro enteramente negro, en el que no se podía ver nada pero sí suponer todo: desgracias y desangramientos.

Debo decir que esa estampa de negritud absoluta, de negación, de muerte del sentido, la llevo desde aquellos días iniciales y no me abandona. Vivo con ella, respiro con ella, sueño con ella. En un fragmento de mi libro *Cartas de relación*, publicado en 1982, intenté aproximarme a esa escena, seguramente sin éxito, para descubrir que la negrura no está en los orígenes sino que también me espera al final de mis días. Decía en uno de los fragmentos de ese escrito que: «Todo paisaje es ilusorio; toda dicha, fatua». No sé si esto responde a una poética (sería pretencioso que así fuera), pero sí responde a una convicción que crece con los días. El afán de humanidad es un pacto, una licencia que alguien nos brinda, una concesión de algún dios cansado. Parafraseando al maestro Vicente Gerbasi, venimos del sin sentido y hacia el sin sentido vamos. Y este paréntesis que se crea entre lo uno y lo otro, que damos por llamar vida, es un milagro que no se entiende, que nadie descifra; es el misterio de los misterios. Vuelvo a recordar a Salvador Garmendia para compartir una frase suya que no muere: «La belleza de los sapos sólo la entienden los sapos». Lo que equi-

valdría a decir que la belleza de los humanos, si acaso, sólo logran entenderla los humanos, o quizás algunos pocos, sobre todo los artistas y escritores, que tienen en las manos, por no decir en sus obras, quizás la única palanca para trascender los tiempos, quizás la única noción para no saberse únicamente mortales.

La estampa del negro absoluto de Worm, sin embargo, ha derivado en los últimos años hacia una significación más benévola, más metafórica, pues he comenzando a ver en ella una imagen poderosa de lo que puede ser la circunstancia del lector. Así como la primera lectura de *La Biblia de los niños* significó una inmersión profunda, mientras el mundo se suspendía, ocurre también que en todo ejercicio de lectura la realidad es otra, y no la que nos circunda. Esta operación prodigiosa de que podamos salir de nuestra realidad a través del libro, sobre todo con las obras literarias, es una trasmutación que se experimenta mucho, pero se entiende poco. Lo que terminé por entender en mis lecturas de infancia —y no hace sino crecer en estos tiempos— es que por más oscuridad que viera, por más tinieblas que me azotaran, la negrura no estaba adentro, sino en el mundo de afuera. Cuando se lee, se lee bajo un halo de luz, las páginas se encienden, y sobre las palabras comienzan a verse praderas o caballos. Razón tenía Juan Villoro cuando me decía hace unos años que la literatura era un arte visual. Visual, sí, porque sobre las palabras, o debajo de ellas, comienzan a discurrir las imágenes de lo que leemos, comenzamos a ver enfermos, guerras, amores, pasiones, heridas, lagunas. Y este registro de revelaciones es forzosamente luminoso, porque viene

provisto por las páginas que se encienden justo en el momento en que nuestros ojos las recorren.

Si la lectura finalmente es estar bajo la luz, lo que dejamos atrás o al costado es nuestra realidad de todos los días, que pasa a estar en tinieblas, porque la hemos abandonado. Todo lector, por lo tanto, lee en tinieblas, rodeado de sombras, porque el único punto de luz que le interesa, que lo seduce, es el que brota de la lectura e inunda todo el sentido, su sentido. Entenebrecer, un verbo que redescubrí en un verso del poeta Igor Barreto, se refiere a la capacidad de oscurecer, de hacer tinieblas, y el lector, sin proponérselo, las hace a su alrededor cuando abandona este mundo en pos de una fábula o de la imagen de un poema. Decía García Lorca: «*Verte desnuda es recordar la tierra. / La tierra lisa, limpia de caballos. / La tierra sin un junco, forma pura / cerrada al porvenir: confín de plata*». ¿Cómo se puede, a partir de un cuerpo desnudo, llegar a los confines del planeta? Eso sólo lo puede saber la poesía, la enorme potencia que es la poesía, cumbre de la lengua que hablamos o del verbo que vivimos. Se puede entender entonces que frente al magnetismo de una frase, de un verso, todo lo demás se suspenda, todo lo que entendemos por realidad pase a un segundo plano, o a un tercero, porque la realidad que nos interesa es otra, la que nos trasciende o nos permite trascender.

El recuadro negro de Worm sigue alimentando mis días. Y no deja de impresionarme que mi primera lectura siga teniendo eco en todas las que han venido después. Es como si el acto de aprender a leer concienzudamente hubiese tramado una forma de ser, unos hábitos. La

inmersión de los inicios sigue presente y ya no puedo leer de otra manera. Cuando leo, ya no oigo, ya no pienso, ya no siento (salvo el palpito de la lectura). El mundo alrededor se oscurece: ya no cuenta, ya no importa, ya no vives en él. Esta es la manera de leer que definiendo, que venero, que disfruto. Nunca pensé que la terquedad de un faraón la produjera, nunca creí que se la debiera a la tenacidad de Moisés, nunca imaginé que un ilustrador llamado Piet Worm me la indujera, nunca sospeché que mi madre me la sembrara y menos intuí que un asturiano extraviado en la geografía

de Lagunillas me proveyera de un bien que me cambió la vida para siempre. Por eso no hay actos inocentes, por eso una acción conduce a otra. Por eso la lectura se siembra en el otro con los actos menos pensados: con el rostro de una niña que toca el violín, con el gesto de una madre que compra un libro para el hijo, con el eco de la palabra *catedral* dicha por Raymond Carver, con el verso de Lorca que le da la vuelta al planeta o con la escucha de alguien perdido en algún auditorio a quien un anónimo conferencista le dice que el único lector que vale es el que lee en tinieblas.

MESA REVUELTA

Roberto Bolaño

Misteriosas virtudes del exilio

Por Cristian Crusat



INTRODUCCIÓN: UNA POSTURA CÍNICA

Inmediatamente uno ve que hay algo de excesivo en la biografía de este chileno radicado en España, un escritor que con el paso de los años corre el riesgo de convertirse en uno de los más importantes narradores del siglo XX y aun del XXI. Superviviente de su propia leyenda, de sus opiniones y hasta de las acostumbradas tentativas desmitificadoras, la obra de Roberto Bolaño sigue despertando interrogantes. Se resiste a interrumpir el diálogo y a ser domada por los historiadores de la literatura. Sus orígenes chilenos se entremezclan con una trayectoria literaria vinculada primero a México y luego a España: no puede decirse que pasara precisamente de puntillas por los sistemas literarios de ambos países. Estrictamente, tampoco fue un exiliado. Sin embargo, la experiencia del destierro se convierte en una indisputable recurrencia en el caso de Bolaño; se hallan referencias explícitas sobre el asunto en varias de sus novelas y libros de cuentos, pero también entre sus textos ensayísticos: allí, al examinar la naturaleza del exilio, Bolaño adoptará una postura personal que puede ser calificada como cínica. Es decir, semejante a la reclamada por los filósofos de la escuela cínica: abiertamente positiva y favorable. El vaivén de identidades y de paisajes supone, entonces, una ampliación de las circunstancias y de la propia entraña vital; un par de ojos más que ayudarían a ver de otras maneras y desde otros ángulos, como afirmó Antonio Tabucchi durante una serie de conversaciones con Carlos Gumpert, su traductor al español: «En conclusión, tener dos patrias es como tener cuatro

ojos [...]» (Gumpert, 1995, p. 57). En congruencia con tal multiplicación de perspectivas, de provisionalidades y de existenciaros, la condición del exilio se rodea de fascinación y de misterio, como sucede cuando se describe a uno de sus personajes femeninos en *El Tercer Reich* (2010), una de las novelas de Roberto Bolaño publicadas póstumamente (y la cursiva es del propio Bolaño): «Vi a Frau Else como una llama, la llama que nos ilumina aunque en la empresa se consume y muera, etcétera; o como un vino que al fundirse en nuestra sangre desaparece como tal. Hermosa y distante. Y *exiliada*... Esta última, su virtud más misteriosa» (Bolaño, 2013, p. 89). Y a pesar de las trágicas representaciones del exiliado en su obra narrativa, Bolaño manifestó una visión personal claramente optimista sobre el fenómeno que consideraba consustancial a la tarea escritora: «Toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de casa. [...] En el peor de los casos exiliarse es mejor que necesitar exiliarse y no poder hacerlo» (Bolaño, 2004, pp. 49-55). Dijo no creer en el exilio si la palabra se vinculaba con la literatura, lo cual no sorprende en un autor de tan manifiesta vocación. Además, Bolaño exhortó a considerar como patrias del escritor las propias manos y las bibliotecas, ajeno a la nostalgia y, al mismo tiempo, partidario del romanticismo que en ocasiones emana de la actividad literaria. Sus artículos y reseñas podían tomar un cariz muy agresivo, aunque nunca prescindió del trazo sentimental al referirse a la actividad literaria. No ha sido Bolaño el único en realzar la particular dimensión de la vida hu-

mana que constituye el exilio. La filósofa María Zambrano, tras más de cuarenta años fuera de España, afirmó que gracias al exilio había vivido diversas vidas: «Yo no concibo mi vida sin el exilio; ha sido como mi patria o como una dimensión de una patria desconocida, pero que, una vez que se conoce, es irrenunciable. [...] Es una contradicción, qué le voy a hacer. Amo mi exilio» (Zambrano, 2014, pp. 49-55). Nadie, no obstante, mostró mayor exigencia del exilio que el cínico Diógenes: al objetársele que había sido condenado al destierro por los habitantes de Sínope, el filósofo respondió que él a su vez los había condenado a ellos a quedarse en aquella ciudad (Diógenes Laercio, 1792, p. 29); esto es, condenándolos a la inmovilidad, lo hacía también a la ignorancia: «Y lo siento como un enorme privilegio, porque posar los pies en el mismo suelo durante toda la vida puede provocar un peligroso equívoco, el de hacernos creer que esa tierra nos pertenece, como si no la tuviéramos en préstamo, al igual que todo en la vida lo tenemos en préstamo» (Tabucchi, 2012, p. 10). El vínculo de Roberto Bolaño con la postura cínica constituye, como se verá a continuación, una adecuada vía de acceso a las manifestaciones sobre el exilio en su obra narrativa: por mor de su intrínseca fragilidad, la vida desplazada y extraterritorial descubrirá nuevas revelaciones, horizontes, límites y, cómo no, desiertos.

VIDAS INVENTADAS, FINGIDOS MANUALES

Además de todas las etiquetas que pueden asignársele al autor de novelas como *Los detectives salvajes*, 2666 o *Estrella distante*, Roberto Bolaño es asimismo

un autor encuadrado dentro de una particular tradición narrativa hispanoamericana en la que se integran otros escritores como Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges o Juan Rodolfo Wilcock y a la que, por lo demás, contribuyó a identificar y reorganizar. Se trata de la tradición de la «vida imaginaria», compuesta por autores que publicaron libros de biografías a semejanza del volumen *Vidas imaginarias*, del francés Marcel Schwob (1867-1905). En lo esencial, esto significa que el libro de Schwob, aparecido en 1896, se convirtió en el siglo XX en una referencia según la cual era posible ensayar un tipo de biografía breve y alejada de la veracidad documental y de las servidumbres propias del historiador. Muy al contrario, el biógrafo se convierte en un literato que goza de plena libertad a la hora de retratar a sus personajes y cuyo éxito depende fundamentalmente de su talento al elegir los detalles y los rasgos individualizadores del sujeto biografiado, que a menudo son resultado de la imaginación del autor. A todo esto, Schwob sumó la inclusión de pasajes oníricos, visionarios (y aun metaliterarios cuando se trate de un escritor) y algún que otro elemento sórdido. Este tipo de biografía, la «vida imaginaria» schwobiana, llamó la atención de Borges, a quien le sedujo esta libérrima amalgama de opinión, conocimiento y excentricidades: «Sus *Vidas imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén». (Borges, 2011, 312). A partir del modelo de Schwob, Borges publicó el

libro *Historia universal de la infamia* (1935). Como se dijo antes, Borges no fue el único, aunque sí el centro de una tradición que trasciende fronteras, pues las resonancias schwobianas, vicariadas a través del autor argentino, alcanzan a autores hispanoamericanos como Juan José Arreola o Juan Rodolfo Wilcock, pero también a europeos como Antonio Tabucchi o Danilo Kiš. Y, por supuesto, a Roberto Bolaño, responsable de *La literatura nazi en América* (1996): un libro que, en apariencia, constituye un manual de escritores americanos de ideología nazi y que realmente es una ficticia y desafortada galería de biografías en las que se satirizan los empeños y anhelos artísticos de un puñado de escritores que encarnan los peores vicios (políticos) de la literatura. Entre las figuras retratadas no podían faltar los exiliados. Y no es de extrañar, pues en las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, libro que da comienzo a esta tradición de la «vida imaginaria», abundan los trotamundos, peregrinos, mendigos y exiliados, personajes en movimiento perpetuo. Geográficamente, *La literatura nazi en América* se ciñe *grosso modo* al continente americano, aunque muchos de sus protagonistas viajen por el mundo o cambien de país a menudo. Los países de los que provienen sus personajes son: Argentina, Colombia, Brasil, Cuba, Perú, Chile, México, Venezuela, Uruguay, Guatemala, Estados Unidos y Haití. Personajes como Edelmira Thompson de Mendiluce, Ignacio Zubieta o Abel Romero son encarnaciones del exilio en el libro de Bolaño (Abel Romero, por lo demás, es también protagonista de las pesquisas llevadas a cabo en *Estrella distante*, la novela que germina-

rá a partir de la biografía de otro personaje, Carlos Ramírez Hoffman). Muchos otros personajes cambian de lugar por culpa de la miseria o la desesperación: «En 2015 [el escritor Argentino Schiaffino] abandona Nueva Orleans por causas desconocidas y pocos meses después uno o varios desconocidos lo matan en el patio trasero de un garito de Detroit» (Bolaño, 2005, p. 189). Abundan los episodios de tortura y los asesinatos. Varios escritores viven en condiciones de penuria y otros mueren de forma triste o mezquina –y a menudo por su propia mano– o pasan largas temporadas en la cárcel, como Thomas R. Murchison o Italo Schiaffino. Los episodios sórdidos conectan también la obra de Bolaño con el modelo de Schwob; por ejemplo, en la descripción de un coito imaginado entre Ernst Jünger y Leni Riefenstahl: «Un centenario y una nonagenaria. Un entrecocar de huesos y de tejidos muertos. Santo cielo, decía Rory en su gran biblioteca queapestaba, el viejo Ernst la monta sin piedad y la puta alemana pide más, más, más» (Bolaño, 2005, p. 155).

Por su parte, Schwob sintió también fascinación por los criminales y por los personajes en fuga, huidizos o condenados a una existencia vagabunda (como el poeta François Villon, de quien Schwob fue destacado especialista). Para el autor de *Vidas imaginarias*, la figura que simbolizaba cabalmente el siglo XIX era la del judío errante, la del viajero sin tregua, como le reconoció al erudito holandés W.G.C. Byvanck en una entrevista de 1891 (Byvanck, 1982, p. 304). Asimismo, entre las «vidas» del volumen de Schwob se halla la del cínico Crates, precursor de los biografiados

exiliados y en continuo desplazamiento. Su biografía imaginaria se inicia con la salida del filósofo de Tebas y una postura ante el exilio «[...] extremada, es decir, completamente positiva» (Guillén, 2007, p. 31). Inspirado por la andrajosa aparición de Telefo en una tragedia de Eurípides, Crates resuelve distribuir entre los tebanos los doscientos talentos que su padre Ascondas le ha dejado en herencia. Se encamina hacia Atenas, donde conoce a Diógenes, de quien sigue sus consejos y aprende a prescindir de lo superfluo. Únicamente lleva Crates un zurrón, al que compara con una ciudad «amplia y opulenta» y donde cabe un puñado de tomillo, ajo, higos y pan: «De este modo Crates llevaba su patria a cuestas, que le alimentaba» (Schwob, 1972, p. 23). A diferencia de su maestro Diógenes, Crates se muestra afectuoso con sus congéneres. Tanto Crates como Diógenes, sin embargo, son epítomes de la postura cínica ante el exilio, y difieren sustancialmente de la proclamada por estoicos y cirenaicos como Aristipo, autor del primer tratado de Occidente consagrado al exilio (Guillén, 2007, p. 31). Frente a la indiferencia y el impassible cosmopolitismo de varios estoicos, los cínicos sobresalieron por su postura desafiante: «El cínico no sólo respondía al exilio, al distanciamiento de la circunstancia local, a la liberación de toda atadura: los exigía. La expulsión, o mejor dicho, la autoexpulsión, parecía ser indivisible de su forma de vida, su libertad, su subversión de costumbres y leyes, su impugnación de la institución matrimonial, de la idea de patria, de las restricciones sexuales, de la distinción entre lo privado y lo público, y hasta de

la amistad» (Guillén, 2007, p. 35).

La actitud personal de Bolaño frente al exilio responde a esta desafiante visión, aunque también se manifieste de forma trágica en los destinos de algunos de sus personajes. Antepuso el gentilicio «latinoamericano» al de «chileno», «español» o «mexicano» (Bolaño, 2004, p. 331). Y, al igual que Crates, Bolaño personificó el talento crítico del cínico que, pese a su irreverencia, se preocupa por el resto de la humanidad y carece de interés por los grandes y los dioses: «Los que tienen el poder (aunque sea por poco tiempo) no saben nada de literatura, sólo les interesa el poder. Y yo puedo ser el payaso de mis lectores, si me da la real gana, pero nunca de los poderosos. Suena un poco melodramático. Suena a declaración de puta honrada. Pero, en fin, así es.» (Bolaño, 2004, p. 333).

El exilio en *La literatura nazi en América* no es sino otra manifestación de la permanente trabazón entre literatura y política en la obra de Bolaño. Y de una estética de vanguardia que conlleva una actitud política que parece resumirse en un vivir al límite, al margen: «El texto comienza como un mero catálogo de fantasías librescas y culmina en una aterradora alegoría de la historia política y de la actividad literaria como una sola abominable experiencia» (Oviedo, 2005). Llevando al límite dicha estética de vanguardia, sus desquiciados personajes encarnan un permanente conflicto entre realidad política y realidad personal, entre centro y periferia, entre vida y ficción. *La literatura nazi en América* no sólo es una inasumible Historia apócrifa de las letras americanas. Es también, y fundamentalmente, la obra en la que

Bolaño transforma a la literatura en una patria delirante, en una república brutal y excesiva cuyos habitantes son condenados al destierro sin remisión.

UTOPIÁS Y RUINAS DEL DESIERTO

En cierto sentido, las historias de Roberto Bolaño suponen una investigación sospechosa acerca de la realidad. Sus novelas asumen que el complot ha reemplazado a la noción trágica de destino (Piglia, 2007): según esta idea, ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende y que definen el funcionamiento secreto de lo real. El exilio es un estado celoso del ser, pues ante todo es inseguro, ya que lo que se consigue es precisamente aquello que no se desea compartir (2005, p. 185). Mientras el Estado aspira a centralizar y a homogeneizar los relatos sobre la realidad, las novelas de Bolaño se distinguen por su profusión de voces y de perspectivas. Acumulándose, entrecruzándose, todas buscan encajar cada versión de los hechos como piezas del enorme e incompleto rompecabezas de lo real: así se narra la infamia ideológica de *La literatura nazi en América* y la búsqueda de una poeta desaparecida en el crucigrama de idiolectos que constituye la novela *Los detectives salvajes* (1998). En esta última, un grupo de jóvenes poetas mexicanos llega al desierto de Sonora, en la frontera entre México y Estados Unidos: «El vivir dentro del desierto, el encuentro con patrias que pudieran ser fragmentos, aspectos de la patria perdida, una única patria para todos antes de la de la separación del sentido y de

la belleza» (Zambrano, 2014, p. 41). Lugar del exilio, reflejo de la torpe e innoble condición humana (Hillman, 1999), el desierto es –junto a las islas– uno de los espacios más representativos del destierro y el desarraigo. El desierto de Sonora representado en *Los detectives salvajes* es un lugar donde los pueblos parecen espejismos, despuntan algunos montes y riscos pelados, bate el viento, el polvo desdibuja los contornos del coche en el que viajan los jóvenes poetas y, también, donde se cavan fosas: «A veces me pongo a pensar e imagino a Belano y a Lima cavando durante horas una fosa en el desierto» (Bolaño, 2000, p. 606). Puesto que la realidad política latinoamericana y sus capítulos criminales se alzan como una preocupación permanente a lo largo de las obras de Bolaño, a menudo sus paisajes se presentan como paisajes del vacío y de la muerte, de la soledad y de una indefinida amenaza, especialmente en el caso de los desiertos de Sonora. Así ocurre también en la novela *2666*, donde la búsqueda de otro escritor, en este caso de Benno von Archimboldi, conduce a sus protagonistas al mismo desierto, produciendo en ellos una maléfica fascinación. Uno de los personajes, Óscar Amalfitano es un exiliado chileno: para él, el exilio es un movimiento natural, y constituye la abolición del destino. También está obsesionado con una obra de Rafael Dieste, escritor gallego exiliado en Argentina. El destino desaparece con el exilio y se produce la tentación de la existencia: «Sólo tiene, pues, horizonte» (Zambrano, 2014, p. 53). El mal del desierto en *2666*, su pérfido destino, se encarna en la narración de los crímenes contra las

mujeres y el feminicidio, en todos los cadáveres que se acumulan bajo la arena y bajo la tierra: he ahí la traslación mostrada por el filósofo italiano Remo Bodei (2011) de lo sublime en la naturaleza a la historia y, finalmente, a la política.

En el desierto de Sonora se cierne el peligro, su cielo semeja al atardecer una flor carnívora y el propio viento verbaliza la amenaza que gravita sobre ese lugar del mundo: alguien está asesinando a cientos de mujeres. Allí confluyen una serie de personajes, principalmente los críticos y especialistas en Benno von Archimboldi, los cuales parecen vivir despojados de su anterior vida, con la vista fija en el horizonte y el desierto interiorizado en el alma: «Para no perderse, enajenarse, en el desierto hay que encerrar dentro de sí el desierto, hay que adentrar, interiorizar, el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces» (Zambrano, 2014, p. 40). En el desierto de Sonora, lo oído es más importante que lo que fue contemplado por los ojos. Exiliados de su propia vida, los protagonistas de *2666* parecen acercarse a la muerte y al enigma que rodea a Archimboldi mediante el sueño: «Una vez allí, los archimboldianos se entregan de manera incesante a la actividad de soñar. La novela se sitúa así en uno de los espacios intermedios esenciales de la poética de Bolaño, el sueño, territorio separado de la muerte por una frontera porosa. Los personajes de *2666* se adentran en este locus intermedio a fin de comunicarse entre sí y enviar mensajes cifrados capaces de atravesar los límites de las distintas partes de la novela. Puede que la clave

de los crímenes del desierto de Sonora se encuentre en el útero de Lotte Reiter, la hermana de Archimboldi. Separada de éste desde la niñez, Lotte sueña de manera recurrente con un cementerio en donde está la tumba de un gigante» (Lago, 2005). Sólo el sueño puede acercarles a la figura misteriosa que buscan, además del viento y del abandono de sus vidas anteriores. Y, al mismo tiempo que el grupo de críticos convoca en sueños a Archimboldi, otra sociedad se fragua en el seno del desierto: la de los cadáveres de las mujeres asesinadas. En la continua oposición entre centro y periferia en la obra de Bolaño, entre la macrorrealidad de las metrópolis y la microrrealidad de las vidas de los protagonistas (Bolognese, 2009, p. 74), este conjunto de cadáveres se yergue como una suerte de comunidad imaginada, exiliada de la vida y capaz de iluminar un paisaje de abandono o una topografía revertida de la modernidad latinoamericana (Giorgi, 2013). Sobre la base de estas consideraciones, las cruces de color rosa levantadas por todo el desierto en memoria de las asesinadas pueden identificarse con unas singulares ruinas. Si el ser humano padece la Historia y se ve devorado por ella, las ruinas la sobreviven, componiendo los confines aparentes de una realidad ausente pero incorporada a nuestras vidas; como a través del orificio por el que se vertiera una antigua libación, en *2666* el viento hace partícipe del murmullo de los feminicidios a los personajes de la novela: «[...] las ruinas materiales, puras reliquias donde se alojaron seres vivos, permanecen desalojadas como testimonio material de una vida pasada, simples tumbas vacías; los seres vivos que en ellas vivie-

ron perduran como sombras enclaustradas, emparedadas, en nuestras propias vidas» (Ortega Muñoz, 2014, LVI).

En *Los detectives salvajes*, el desierto oscila, asimismo, entre la utopía concebida en un principio por Juan García Madero, uno de los personajes principales, y la distopía final, cuando la realidad del desierto se acaba imponiendo mediante una sucesión de hechos violentos e inauditos que tienen a la poeta Cesárea Tinajero como protagonista (Zozaya, 2009). Abundando en lo anterior, el desierto también se convierte en *La literatura nazi en América* en anuncio de catástrofe (la luna de miel del infeliz matrimonio de Irma Carrasco transcurre en el desierto de Sonora) y, especialmente, en emplazamiento del horror (en el desierto de Atacama, Willy Schürholz rotura el plano del campo de concentración ideal).

Frontera entre México y Estados Unidos, entre sueño y realidad, entre vida y muerte, el desierto de Sonora es el lugar del que se vuelve diferente o del que ni siquiera se vuelve, un exilio de polvo donde el destino queda abolido. En 2666, las ruinas de la Historia son una amalgama de deseo y arena, céfiros anaranjados y tibias ensoñaciones.

LA CRUZADA DE LOS JÓVENES

Tanto Cesárea Tinajero como Benno von Archimboldi (protagonistas en la sombra, respectivamente, de *Los detectives salvajes* y *2666*) podrían pertenecer a la misma categoría que los personajes de ese falso manual que es *La literatura nazi en América*: autores imaginarios. De ellos está llena la obra de Bolaño, así como de libros surgidos como amplifi-

caciones, yuxtaposiciones o rizomas de otros del mismo autor, quien no dejó de tender al mismo tiempo vínculos innegables con distintas tradiciones y épocas literarias. Es el caso de la novela *Amuleto* (1999): si por un lado se alza como una ramificación de *Los detectives salvajes* (como si una de sus múltiples voces quisiera ampliar el marco al que se la redujo en aquella novela), la narradora de *Amuleto* disemina entre sus claves y referencias literarias nuevamente a Marcel Schwob y, significativamente, en un contexto en el que se alude al exilio español en México. Quien cuenta la historia de *Amuleto* se llama Auxilio Lacouture, es poeta, es uruguayo y llegó a México D.F. cuando en esta ciudad vivían, entre otros, los españoles León Felipe y Pedro Garfias. México, escenario reiterativo y «país interior» de Bolaño (Sinno, 2010), adquiere nuevas connotaciones en relación con la experiencia del destierro. No sólo fue para el autor de *Los detectives salvajes* un país interior y perdido, el lugar de los sueños y de su literatura, sino que fue el destino por excelencia de los exiliados del siglo XX: entre otros, Leon Trotsky, Victor Serge, César Moro, Benjamin Péret y, especialmente, la amplia nómina de españoles: Luis Cernuda, José Moreno Villa, María Zambrano, Max Aub, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert...

Al mismo tiempo que se narra la cotidianidad de los exiliados León Felipe y Pedro Garfias, *Amuleto* constituye un testimonio del movimiento estudiantil mexicano de 1968 y de los violentos hechos que tuvieron lugar en la UNAM en septiembre de ese mismo año (y que Auxilio vivirá encerrada en los lavabos de la Facultad de Filosofía y Letras). Como

en *La literatura nazi en América*, junto a poetas incipientes y trasuntos literarios como el ubicuo Arturo Belano, desfilan por las páginas de *Amuleto* figuras históricas que ayudan a colorear de un modo más verosímil los ambientes literarios descritos: los mencionados León Felipe y Pedro Garfias, la poeta Lilian Serpas (que conoce en el café Quito a otro sudamericano exiliado, Ernesto Che Guevara), o Remedios Varo (quien había llegado a México junto a Benjamin Péret). No dejan de referirse obras y figuras literarias que funcionan como clave de la historia: Julio Cortázar, Jerzy Andrzejewski o Juana de Ibarbourou, amén de una amplia nómina de profecías sobre la fortuna de la literatura en siglos venideros. Destaca una referencia por encima de todas las enunciadas por Auxilio: *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob. En *Amuleto* se traza un indiscutible paralelismo entre la cruzada infantil que tuvo lugar en 1212 (narrada en el librito de Schwob, de 1896) y el destino sugerido por Lacouture de todos esos jóvenes escritores latinoamericanos, para quienes la utopía se ha convertido en dictadura política y, finalmente, en éxodo: «Yo aguanté y una tarde dejé atrás el inmenso territorio nevado y divisé un valle. [...] Y supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte» (Bolaño, 2011, pp. 149-151).

Modelo arquitectónico y estructural de *Los detectives salvajes* por su entrecruzamiento de voces y de travesías, *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob relata el desastre y la muerte que aguardaba a los niños que emprendieron la cruzada

de 1212. En lugar del viento del desierto, a Auxilio Lacouture le habla una voz interior: «Entonces la vocecita se ponía a hablar del final de una novela de Julio Cortázar, aquella en la que el personaje está soñando que está en un cine y llega otro y le dice despierta. Y luego se puso a hablar de Marcel Schwob y de Jerzy Andrzejewski y de la traducción que hizo Pitol de la novela de Andrzejewski y yo dije alto, menos bla-bla-bla [...]» (Bolaño, 2011, p. 138). En la cruzada infantil narrada por Schwob, unos murieron ahogados al hundirse el barco que había de llevarles a Tierra Santa y otros fueron vendidos como esclavos, de ahí que Bolaño insista en el destino fatal y en la incierta trayectoria de una nueva generación de jóvenes poetas, así como en las turbulencias que sacudieron la política de diversos países latinoamericanos, fundamentalmente México y Chile, es decir, toda la travesía narrada en *Los detectives salvajes*: «Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto» (Bolaño, 1999, p. 154). Pero una cosa es cierta: la amenaza, el desamparo y el riesgo sobrevuelan por encima de los sueños de los jóvenes, como anuncia la cita de Petronio, un autor cuya «vida imaginaria» fue recreada asimismo por Schwob: «Queríamos, pobres de nosotros, pedir auxilio; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda».

Metáfora del terrible destino de los jóvenes escritores mexicanos y latinoamericanos, la cruzada concuerda con la idea de vocación literaria expresada siempre

por Bolaño, que es misión, aventura, fe y peligro y probable catástrofe: «Cuando un enloquecido joven de dieciséis o diecisiete años decide ser poeta, es desastre familiar seguro. [...] Si tuviera que atracar el banco más protegido de América, en mi banda sólo habría poetas. El atraco concluiría, probablemente, de forma desastrosa, pero sería hermoso» (Bolaño, 2004, pp. 109-110). Al mismo tiempo que se aviene a la vocación literaria, la cruzada se alza como el inevitable reverso del sueño político latinoamericano: «Fiel toda su vida al sueño bolivariano de una Latinoamérica sin desgajar, en su obra hay una honda conciencia de la dolorosa y conflictiva historia que afectó de modo trágico a su país y a todo el subcontinente» (Lago, 2005). La cruzada representa, por lo tanto, el viaje que tantos latinoamericanos se vieron obligados a emprender por culpa del miedo y de las dictaduras —a Barcelona, París o Tel-Aviv, según se lee en *Los detectives salvajes*—; también, una nueva escisión entre el centro y una periferia cada vez más alejada; a esos jóvenes que entregaron su juventud representan muchos de los personajes de Bolaño, cuya obra se despliega como una larga carta de despedida a su propia generación (Bolaño, 2004, p. 38), aquella nacida en la década de los años 50 del siglo XX, «[...] los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir de la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. [...] y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o

en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados» (Bolaño, 2004, pp. 38-39).

CODA

Latinoamericano convencido, Roberto Bolaño relató en sus obras el rumbo que debió tomar un grupo de escritores y, prácticamente, antes o después, toda una generación. En sus historias se narran vidas, muchas vidas: la biografía fue su modelo formal básico (Ibáñez, 2014). Y lo que hacen los protagonistas de esas vidas es viajar, marcharse de un lugar o emprender una búsqueda en otras partes del mundo. Algunos mueren o desaparecen, o se sumergen en el sueño como en una piscina vacía y desconchada. Hay exiliados y seres a la orilla de la Historia y hasta de su propia fatalidad. Algunos confluyen en el desierto: allí el destino queda barrido y se fundan sociedades imaginarias y vinculadas a una barbarie codificada por el viento azulado de la tarde. La Historia se convirtió en un monstruo que devora universos; las biografías ficticias restituyen mediante la imaginación todos nuestros destinos sin consumir. En algún momento la política y la literatura se convirtieron en una misión delirante. Queda entonces emprender la cruzada, y eso supone creer que aún puede existir una patria o que algo no ha sido todavía revelado. El movimiento mantiene el pulso alerta y una única certeza: cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser, en sus diversas vidas.

BIBLIOGRAFÍA

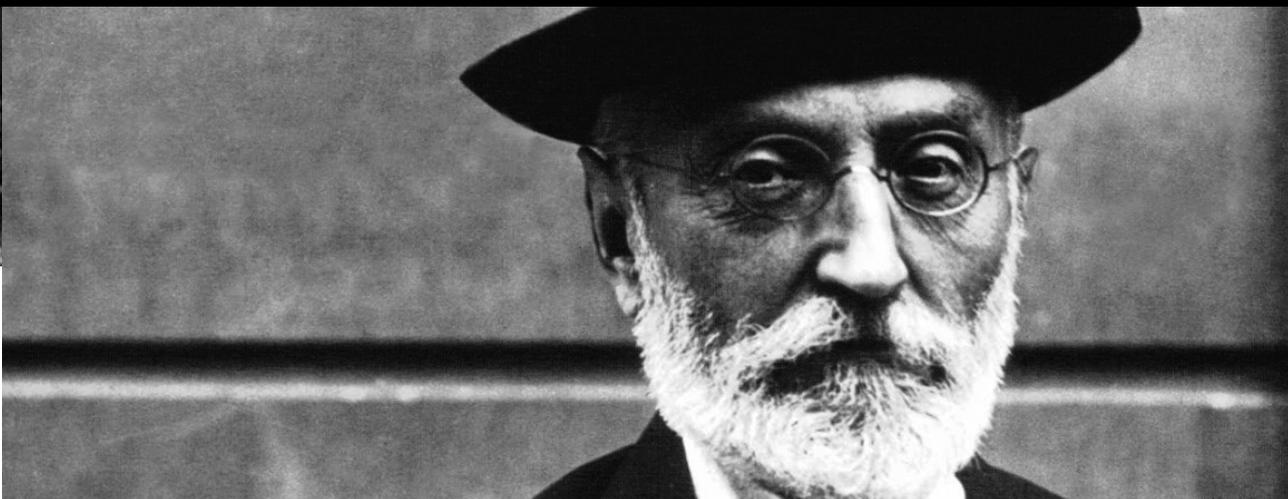
- Bodei, Remo. *Paisajes sublimes*. Madrid: Siruela, 2011.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2000.
 - *Entre paréntesis*. Ignacio Echevarría (ed.), Barcelona, Anagrama, 2004.
 - *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
 - *2666*. Barcelona, Anagrama, 2005b.
 - *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 2011.
 - *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- Bolognese, Chiara. Pista de un naufragio. *Cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Margen, 2009.
- Borges, Jorge Luis. *Miscelánea*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- Byvanck, W.G.C. *Un Hollandais à Paris en 1891. Sensations de littérature et d'art*. Paris: Perrin et Cie, 1892.
- Diógenes Laercio. *Los diez libros de Diógenes Laercio sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Tomo II. José Ortiz y Sanz (trad.). Madrid: Imprenta Real, 1792.
- Espinosa, Patricia. «Roberto Bolaño: Metaficción y posmodernidad periférica». En revista *Quimera*, nº 241, 2004.
- Giorgi, Gabriel. «Cadáveres “fuera de lugar”: anonimía y comunidad». En Timmer, Nanne (ed.), *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden University Press, 2013.
- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Gumpert, Carlos. *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Hillman, James. *El pensamiento del corazón*. Madrid: Siruela, 1999.
- Ibáñez, Andrés. «Sobre antihéroes y tumbas, o por qué Bolaño es grande». En *Revista de Libros*, 1 de enero de 2008. <http://www.revistadelibros.com/ventanas/sobre-antiheroes-y-tumbas-por-que-bolano-es-grande>.
- Lago, Eduardo. «Sed de mal». En *Revista de Libros*, nº 100, 2005, pp. 56-60.
- Ollé-Laprune, Philippe (ed.), *Tras desterrados*. México D.F.: FCE, 2010.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando. «Introducción». En Zambrano, María *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos, 2014.
- Oviedo, José Miguel. «La literatura nazi en América». En *Letras Libres*, nº 83, 2005.
- Piglia, Ricardo. *Teoría del complot*. Buenos Aires: Mate, 2007.
- Said, Edward W. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate, 2005.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. José Elías (trad). Barcelona: Barral Editores, 1972.
 - *La cruzada de los niños*. Rafael Cabrera (trad.). Barcelona: Tusquets, 1984.
- Sinno, Neige. «El país perdido de Roberto Bolaño». En Ollé-Laprune, Philippe (ed.), *Tras desterrados*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Tabucchi, Antonio. *Viajes de viajes*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Zambrano, María. *El exilio como patria*. Juan Fernando Ortega Muñoz (ed.). Barcelona: Anthropos, 2014.
- Zozaya, Florencia. «El desierto como utopía en Los detectives salvajes». En *Casa del Tiempo*, nº 16, febrero 2009.

MESA REVUELTA



Ciencia, progreso y ética en Unamuno y Santayana

Por Juan Francisco Maura



Conceptos tan importantes como «progreso científico», «democracia» o «libertad» suponen, qué duda cabe, un gran avance para nuestra civilización. Pero su adulteración, manipulación o abuso con fines espurios, hace de ellos un perverso y burlesco medio para la utilización del individuo por parte de los diferentes grupos de poder de turno. Sobre este tema, es necesario destacar a Unamuno y sus elucubraciones y críticas en torno a la llamada ciencia, así como el enfrentamiento que tuvo con Ortega y Gasset al respecto. Jorge Santayana, otro español contemporáneo de Unamuno y criado en Estados Unidos, tendrá también algo que decir sobre el progreso y la «ciencia», así como sobre las diferencias culturales entre Norte y Sur o, si se prefiere, entre el mundo mediterráneo y el mundo protestante. La polémica de la europeización de España es una secuela de la polémica entre ciencia y religión. Para muchos, la palabra «europeizar» era sinónimo de tener o no tener ciencia. Unamuno respondía a dicha polémica con una españolización de Europa, lo que Ortega llamaba «desviación africanista del rector salmantino»¹. Recordemos que Unamuno se autocalificaba dialécticamente como africano, asimilándose a San Agustín o Tertuliano, y llamaba «bestia rubia» al mundo germánico (Abellán). Sin duda, Unamuno protestaba de la «ortodoxia científica», del positivismo que equivalía a lo moderno europeo, aquello a lo que él denominaba la «inquisición científica» reivindicando la «sabiduría» frente a la ciencia. Para Unamuno, la ciencia busca la vida, pues la sabiduría prepara para una buena muerte. Parte importante de su filosofía consistió en una «*meditatio*

mortis», una meditación sobre la muerte. También era consciente de que la Alemania de su tiempo era el país más avanzado científicamente. Que la ciencia más avanzada esté en manos de un país o grupo étnico, religioso, político o racial con pocos escrúpulos a la hora de acabar con aquellos congéneres que no compartan sus propias características, como ocurriría en la Alemania de Hitler, no es algo necesariamente bueno o «progresista». La superior tecnología científica que poseyó el Tercer Reich durante los años 30 y 40 del siglo XX, tanto en su capacidad de producir agua pesada para la fabricación de bombas atómicas como aviones capaces de llegar de Alemania a Nueva York, no equivalía precisamente al progreso en sabiduría del ser humano².

En el otro extremo ideológico, algunos países del entorno «comunista» son capaces de lanzar y poner en órbita sofisticados satélites espaciales, e incluso países como Cuba presumen de dar una buena educación y sanidad a sus habitantes. Sin embargo, tampoco son los mejores en cuanto a garantizar la libertad individual de sus ciudadanos y la calidad moral de sus dirigentes. Lo mismo ocurre en países occidentales que, a pesar de ser ferozmente capitalistas y ricos, sin duda carecen de algo que la más avanzada ciencia y tecnología puede ofrecer. Y no me refiero a la llamada democracia, si es que este sistema del gobierno del pueblo ha existido alguna vez, me refiero al «corazón» del que escribía Unamuno: «lo primero no es la inteligencia ni la cultura, sino el corazón. Pero ¿es que acaso no es tan difícil hacerse corazón como hacerse cultura o inteligencia?» (*Mi religión y otros ensayos breves*, 99). Ese amor

al prójimo, o corazón, ya se manifestaba en algunas de sus novelas, como *San Manuel Bueno, mártir*³:

«Yo no he venido a someter los pobres a los ricos, ni a predicar a estos que se sometan a aquellos. Resignación y caridad en todos y para todos. Porque también el rico tiene que resignarse a su riqueza, y a la vida, y también el pobre tiene que tener caridad para con el rico. ¿Cuestión social? Deja eso, eso no nos concierne. Que traen una nueva sociedad, en que no haya ya ricos ni pobres, en que esté justamente repartida la riqueza, en que todo sea de todos, ¿y qué? ¿Y no crees que del bienestar general surgirá más fuerte el tedio a la vida? Sí, ya sé que uno de esos caudillos de la que llaman la revolución social ha dicho que la religión es el opio del pueblo. Opio... Opio... Opio, sí. Démosle opio, y que duerma y que sueñe» (324).

Por esas mismas fechas, el filósofo madrileño criado en Boston –y sin duda uno de los eruditos más importantes que ha dado la universidad de Harvard– Jorge Santayana, escribirá sobre lo que él denominará la «histeria» de la ética protestante. Una lucha desesperada, que duda cabe, contra los molinos de viento de una sociedad calculadora, tecnicista, falsamente demócrata y, por qué no decirlo, extremadamente cruel e hipócrita en sus valores morales, que son pisoteados y se olvidan cada vez que los intereses económicos van por delante. Santayana, popularmente conocido por el dicho «Those who cannot remember the past are condemned to repeat it», escribía en *Diálogos en el limbo*:

«La prosperidad lleva al poder, y cuando un pueblo ejerce dominio sobre

otros pueblos su gobierno se vuelve duro, aun en materia de política interna; su complicado funcionamiento no puede detenerse ni menos corregirse fácilmente; el pueblo imperialista se torna esclavo de su misión. Además, la prosperidad exige desigualdad de funciones y crea desigualdad de fortunas, de suerte que el mucho trabajo y la mucha riqueza matan la libertad individual» (111).

En referencia a las críticas que se hacen de los españoles en el mundo protestante, en las que se dice que viven la vida como si fuera el último día, y las que se hacen de los anglosajones, de que todo lo acumulan para el momento de su jubilación, citaré nuevamente a Santayana en su *Diálogos en el Limbo*:

«¿Por qué ha de reprimir un joven pasiones en flor sacrificándolas a los sordidos intereses de su propia marchita vejez? [...] Si es frívolo vivir en el presente, ¿no es vano vivir para el futuro? ¿Y cuántos hay que sean lo bastante reconcentrados y contemplativos para vivir en lo eterno?» (117).

Viendo en la religión protestante una filosofía castrante y reprimida con todo lo que fuese instintivo, escribirá: «Fortune will never smile on those who disown the living forces of nature» (*The Last Puritan*, 600)⁴. Resulta sintomático que Santayana, a los 48 años, dejase Estados Unidos para siempre y pasase los últimos 32 años de su vida en Roma, teniendo como último deseo ser enterrado en el panteón de los españoles de dicha ciudad.

La disputa sobre el «progreso», como sabemos, no es nueva en España. Ya un siglo antes se había producido un

gran revuelo a raíz de la cuestión planteada por el fementido enciclopedista Masson de Mosvilliers al preguntarse cuál era la aportación de España a la humanidad. En su artículo sobre España, publicado en 1782 en la «Nouvelle Encyclopédie», aparecía la frase «¿Qué se debe a España?» (565). El autor se preguntaba sobre la aportación de España al progreso de Europa en el ámbito de las ciencias y de las artes. Esta frase será la que iniciará la polémica tanto dentro como fuera de España. Autores como Juan Sempere y Guarinos, Juan Pablo Forner y Marcelino Menéndez Pelayo, entre otros, se defenderán de dicha acusación. Situando dicha polémica en relación con el problema espiritual de España, tema central de la generación del 98, Unamuno afirmaba su convicción de que «la verdadera y honda europeización de España no empezará hasta que tratemos de imponernos en el orden espiritual de Europa, de hacerles tragar lo nuestro, lo genuinamente nuestro, a cambio de lo suyo, hasta que tratemos de españolizar a Europa» («Sobre la europeización», 81).

La frase que centra la polémica –«¿Que inventen ellos!»– la explica Unamuno en varias ocasiones, y es necesario ponerla en su contexto. A finales de 1906 escribe en su libro *Mi religión y otros ensayos* un diálogo titulado «El Pórtico del Templo», en donde aparece dicha frase, que igualmente vuelve a repetirse en el epílogo de la que fue su obra de filosofía fundamental, *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). En febrero de 1911 publicará su artículo «Sobre la tumba de Costa» en la revista madrileña *Nuestro Tiempo*, en donde una vez más leemos: «Nues-

tro don es, ante todo, un don literario, y todo aquí, incluso la filosofía, se convierte en literatura. Nuestros filósofos, a partir de Séneca, son lo que en Francia llaman moralistas, y si alguna metafísica española tenemos es la mística» (945). Puntualiza Unamuno: «Mas al decir, ¡que inventen ellos!, no quise decir que hayamos de contentarnos con un papel pasivo, no. Ellos a la ciencia de que nos aprovecharemos; nosotros, a lo nuestro. No basta defenderse, hay que atacar» (*Del sentimiento trágico de la vida*, 301). Y seguía preguntándose, «¿Que no tenemos espíritu científico? ¿Y qué, si tenemos algún espíritu? ¿Y se sabe si el que tenemos es o no compatible con ese otro?» (*Ibid.*, Conclusión, 301).

Sin embargo, si tuviéramos que pensar en quién fue el primero en quejarse de los avances científicos y tecnológicos utilizando términos como «endemoniados instrumentos», «diabólicas invenciones» y «malditas máquinas» tendríamos que citar a Don Miguel de Cervantes en su conocido capítulo sobre las armas y las letras:

«Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que, sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala, disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina, y corta y acaba en

un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos. Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos» (Cap. 38).

Sin mencionarlo explícitamente, Cervantes se estaba refiriendo a la muerte de uno de los justadores más renombrados de la Edad Media y el primero en ser muerto por arma de fuego, como aparece en El libro de los hechos del buen caballero Messier Jacques de Lalaing, obra anónima de mediados del siglo XV basado en la vida de este caballero valón (1421-1453) ⁶.

Así pues, frente a una ciencia al servicio del hombre, nos encontramos con otra al servicio de unos intereses espurios. Unamuno, de forma despectiva, denominaba a aquellos que ejercían esta última como «cientistas». Así, escribía en *Vida de Don Quijote y Sancho*: «Estos hombres tan razonables no suelen tener sino razón; piensan con la cabeza tan solo, cuando se debe pensar con todo el cuerpo y con toda el alma» (cap. 50, 163).

No debemos de olvidar que mientras Unamuno escribía estas líneas, en Inglaterra, así como en varios países protestantes, se practicaba sistemáticamente la esterilización de mujeres de origen católico con el fin de que no contaminasen la gran corriente racial anglosajona. Por supuesto, siempre en nombre de la ciencia (eugenesia) y del progreso, aunque solapadamente existiesen claros motivos de origen económico. A los católicos se les acusaba de no poseer esa «ética de trabajo» protestante, de tener muchos

hijos y, en definitiva, de ser pobres. Lo que resulta sorprendente es que en algunos estados de Nueva Inglaterra la esterilización forzosa de mujeres de origen católico, así como indígena, haya sido constitucional hasta el año 1980⁷. Estas teorías eugenicistas tienen su fuente en un primo de Charles Darwin, llamado Sir Francis Galton. Este científico victoriano inglés, matemático, psicólogo, antropólogo y eugenicista, fue nombrado Lord en 1909. Compartiendo las teorías de su primo Darwin por las que solo sobreviven las especies más fuertes, defendía que había que ir más lejos, que había que dar un paso más «ayudando» a la naturaleza en esa selección. Siguiendo esta propuesta, se esterilizó a miles de mujeres en el norte de Europa y Estados Unidos. Hitler felicitó a algunos de estos científicos de forma epistolar y todavía tenemos edificios dedicados a algunos de los más destacados eugenicistas en algunas universidades de Estados Unidos⁸. Esta mentalidad de superioridad moral, cultural y racial fue muy prevalente a finales del siglo XIX y buena parte del XX en Estados Unidos. Santayana refleja esta forma de pensar a través de uno de los personajes de su novela *The Last Puritan*:

«Luckily in America the immigrant working classes lived apart in their own districts and tenements, like the Jews in a Ghetto. One need have no personal contact with them; and as far as she was concerned –for she wasn't meddling– they were welcome to keep up their own ways and religion among themselves, and even their language, if they could preserve it: but as servants in her house there were a dreadful intrusion» (89).

Se puede decir que aún persiste en nuestros días, sobre todo en el mundo protestante, la idea de que la religión católica ha sido un lastre para el avance de la ciencia, de manera que los países en donde dicha religión es o ha sido mayoritaria, han sufrido un retraso tecnológico y económico con respecto a otras naciones. Durante el siglo XIX, conocidos trabajos como los de Charles Darwin (1809-1882) y Max Weber (1864-1920), entre otros, otorgaron una base académica a dicha teoría. El sociólogo y economista Weber sostendrá, por ejemplo, que el desarrollo del capitalismo tenía una relación directa con la ética protestante (91).

No existe ninguna necesidad de negar la imagen algo estereotipada de una España un tanto exótica, marginada en el tiempo y en la historia, que no poseen buena parte de los países norte europeos, porque esta cualidad ha sido uno de sus mayores encantos. Nueva York, con sus imponentes rascacielos de acero, cemento y cristal, de una geometría desafiante y fría, ha sido en el siglo XX el epítome de la prepotencia económica, y no necesariamente del buen gusto. Contrapunto de la mesura mediterránea de ciudades milenarias hechas a la medida del hombre. Como escribía Lorca en una carta de 1929 enviada a su familia desde Nueva York: «Las cosas que Paquito me cuenta de Estepona me entusiasman aquí en Nueva York. ¡Qué preciosa es Andalucía! y esa Andalucía de mar, ¡qué fina y qué graciosa! Aquí es donde se entera uno de la importancia de España. Es el único país fuerte y vivo que queda en el mundo» (Epistolario, 648).

Sin embargo, el peligro al que se está enfrentando ahora España es el de

pasar a ser un país más de esa fría y «científica» Europa industrial. La casi desaparición de la agricultura, la ganadería y la pesca artesanal, así como de muchas tradiciones orales y escritas, unido a la proliferación de una Internet y una televisión basura, ha hecho que España se haya convertido en un país de servicios orientado a un turismo muy mal llevado desde hace cincuenta años. Esta mala planificación y falta de visión a largo plazo ha destrozado la belleza de buena parte de la costa de la península ibérica con la construcción de auténticas murallas de hoteles y apartamentos. La especulación inmobiliaria española ha llevado a crear los mayores esperpentos y aberraciones urbanísticas de toda la costa mediterránea y buena parte de la atlántica.

Unamuno, por otra parte, como era habitual en él, no se comprometía ni con la ortodoxia católica ni con la protestante, viendo en ambas un vehículo para alcanzar la verdad suprema, tal como deja reflejado en una carta escrita a José Enrique Rodó el 13 de diciembre de 1900:

«Porque hasta los dos valores que yo creo más irreductibles en nuestra cultura, el catolicismo y el protestantismo, ¿no tienen acaso una raíz común? Al llegar a la raíz común de las cosas hemos de tender, y a ella se llega por distintos caminos, por el Bien, por la Verdad, por la Belleza, por la Religión, por la Ciencia, por el Arte... ¿qué importa el camino? Tenemos un fin común, desde nuestros caminos nos animaremos y saludaremos y aun podremos darnos las manos porque de continuo se cruzan y entrecruzan y se confunden. Y... ¿es que hay caminos diversos? No, amigo Rodó, lo que nos une en realidad no es mucho, es todo. Es todo» (242).

Unamuno también tenía sus propias opiniones sobre la democracia, como escribirá en 1904:

«Pocas mentiras hay en España, de las innumerables que nos envuelven y paralizan, más mentirosas que la mentira de nuestra democracia, entendida como una “oclocracia” una soberanía de las muchedumbres, y de las muchedumbres analfabetas... Esto es analfabetocracia» (Mi religión y otros ensayos breves, 117).

Más que una democracia, Unamuno veía una mentira, ya que para él las honradas masas carecen de opinión y de conciencia social, por lo que no se debe contar con su parecer. Algo parecido a lo que años más tarde, en 1976, resumirá el escritor argentino Jorge Luis Borges en su célebre frase: «La democracia es un abuso de la estadística»¹⁰.

Pero lo que decía Unamuno hace poco más de un siglo, a decir verdad, sigue teniendo cierta validez a día de hoy, en que una «mediocracia» o gobierno de los medios de comunicación, manipula y domina la opinión pública¹¹. No porque el porcentaje de analfabetismo siga siendo el mismo, que no es el caso, sino por la demagogia y manipulación que emplean los medios de comunicación y su extraordinaria influencia en los votantes. El arraigado bipartidismo, la falta de independencia de los tres pilares –judicial, ejecutivo y legislativo– que conforman el estado de derecho, unido a la corrupción de algunos de sus miembros, hacen que nuestra democracia no goce de la buena salud que debiera. Además, algunas democracias, en cierta manera, se van pareciendo a las monarquías, sobre todo por su ca-

rácter endogámico, y así vemos cómo el hijo de un presidente puede llegar a ser presidente, o cómo la mujer de un presidente puede ser secretaria de estado o incluso postularse a presidente. No digamos ya los casos en que cónyuges, amantes, sobrinos o todo tipo de allegados de presidentes ocupan altos cargos de ministerios, alcaldías u otro tipo de trabajo de alta responsabilidad, frente a lo que el «pueblo» tiene poco o nada que decir.

Santayana, por su parte, resaltaba que el progreso no es algo que se pueda medir por la cantidad, como pudiera ser el número de personas que saben leer y escribir, sino por la calidad de pensamiento de esas personas. El verdadero progreso –decía– está en leer menos, pero cosas de más calidad, y disfrutar más de la vida, algo que no encaja en la histeria e hipocresía de la gran maquinaria capitalista de la «ética de trabajo» protestante. Algo parecido en cuanto a cantidad y calidad fue lo que en su día dijo Schopenhauer en ese librito genial titulado *The Art of Literature*:

«Reading is nothing more than a substitute for thought of one's own. It means putting the mind into leading-strings. The multitude of books serves only to show how many false paths there are, and how widely astray a man may wander if he follows any of them. But he who is guided by his genius, he who thinks for himself, who thinks spontaneously and exactly, possesses the only compass by which he can steer aright. A man should read only when his own thoughts stagnate at their source, which will happen often enough even with the best minds» (Schopenhauer, 45).

Por lo que respecta a la lectura –escribía Schopenhauer–, exigir que un hombre asimile y recuerde todo lo que ha leído alguna vez es como pedirle que lleve consigo todo lo que ha comido. El cuerpo asimila sólo lo que es necesario y el hombre conserva en su mente sólo lo que le interesa, es decir, aquello que se adapte a su sistema de pensamiento o a sus propósitos en la vida. Si un hombre quiere leer libros buenos, vuelve a decir el filósofo alemán, lo primero que debe hacer es evitar los malos, porque la vida es corta y el tiempo y la energía limitados (*The Art of Literature*, 62-63).

La ciencia debería ser, por tanto, un vehículo que nos facilitara alcanzar la sabiduría de una vida plenamente vivida y el final sereno de una buena muerte. Tanto Unamuno como Santayana, desde perspectivas diferentes, rechazan la idea de la exclusiva supervivencia de los «más fuertes», de la continua científica y especializada búsqueda de ser el «número uno» a cambio de una existencia con más corazón. Séneca, citando a Hecatón, le decía a su discípulo Lucilio: «Si quieres ser amado, ama» (Carta 9, 235). En otras palabras, todo se limita a un puro axioma de la física: el que realiza una acción de manera positiva y sincera recibirá proporcionalmente la misma reacción. Uno de los refranes más populares del refranero español es «Haz bien, y no mires a quién». El poder del bien y del amor es el más fuerte del universo y quien lo practica no tiene por qué temer a nada ni a nadie, ya que estará siempre protegido.

Esa acción positiva tendrá, «científicamente», su resultado proporcional. Esto Unamuno lo sabía.

Sin embargo, si miramos el progreso de la humanidad, veremos que ese mensaje de amor y paz nunca ha triunfado. El «amaos los unos a los otros» o el «haz el amor y no la guerra», no funciona, por mucho que se haya intentado. Al final, todo se reduce a una lucha sin cuartel para ser un «triunfador» o un «número uno», a la frágil y peligrosa noción de la supervivencia de las especies más fuertes. Ahora queremos poner a trabajar todos nuestros recursos científicos para conquistar el espacio, ¿para hacer el bien a la humanidad, socorrer a los menesterosos, desfacer entuertos y eliminar la injusticia, el hambre y las enfermedades de nuestro maltrecho planeta? No, más bien ocurrirá que si se encuentra algún tipo de recurso natural valioso en algún planeta de nuestro entorno, pasará lo de siempre. Una conquista en toda regla para hacerse con el control del espacio, con todo el gasto económico y de personal humano colateral que sea necesario. Por esa misma razón las figuras de luchadores idealistas como Santayana y Unamuno rememoran a ese loco soñador que luchaba contra unos molinos de viento, reales y figurados que, aunque una y otra vez le hiciesen caer por los suelos, en ningún momento le hacían rendirse y desistir de su propósito de luchar por algo que él consideraba sagrado: el honor individual y la libertad del ser humano.

- ¹ José Luis Abellán. Conferencia: «El “¡que inventen ellos!” de Unamuno».
- ² Ya en el año 1941 se hacían famosas las parodias sobre un futuro dominado por los nazis: «We have developed speed, but we have shut ourselves in. Machinery that gives abundance has left us in want. Our knowledge as made us cynical; our cleverness, hard and unkind. We think too much and feel too little. More than machinery we need humanity. More than cleverness, we need kindness and gentleness. Without these qualities, life will be violent and all will be lost» (*The Great Dictator*). Véase también la parodia hecha por Mario Moreno, Cantinflas: «Estamos viviendo un momento histórico en que el hombre científica e intelectualmente es un gigante, pero moralmente es un pigmeo» [35'46"'].
- ³ El epígrafe de *San Manuel Bueno, mártir*, es suficientemente explícito: «Si sólo en esta vida esperamos en Cristo, somos los más miserables de los hombres todos» (San Pablo, I Corintios XV, 19).
- ⁴ Algunos de los discípulos de Santayana fueron T. S. Eliot y Robert Frost.
- ⁵ Abellán 11-18.
- ⁶ Véase Joseph Calmette, *The Golden Age of Burgundy*.
- ⁷ Véase «Vermont Lawmakers May Apologize For Eugenics Program».
- ⁸ Véase «Hitler's Letter/Professor: Henry F. Perkins».
- ⁹ Otro ejemplo de la aversión de Lorca a la ética protestante nos lo ofrece tras visitar Wall Street: «En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia total de espíritu: manadas de hombres que no pueden pasar del tres y manadas de hombres que no pueden pasar del seis, desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente. Y lo terrible es que toda la multitud que lo llena cree que el mundo será siempre igual, y que su deber consiste en mover aquella gran máquina día y noche y siempre. Resultado perfecto de una moral protestante, que a mí, como español típico, a Dios gracias, me crispaba los nervios» (*Epistolario*, 37).
- ¹⁰ Entrevista a Jorge Luis Borges [35'46"'].
- ¹¹ Véase «Felipe González afirma que España es una “mediocracia”».
- ¹² «Winds of Doctrine: Studies in Contemporary Opinion».

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis. «Aportaciones de Unamuno y Ortega para una filosofía española». En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 14-15 (1964): 11-18.
- . «El “¡que inventen ellos!” de Unamuno». Conferencia, Fundación Juan March. Curso Universitario. 5 de octubre de 1994. Consultado el 28 de julio de 2014 en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2216>
- Baquero, Gustavo. *Ensayo*. Edición de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart. Fundación Santander Central Hispano: Salamanca, 1995.
- Calmette, Joseph. *The Golden Age of Burgundy*, Phoenix: Phoenix Press Series, 2001.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Astrana Marín. Madrid: Ediciones Castilla, 1966.
- Chaplin, Charles. *The Great Dictator*. 15 de octubre 1940. Consultado el 14 de julio de 2014 en <http://www.awakin.org/read/view.php?tid=781>
- Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, Or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. New York: D. Appleton and Company, 1860.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Lumen, 1997.
- . *Epistolario Completo*. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.). Madrid: Cátedra, 1997.
- González, Felipe. «Felipe González afirma que España es una “mediocracia”». *El País*, 28 de agosto de 2000. Consultado el 24 de octubre de 2014 en http://elpais.com/diario/2000/08/28/espana/967413604_850215.html
- Hitler's Letter/Professor: Henry F. Perkins. Consultado el 28 de julio de 2014 en <http://www.youtube.com/watch?v=9ZkXto68yIg>.
- Masson de Morvilliers, Nicolas. «Espagne». En *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Géographie moderne*, vol. I, París, Panckoucke, 1782.
- Moreno, Mario, Cantinflas. «Discurso de Su Excelencia el Embajador, ante la Asamblea Internacional». Consultado el 15 de julio de 2014 en http://www.grijalvo.com/America_Mejico_Mexico/Cantinflas_Discurso_Su_Excelencia.htm
- Santayana, George. *The Last Puritan: A Memoir in the Form of a Novel*. New York: Charles Scribner's and Sons, 1936.
- . *Diálogos en el Limbo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960.
- . «Winds of Doctrine: Studies in Contemporary Opinion». Consultado el 14 de julio de 2014 en <https://www.youtube.com/watch?v=4vgWIG6xDE>
- Schopenhauer, Arthur. *The Art of Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960.
- Séneca, Lucio Anneo. *Cartas Morales a Lucilio*. Barcelona: Planeta, 1985.
- Soler Serrano, Joaquín. Entrevista a Jorge Luis Borges en el programa *A Fondo* (1976). Consultado el 14 de julio de 2014 en https://www.youtube.com/watch?v=2gu9l_TqS8I
- Unamuno, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.
- . «Sobre la europeización (arbitrariedades)». En *La España Moderna*, 216-218 (1906), pp. 64-83.
- . «El Pórtico del Templo» en *Mi religión y otros ensayos* (1906). *Obras Completas*, vol. 9. Edición de Eduardo Sanabre. Madrid: Editorial Castro, 1996.
- . *San Manuel Bueno Mártir*. En *Obras Completas*, vol. 9. Edición de Eduardo Sanabre. Madrid: Editorial Castro, 1996.
- . «Sobre la tumba de Costa». En *Nuestro tiempo*, 147 (1911), pp. 943-945.
- «Vermont Lawmakers May Apologize For Eugenics Program». Consultado el 24 de agosto de 2014 en <http://www.youtube.com/watch?v=DvsWvWmi40g>
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Talcott Parsons (Trad.). New York: Charles Scribner's sons, 1950.

MESA REVUELTA



Poesía y metapoesía en Fabio Morábito

Por Juan Carlos Abril

Uno de los temas transversales de la poesía de Fabio Morábito es la propia poesía. Es por tanto un tema que se abre a otros temas, una matriz. La escritura contemporánea posee la marca de la crítica o, mejor dicho, de la autocrítica, y esa referencialidad acerca de la propia labor poética se liga indefectiblemente a la preocupación metapoética. Es, además, un signo actual de modernidad. Dada la multilateralidad del hecho, ningún ejercicio artístico –mucho menos la poesía– se concibe como plano o carente de arrugas, sino que más bien se configura como poliédrico, siempre en continua conexión con otras disciplinas o ideas, y cuando un poema apunta a diferentes lugares es cuando se convierte en una obra de calidad. En la trayectoria poética de Fabio Morábito podemos encontrar muestras aquí y allá de sus reflexiones, de cómo se proyecta la poesía y por extensión la escritura, o cómo se puede definir, siendo de antemano un término escurridizo que no encaja en una sola conceptualización. A la par de la poesía nos acompañarán las reflexiones acerca de ella, cómo se realizan sus manifestaciones o, según evolucionamos, cómo la vamos entendiendo a medida que también nuestras concepciones van cambiando. En «Si te revuelca la ola» asistimos a una de esas puestas a punto, ya desde su primer libro de poemas, *Lotes baldíos* (1984):

*SI TE revuelca la ola
procura que sea joven,
esbelta, ardiente,*

*te dejará molido el cuerpo
y el corazón más grande;*

*cuídate de las olas
retóricas y viejas,
de las olas con prisa,*

*y la peor de todas,
de la ola asesina,
la ola que regresa.*

(Morábito 2006: 43-44)

La poesía, si es que llega, tiene que poseer –transportar, llevar– las cualidades o características de una pasión, y esa será la única manera de vivirla intensamente, feliz de corazón y con el cuerpo exhausto. Habría que recalcar ese «si es que llega», porque se trata de esperar esa ola que te revuelca, esa poesía que te arrastra, no ir a buscarla, no atosigarla, no sentarse en la mesa, como si fuéramos funcionarios, a escribir versos. No se trata de cualquier ola ni de cualquier poema, sino de aquello que te arrebató; el poema que te lleva lejos. Por el contrario, cuando la poesía se convierte en un ejercicio de retórica manida, de alambicamiento que solo alardea de palabras rancias y viejas, cuando el poeta se convierte en un versificador o cuando la poesía va seguida de la prisa, esa es la ola que regresa, la poesía que mata a la poesía o que a cualquier poeta le puede matar si se deja arrastrar por un estilo ya hecho, estancado, sin renovarse, sin dejar que el silencio y la música interior (la «música del sentido», en palabras de Roberto Juarroz suscritas por Fabio Morábito, ver Cruz 2012) vayan generando nuevos poemas y temas y, al fin, no acabar repitiéndose, como le sucede a tantos poetas. Para constatar esto, si es que queda alguna duda, sólo debemos fijarnos en cómo, hasta el mo-

mento, Fabio Morábito tituló el conjunto de su obra poética, precisamente así, *La ola que regresa (Poesía reunida)* (2006, recientemente reeditada en 2010, siempre en el Fondo de Cultura Económica).

Recordemos que la poesía, aparte de ser una convención histórica de género, también es una puesta en palabras de los sentimientos (igualmente históricos), una «reducción» –en la inmensidad inabarcable e incognoscible del yo– de esos sentimientos encajonados en la estructura estrecha del *logos*, y que en muchas ocasiones se produce ese impulso poético sin que lo pongamos por escrito, como en «A espaldas de la piedra»:

*para que tú recuerdes
que hay una historia nómada,
anónima, sin voces,*

*carente de escritura,
que se desliza oculta
debajo de la otra,*

*y no hay por qué escribirla,
sino escucharla a fondo
ahí donde se encuentra,*

*llevarla en nuestra piel
mejor que en nuestra lengua
para no hacerle trampas*

(Morábito 2006: 40)

Lo poético no necesita palabras, pero la poesía sí. La diferencia radical entre el sentimiento que se siente de verdad y el sentimiento que se construye y que, por tanto, se concibe como verosímil, se pone de manifiesto en este poema, que

nace a partir de la contemplación de una tubería y de las argucias y utilidades que el ser humano pone en práctica para satisfacer sus necesidades, las cuales comienzan apuntando a un trozo de tubo cualquiera que acaba convirtiéndose en razón instrumental de la poesía, a la que en última instancia se refiere el poema. Esa «historia nómada, / anónima, sin voces», nunca escrita, es sin embargo la poesía que nos alienta, *élan vital* que nos habita. Y ese desasosiego que nos crea la sensación de desarraigo es, no obstante, un motor, de ahí que la poesía de Fabio Morábito se conciba como un elogio de la infelicidad.

Entre su primer libro, *Lotes baldíos* (que apareció a finales de 1984, aunque en muchas bibliografías del autor aparece erróneamente fechado en 1985, quizá debido a la confusión creada porque recibió el Premio Carlos Pellicer de 1985, el cual siempre se otorga a una obra publicada el año anterior) y el último, *Delante de un prado una vaca* (2011), hay solo cuatro libros (contando ambos) y casi tres décadas, lo que es sorprendentemente llamativo para la habitual «producción en serie» de poesía de los poetas contemporáneos. Se da el caso de que Fabio Morábito escancia con sumo escrúpulo sus entregas poéticas –en general, esto se podría decir del conjunto de su obra, tanto prosística, como ensayística, traducciones, etc., que va dosificando con prudencia suficiente– y a día de hoy «solo» ha publicado cuatro libros de poemas. De orígenes italianos (nacido en Alejandría, Egipto, en 1955, pero afincado hace más de cuarenta años en Ciudad de México), Morábito está considerado sin lugar a dudas como uno de

los poetas actuales más importantes en lengua española. Su trayectoria le ha colocado como uno de los iconos ineludibles de las letras, no solo mexicanas, sino de todo el ámbito hispánico. Es más que evidente que existe una relación directa e inversamente proporcional entre la «escasa» producción poética del autor y el entusiasmo de los lectores y la crítica. Lo mismo podríamos decir respecto a sus constantes referencias a la poesía dentro de los propios poemas: esas escalas metapoéticas altamente significativas otorgan relieve a su preocupación autocrítica y se presentan como una selección de textos insertos en la obra poética que reflexionan sobre la propia poesía. Dicho de otro modo: sus consideraciones –como vamos a intentar ver aquí– no sólo harán referencia a la poesía, sino que se pueden extender a todo su proceso productivo. Y no son opiniones casuales, sino profundamente elaboradas e insertas espaciada y pertinentemente, buscando dimensionar a veces unos aspectos, a veces otros, pero en cualquier caso colocadas de forma precisa en el discurso poético, enlazadas de modo que tengan un sentido preciso: habría que tener en cuenta aquí que no es menos importante *aquello* que las cosas significan que el *modo* en el que significan, pero una cuestión de jerarquía u orden en cada poemario nos hace tener muy en cuenta esa amalgama bajtiniana que se concibe como *estructura* –lo que tradicionalmente se llamaba forma y contenido, e iban cada uno por su lado– como el verdadero resultado, más allá de que podamos analizar el objeto por partes. Aquí el carácter fragmentario es sinónimo de visión de conjunto, por la capacidad significativa de los detalles

elegidos. La fuerza poética del fragmento, recordando la polémica entre Pasolini y Rohmer, es bastante significativa como para dar sentido global y unitario, no por la precisión, brevedad o concisión, sino por la intensidad y poder performativo, al modo austiniense de «acto de habla».

Así, el poema «Ahora, después de casi veinte años» (2006: 100-102) refleja, entre otras cuestiones, lo que significa estancarse, esta vez asociado a la lengua, pero que podría extenderse fácilmente a la poesía, poesía como voz o expresión esencial del *logos*, como lengua elevada a la máxima potencia:

*descubro una verdad
que por demás
siempre he sabido:
el que conquista
se descuida siempre
y por la espalda y la memoria
cojean los nómadas
y los advenedizos.*

(Morábito 2006: 101)

Esa reflexión tiene que sumergirse en la vida cotidiana –«no se busca el brillo, sino la adherencia», asevera Morábito (ver la entrevista de Cruz, 2012)– y una de las constantes de la obra del autor son las referencias al lugar habitado, ese lugar que nos rodea en la vida cotidiana y con el que tenemos que dialogar a la fuerza, querámoslo o no, aprendiendo a establecer pactos de entendimiento o, al menos, de respeto mutuo, de equilibrada convivencia. La primera parte de *De lunes todo el año* (1992) hace hincapié en este lugar, donde reside el autor, quien vivió exactamente en la calle Canal

de Miramontes 2990 (sur de Ciudad de México), en el quinto piso, entre los años 1984 y 1991 (lapso de tiempo que curiosamente coincide con dos de sus entregas poéticas). Pero la sensación –impresión, constatación– de mudanza está muy presente en todo el libro y en especial en esta primera sección, como señaló en dos breves artículos de Luis Ignacio Elguera «Arraigar y volar/I» (1991: 7) y «Arraigar y volar/II» (1991a: 7). Para nosotros, y ya lo comentamos en su día en nuestra reciente edición de *Ventanas encendidas. Antología poética* (2012), esta característica se hace extensible a toda la obra y se presenta como definitoria, que no definitiva. Así surgen poemas como «Atrás del vidrio»: «Cuando me mude extrañaré / los cubetazos de agua / de estos lavacoches / –padre e hijo– / que es lo primero que oigo / al levantarme.» (Morábito 2006: 67); o el propio titulado «Mudanza» (*Ibíd.*: 68-69): «A fuerza de mudarme / he aprendido a no pegar / los muebles a los muros, / a no clavar muy hondo, / a atornillar sólo lo justo.» (*Ibíd.*: 68). Aunque quizás uno de los textos emblemáticos de esta parte sea «Miramontes», que comienza:

*Vivo en un edificio
recién hecho,
casi ficticio,
que cada vez que pasan
los camiones
se cimbra dos o tres segundos,
como un escalofrío.
El bamboleo se siente más
aquí, en el quinto piso,
en donde vivo
en un departamento chico [...]
En este piso escribo,*

*en este piso mi hijo crece [...]
Pero yo escribo,
vivo donde se siente más
el bamboleo
y escribo,
tiendo unos versos
para absorber las inquietudes [...]*

(Morábito 2006: 69-70)

La escritura se asocia no sólo a ese lugar cotidiano que se convierte en residencia más o menos estable y sujeta a posibles cambios o mudanzas, sino que también se relaciona directamente con las vibraciones y temblores del edificio. La asociación escritura-temblor es más que evidente, escritura como temblor, como canalización del temblor, pero también nacida del temblor tal y como Kierkegaard esbozara en su ensayo. Llama la atención esta asociación temblor-poesía porque se repetirá idéntica en *Delante de un prado una vaca* (2011), aunque también es curiosa la puesta en funcionamiento de los recursos autobiográficos para llegar a la consecución del poema, utilizando aquellos aspectos que van surgiendo de la vida cotidiana y que, de un modo u otro, crean puntos de reflexión y sentido específicos, como pueda ser el hecho de vivir en un quinto piso. Por eso la sección «IV» de *De lunes todo el año* se inicia con «Cinco escalones» (2006: 91-92), una reflexión sobre lo que suponía en la infancia vivir en el quinto piso o en la planta baja: «Vivir arriba / era ponerse a salvo, / entrar de lleno en el país, / entrar de lleno en los recuerdos, / la planta baja era el destino / de los inmigrados, / de los nacidos fuera de su patria, / de los desmemoriados». Un poco más arriba,

en el mismo poema, dice: «Yo me crié / con mi visión de planta baja, / escribo todavía / desde su amplio radio de visión». A partir de ahí se va desarrollando en toda su amplitud, y en su complejidad poliédrica, lo que significa un quinto piso en relación a la escritura.

Nos gustaría señalar, a propósito de esta singular poética espacial, una horizontalidad que enfoca las cosas y a las personas con un zoom muy personal ya que, a través de esos espacios que se descubren en su poesía, asistimos a una determinada fórmula de concebirla. «*Ars poetica*» es una reivindicación espacial, un alegato a favor de la lentitud para recorrer los espacios (como en «Si te revuelca la ola»: «cuídate» [...] «de las olas con prisa»), de la escritura que se va decantando poco a poco, y del conocimiento que se va adquiriendo con los años y la madurez; una poesía que se nutre de experiencias verdaderamente profundas, las cuales van dejando sus marcas con el paso del tiempo, pero también una explanación de ese tiempo en un espacio concreto –el texto–, estableciendo una identificación entre las experiencias vividas y su posterior elaboración en el espacio textual. El poeta se la juega en un adjetivo, una coma o un verso, cambiando, volviendo a él o retomándolo para luego regresar a veces a la idea inicial o finalmente desecharla, y ese territorio de la duda y de los cambios, de la pasión, es la escritura.

ARS POETICA

*Yo nunca tuve anhelos
de motorización,
es más, nunca pedí a mis padres*

*un vehículo,
hasta la bicicleta me aburría,
me limité a mis pies,
a mi sentido del cansancio.
Nunca he viajado rápido,
pero he viajado,
mis huesos cambian de dolor
cada cien metros
y nadie sabe como yo qué es un kilómetro.*

(Morábito 2006: 111)

Evidentemente, a través de la metáfora espacial se llega a la proyección temporal que el poema adquiere y, a través del eje cronotópico, podríamos encontrar la intersección donde se cruza la poesía. De ahí surge. Este eje sirve de bisagra para unir aspectos biográficos y poemáticos, como si fueran dos plantillas que se superponen y por las que contemplamos las trazas, la vida hecha literatura, fundidas en una sola, en una poesía que surge de la vida y de donde debe provenir todo buen poema. Se aprecian fundamentalmente dos tipos de ángulos o focalizaciones, muy conectados con técnicas cinematográficas y complementarios el uno del otro, como son el ángulo contrapicado (en inglés *low angle shot*) en textos decisivos como «El parque» (Morábito 2006: 78-79), pero también otros tipos de planos sabiamente dirigidos. Los poemas desde los que se contempla tanto el espacio exterior como el interior, en la propia casa, son muchos. Recordemos los versos finales del poema inicial de *Alguien de lava*:

*Rompí mis versos,
a fuerza de quitarles costras*

*habían quedado ajenos.
 Fui a la ventana,
 por un momento
 todo lo vi como una mosca,
 el aire impracticable,
 el mundo impracticable,
 la espera de un resquicio,
 de una blandura
 y del valor para atreverse.
 Fuimos el mismo adolescente gris,
 el mismo que no vuela.
 ¿Qué versos que calaran hondo
 no venían,
 de esos que nadie escribe,
 que están escritos ya,
 que inventan al poeta que los dice?
 Porque los versos no se inventan,
 los versos vienen y se forman
 en el instante justo de quietud
 que se consigue,
 cuando se está a la escucha
 como nunca.*

(Morábito 2006: 128)

Son numerosos, como decimos, los poemas en los que el poeta observa desde la ventana: «Despierto cuando no amanece aún, / prendo la luz de mi escritorio y miro / si es la primera luz del edificio. / En realidad casi no escribo, / vigilo cómo nace el día, / cómo se encienden otras luces» (2006: 135). Por el contrario, el ángulo picado (en inglés *high angle shot*) es fácilmente observable en muchas composiciones de La ola que regresa, entre las que destaca el texto final «Ventanas encendidas, mi tormento», pero también en poemas de *Delante de un prado una vaca*, como «De noche, en sus ventanas» (Morábito 2011: 53-54). Hay que tener muy presente que entre otros temas de-

sarrollados, uno de los principales de «Ventanas encendidas, mi tormento» es precisamente la propia poesía, siempre tras la observación de las ventanas de los edificios, indagando o espiando en la vida «desnudeces» de los demás. O sea, partiendo de los otros llegamos a la escritura, la cual es pasión que «con calculada lentitud, se enfría».

Si ese es el final de *Alguien de lava* (2002), nueve años después *Delante de un prado una vaca* (2011) comienza con un poema en el que se nos advierte que el poeta –convengamos que es el mismo protagonista del texto– no quiere que lo despierten si la tierra tiembla. De nuevo el tema del temblor, sentido desde la casa y el propio cuarto de dormir, que es una proyección de la escritura, un modo de concebirla. *Delante de un prado una vaca* se divide en cinco secciones que van escanciando la lectura y que se desarrollan temáticamente trenzándose unas con otras. En cada sección van apareciendo y desapareciendo los temas que venimos desarrollando, es decir, escritura, reflexiones metapoéticas, planos espaciales a partir de la contemplación de las ventanas, ya sea desde la del propio apartamento o desde la calle, observándolas desde fuera (y otras matrices temáticas que ahora no podemos abarcar en este artículo). Pero este trazado «por temas» no es sólo una característica del último poemario sino –como ya hemos dicho– del conjunto de la obra poética de Fabio Morábito quien, en este caso, va intensificando de un modo u otro en la última sección (quinta) de *Delante de un prado una vaca*, esas reflexiones metapoéticas, haciendo especial énfasis en poemas que hablan de la propia poesía:

*MIENTRAS ESCRIBÍA me picó una avispa.
 Apliqué hielo a la hinchazón del dedo
 y cambié el lápiz de dedo, luego de mano,
 escribí con la mano que no escribe
 mientras la mano con que siempre escribo
 se hinchaba a causa del veneno
 y la mano con que nunca escribo,
 como si la escritura fuera un avispero,
 también se hinchaba.*

(Morábito 2011: 94)

Esta visión de la poesía, la literatura y, más aún, la escritura, como un avispero, como un lugar emponzoñado, lleno de bichos inmundos, entronca directamente con el tema con el que inicia el libro, los temblores de la tierra. Pero también podríamos citar a la ballena que con su chorro o «palabra vertical que rompe el tedio de los mares» (último verso del libro, p. 108) alude a lo que acaba, destroza o desgarrar la aparente armonía de algo, aquello que no se somete a leyes morales sino simplemente a las leyes naturales. Serán muchas las menciones a lo anómalo –aparentemente anómalo, mejor dicho– en este volumen, propias de una hipersensibilidad y una percepción siempre alerta para captar aquellos detalles más significativos (de nuevo *el zoom*), aquellos matices poco habituales que solemos obviar en nuestra vida cotidiana y que marcan la diferencia de esta poesía, por todo lo que nos descubre. La disposición general de los temas del libro, que son los que van marcando las pautas de los poemas, y su distribución estratégica con intenciones claras en

la lectura global, enfatiza el final meta-poético, la preocupación por la palabra. Desde esta óptica, *Delante de un prado una vaca* posee una estructura fragmentaria sólida que va adquiriendo, como un puzzle, sentido pleno en su desarrollo, articulándose las vetas a medida que vamos leyendo. Las pautas para leer este libro están directamente conectadas con el resto de la obra de Morábito, y es que hablamos de una continuación en la obra iniciada en *Lotes baldíos* (1984), un mismo camino seguido, un mismo estilo que podríamos calificar como «áspero» y «fluido», derivado directamente del lugar desde donde se escribe:

*Porque vivimos, dicen los expertos,
 sobre una falla, la famosa falla.
 Las placas tectónicas se frotan allá
 abajo
 y una ruptura es inminente.*

*Y eso ¿cómo afecta nuestro estilo?
 ¿Lo hace más áspero o más fluido?
 ¿Es la escritura el sismógrafo más
 fino?
 ¿Ayuda a la metáfora este suelo?
 ¿Somos poetas sólo por pisar en falso?
 La poesía, ¿es una falla del lenguaje
 de la que sale un magma ardiente?
 ¿Qué están tratando de decir las
 placas?*

(Morábito 2011: 92-93)

La preocupación por los temblores de tierra, propios de la falla tectónica de la Ciudad de México y de todo el valle, nos introducen en un mundo de inquietud constante, en un estado de permanente alerta. Nada es lo que parece y, en cual-

quier caso, todo puede cambiar si a la tierra le da por regurgitar una de sus sacudidas: nuestra existencia no valdría nada. Sabemos que no se dan ese tipo de temblores a diario, porque se trataría de una tierra inhabitable, y ahí se encuentra la interrogación de quien sabe que no hay nada que tenga valor excepto la existencia propia, nuestra vida con sus condiciones concretas (podríamos decir nuestra vida en su condición cotidiana, apegada a lo material). No podemos vivir en estado de permanente alerta, claro, y en esa relajación se halla el inconformismo y la conciencia de que cualquier día todo puede cambiar. De ahí parte la reconsideración del valor de la vida. Por eso llama la atención el poema antes aludido, «No me despiertes si tiembla», como primer poema, porque luego esa temática se replica en varias composiciones a lo largo del libro, apareciendo también en las páginas finales con «Lo que se mueve cuando tiembla» (2011: 92-93), tal y como iban reapareciendo otros temas que hemos visto en otras secciones o partes del resto de volúmenes poéticos de Fabio Morábito.

De igual modo, podríamos diseccionar el diálogo amoroso que aparece en la segunda composición, «Entre tú y yo jamás ha habido» (2011: 10), y que luego vuelve a aparecer en diferentes momentos, cerrándose con «Tú no quieres que entre el sol en el cuarto» (2011: 71). Este diálogo también es el resultado de una permanente ruptura de placas tectónicas, entendida esta como la a veces irreconciliable relación entre dos. El tema del hijo, que es el fruto o bisagra entre esas dos partes antitéticas, se encuentra en este sentido imbricado –des-

de los primeros textos hasta el final– con ese entendimiento insoluble, pudiendo derivar de este: «Añoro al que sería si tuviera» (2011: 12) o «Quisiste sólo un hijo y ahora mira» (2011: 45) y, de igual modo conectado con las referencias generacionales, «Mi abuelo expiró ante mí» (2011: 38-39) o «Veo a mi padre asomado a la ventana» (2011: 40). El motivo familiar, como vemos, se va alargando, enredando, condensando, etc. Y no es, desde luego, la primera vez que aparece. Un poema interesante en este sentido es aquel de *Alguien de lava* que comienza «Mi padre siempre trabajó en lo mismo. / Él tan voluble, / que entró y salió de tantas compañías, / toda la vida trabajó en el plástico» (2006: 139-141). Un poema ciertamente largo del que extraemos estos versos significativos que, una vez más, dan pie a enjundiosas reflexiones metapoéticas:

*Lo que nos viene
de lo más profundo,
nos viene como un soplo
o como un sueño,
y a los que me inquirían
sobre qué hacía mi padre,
toda la vida contesté:
trabaja en materiales plásticos,
como una fórmula esotérica.
¿Toda la vida yo también
trabajaré en lo mismo,
en la escritura,
en la palabra plástica y no rígida,
que es la palabra que se saca de lo
más profundo?
¿De qué petróleo íntimo
nos salen las palabras que escribimos
y a qué profundidad
brota el estilo sin esfuerzo?*

¿Qué tan al fondo
están las gotas de lenguaje
que nos curan
y nos redimen de la superficie
hablada? [...]

(Morábito 2006: 140-141)

Un tema va llevando a otro tema, un asunto va girando sobre sí mismo hacia otro asunto, pero la poesía, como una herida abierta, se halla siempre atravesando la mayoría de las reflexiones, objeto y objetivo de las encrucijadas más insospechadas. Es como si una cadena fuera uniendo diferentes eslabones y esos eslabones ensamblando otros campos semánticos más amplios u otras ramificaciones: ese mismo padre que antes siempre trabajaba en lo mismo o que luego aparece en varias ocasiones asomado a la ventana, por ejemplo, nos lleva de

nuevo a otro de los temas obsesivos en la poesía de Morábito, recordándonos el poema que ya hemos citado y analizado en parte antes, «Ventanas encendidas, mi tormento», el cual tendrá una suerte de continuación o correlato en este *Delante de un prado una vaca* con poemas como «¿Por qué esa ventana» (2011: 15-16), o «De noche, en sus ventanas» (2011: 53-54), entre otros. La luz de la ventana encendida es un símbolo de la felicidad que no ve en el hogar propio, siendo a su vez la felicidad que ve en los demás hogares la luz siempre ansiada. Sea como fuere, en el fondo podría decirse que en la poesía de Fabio Morábito hay una apuesta melancólica contra la felicidad, una aceptación de nuestra parte menos feliz –o abiertamente depresiva– para intentar, a partir de ahí, asumir nuestro motor creativo, tomando a la melancolía como una fuerza vital.

BIBLIOGRAFÍA

- Cruz, Francisco José. «Algunas preguntas a Fabio Morábito para saber un poco menos», ed. digital, 2012. Consultado el 10 de abril de 2014 en <http://franciscojosecruz.blogspot.com.es/2012/04/algunas-preguntas-fabio-morabito-para.html>
- Helguera, Luis Ignacio. «Fabio Morábito: Arraigar y volar/I». En *El Nacional*. México: 8 de mayo de 1991, p. 7.
- «Fabio Morábito: Arraigar y volar/II». En *El Nacional*. México: 15 de mayo de 1991, p. 7.
- Morábito, Fabio. *La ola que regresa (Poesía reunida)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Delante de un prado una vaca*, México: Era, 2011.
- *Ventanas encendidas*. Antología poética, Edición de Juan Carlos Abril, Madrid: Visor, 2012.



La espiritualidad en la poesía de Manuel Mantero

Una hipótesis sobre su conexión
con el sufismo iraní

Por Pilar Gómez Bedate

Las presentes páginas, que dedico a la poesía de Manuel Mantero, sobre cuya obra he ido publicando diversos artículos a lo largo de los años¹, responden a la intención de señalar su relación con la corriente no-realista en la que coinciden muchos de los más destacados poetas españoles que comenzaron a publicar su obra en los años centrales del siglo pasado y que la han desarrollado a lo largo de su segunda mitad y –en casos como el presente– en lo que va de siglo XXI. Son poetas que no han pertenecido al conocido «grupo del 50» y a quienes suele calificarse de «independientes» pero que, siéndolo, comparten un pensamiento que no identifica las apariencias con la realidad y que, estando muy atentos a la vida del espíritu, han hecho de la palabra poética un medio de su búsqueda y/o manifestación².

Si hasta ahora me he referido en este sentido a la obra de Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory, Ángel Crespo, José Ángel Valente y José-Corredor-Matheos, me interesa en este momento acercarme a la de Manuel Mantero, más conocida entre nosotros en su vertiente realista pero que sustenta, sin embargo, un pensamiento en el que permanece el sentido trascendente de la existencia recibido en su educación religiosa, pero liberado de las ataduras del dogma tridentino que la dirigieron y modelado en el desarrollo de una búsqueda personal.

1

Conocí a Mantero a principios de los 70, cuando yo enseñaba ya en la Universidad de Puerto Rico y él se era

profesor de literatura española en la de Georgia (Athens, EE.UU.). Con su poesía, me había encontrado por primera vez en Madrid en 1966, cuando apareció *Misa solemne*, libro que fue Premio Fastenrath y que se situaba dentro de una sensibilidad católica progresista muy escandalosa para el catolicismo imperante en aquel tiempo en el país, pero muy agradecida por quienes habíamos dejado de estar de acuerdo con él. En el artículo que años después dediqué a este libro³ me refería, entre otras cosas, al conflicto entre literatura y vida que se manifestaba ya en determinados poemas anteriores suyos y al continuo enfrentamiento entre una y otra cosa en que se debatía su poesía, contemplada, a veces, como inmovilizadora de la vida, tal como se advierte en «Condenación del poema»:

*El poema mataba a la poesía
con su opresión,*

su límite,

su forja.

*Dentro del verso el aire se volvió
irrespirable como un cuervo muerto.*

*Tiré al suelo las sílabas,
sajé las aliteraciones,
desanduve la música,
olvidé las ideas en su sombra,
y una vez abolida la estructura,
salí fuera, miré a los árboles,
toqué la luz de la luna en el agua,
corté una flor,
le dije algo vital a una mujer.
Volví a mi casa,
me dispuse a escribir,
mas ya escribir era traición.
Y traicioné.*

Se trata de un conflicto entre arte y vida que, bajo distintos ropajes, es característico no sólo de la poesía española del siglo XX (aunque aquí se manifieste más tarde), sino también de la finisecular francesa (tan dividida entre el ensueño y la vida) y, en general, de la poesía occidental de esa época de transición entre el mundo de las certezas que se acaban y el de la duda y la búsqueda que está empezando y que, o bien rechazaba violentamente la vida del espíritu, o bien perseguía una espiritualidad nueva y libremente elegida en que transformar las creencias recibidas en la infancia⁴. Es este un conflicto que en la poesía de Mantero no se resolverá nunca, pues él nunca reniega de la anécdota de la vida sino que, por el contrario, a lo largo de toda su obra –desde *Mínimas del ciprés y los labios* (1958) hasta *Equipaje* (2005)– reivindica la cotidianidad en forma de recuerdos autobiográficos, historias de lo cotidiano, referencias a amigos y enemigos contemporáneos, lenguaje abierto y narrativo en muchas ocasiones, pero que a la vez –y acompañando a la materia tomada directamente de la vida– llega a trascender lo cotidiano y a convertirlo en parábola o manifestación de una realidad otra presentida por el poeta y buscada para dar respuesta a sus aspiraciones más profundas, unas aspiraciones que podríamos resumir como la necesidad de encontrar el origen del que se siente desgarrado.

No es mi propósito sugerir en estas páginas el modo en que se realiza esta transformación del significado de la materia cotidiana, sino tan sólo exponer una conclusión a la que he llegado después de leer las «Declaraciones» sobre el sentido espiritual de su poesía que –respon-

diendo a mi invitación– el poeta ha tenido la amabilidad de enviarme, y de haber llegado al convencimiento de que la singularidad de esta poesía –y la desorientación que puede producir en quien la conoce parcialmente– es precisamente el cambio de sentido que se impone atribuir a sus poemas más realistas cuando se los contempla a la luz de los que, entretenerados con ellos en la organización de sus libros, son testimonio de su busca y hablan, por ejemplo, de su convicción de que la muerte es sólo una apariencia⁵, de su incansable búsqueda de «la luz», su añoranza del origen, la sensación de estar atravesando un mundo intermedio entre la vida y la muerte, la marca que le dejan sueños enigmáticos o, por ejemplo, no solo la importancia otorgada a los oráculos, sino la capacidad de que el mismo poeta se siente investido para emitirlos: temas, en fin, que advierten al lector de que lo cotidiano no puede considerarse en su obra como desgajado de una conciencia que indaga en otra significación del mundo, sino parte de una auténtica aventura espiritual en que todo posee un lugar y un significado y cuyo momento más revelador es el encuentro amoroso ocurrido al poeta en determinado momento de su vida, pues actúa como punto de unión entre la mortal vida terrestre y la inmortal vida del espíritu.

Las referencias a este *encuentro* extraordinario y los relatos que de él hace el poeta pueden, a mi entender, considerarse expresión de una teosofía alimentada por el sincretismo de la *quête* manteneriana, a la que es útil acercarse a través de un maestro del sufismo mencionado por el poeta en las declaraciones que me ha enviado para la escritura de estas pági-

nas. El maestro en cuestión es el andalusí Ibn Arabí de Murcia y el intermediario que me ha llevado al conocimiento de su pensamiento ha sido su principal editor y estudioso, Henri Corbin, quien, como se sabe, fue participante destacado del Círculo Eranos durante la primera de sus épocas (1933-1988) y colaborador con Jung, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Kerenyi, Katherine Rayne y otros ilustres maestros en las investigaciones sobre la relación entre el pensamiento oriental y el occidental, la historia de las religiones y la interpretación de las visiones recopiladas por el estudio de la psicología de las profundidades.

2

Después de explicar su iniciación en la lectura de poesía a través de los modernistas hispanoamericanos (cita a Rubén Darío, Lugones, Herrera y Reissig, Silva, Martí y Amado Nervo) pasa Mantero a sus «admirados franceses: Gautier, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud». Luego, a Machado y Juan Ramón Jiménez y, tras ellos, se reencuentra con los clásicos griegos, latinos y españoles. Después –en sus palabras– «las puertas abiertas a otras culturas. Yo seguía buscando. Buscando lo que yo sabía que era atravesar los límites y encontrar la luz oculta de la realidad nunca contingente. Mientras estudiaba la carrera de Derecho en la Universidad de Sevilla escapaba a la biblioteca de Filosofía y Letras para leer y anotar a los filósofos. Aún guardo las observaciones que hice acerca de los presocráticos, de Platón, Plotino, Duns Escoto, Ockam, Descartes, Espinoza, Berkeley, Kant, Hegel, Fichte, Brentano, Schopenhauer, Bergson, Heidegger, a

qué seguir. ¿Me influían? Supongo que sí; por lo que yo pude aceptar o por lo que negase. Desde luego, Parménides ha sido siempre una presencia en mi vida. La falsedad de las apariencias, la indagación ascensional de la luz, la unidad de ser y lenguaje, lo esférico, la inamovible y reposada verdad final, todo eso ha configurado mi vida y mi obra de alguna manera. Duns Escoto me ha acompañado también y me ha consolado: en el difícil tema de la univocidad, yo verificaba, leyéndolo, *que la participación en lo que llamamos Dios era posible*»⁶.

La búsqueda comenzada primero en los filósofos no era suficiente: «En los filósofos recibía chispazos, pero no era LA LUZ». De ellos pasó a los místicos y, a su propósito, declara: «Hace años definí a la poesía como “intuición lúcida de las cosas” Y “mágico nombramiento de lo real”. Y ¿qué más magia que la mística? La mística suponía elevarse en la alfombra mágica para contemplar el universo de golpe, pero hay que sentirse mágico para eso. O tirarse al vacío, pero con alas nacidas en el aire. El gran descubrimiento de Heráclito fue que la conciencia no tiene por qué guiarse de la lógica». ¿El principio de contradicción? Inútil para él; «una cosa puede ser y no ser al mismo tiempo [...] no me gustaba de Heráclito su odio al inconsciente, a los sueños, propios de quienes él llama “almas mojadas”. En mi libro *Memorias de Deucalión* hay sueños y en la Antología que me dedicó *Anthropos* cuento en prosa bastantes sueños junto con otras experiencias extranormales; extranormales, para otro. Me apresuro a decir que la mayor parte de las experiencias fueron tremendas. A veces me parecían

castigos por culpas cometidas antes de nacer. Navegué ampliamente por el mar místico. Por los Misterios órficos, pitagóricos y egipcios, por los grecolatinos, por el hinduismo, el budismo, el taoísmo, el sufismo, la Cábala, el falso *Corpus hermeticum*. De todos hay alguna huella en mi obra. ¡Traspasar las apariencias, las oposiciones, llegar por la oscuridad del desierto al relámpago innombrable! Entre los orientales no importa mucho el porqué, las razones. Ya en mi libro *Mínimas del ciprés y los labios* y en el poema “La desnudez original”, Dios (La Naturaleza) me dice que no puedo entrar en Él si le pregunto. Hablé antes del mar místico, y el poeta sufí Rumi se refiere al “mar del ser”, en el cual nos reunimos las gotas individuales. Curioso: yo había leído ya esa expresión en Dante (“mar dell’essere”), igual que en Torcuato Tasso, quien pretendía hablar con los espíritus y las cosas, y en el nada místico Leopardi, desengañado de una posible primavera de dioses y diosas».

Se trata de declaraciones preciosas, tanto porque manifiestan la predisposición del poeta a lo visionario, como porque dan noticia de los autores más significativos de su *enciclopedia* personal, importantes para iluminar el proceso de transformación de un pensamiento. Y, en este caso, de la juvenil fe del poeta en lo que podríamos llamar heterodoxia neoplatónica que, si nos detenemos en la lectura de un poema de su primer libro, *Mínimas del ciprés y los labios*, parece partir de un neoplatonismo formulado en el renacimiento florentino para asimilar luego el mundo *imaginal*⁷ del neoplatonismo islámico que, apoyándose en las figuraciones de

la realidad, da respuesta a sus preguntas sobre lo divino y sentido a la creencia en un alma inmortal, que nunca ha abandonado⁸. El poema se titula «Razón» y es el siguiente:

*Por eso tanta vida y tanto llanto.
Porque los hombres –esta nada
de barro y de cristal vencible–
somos obra incompleta
de Dios. Porque hemos
de terminarnos
con la bruma más nuestra, deducida
del escondido hueso.
Porque somos lo mismo
que un camino
a medio hacer,
o un estanque con agua baja, efímera,
que sólo llega a donde el jaramago.
porque Dios se marchó
a su negocio y nos dejó como sabemos
mientras ranas, lechuzas y panteras
estaban terminadas.*

*Por eso tanta busca,
por eso tanta sangre en cerros de hermosa,
por eso tanta muerte
distinta y volandera,
último adorno de la carne libre,
coronando de soles nuestra vida
y nuestro llanto.*

¿Había leído Manuel Mantero el *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Pico de la Mirandola cuando escribió este poema?⁹ No cita a su autor entre los muchos en quienes ha estado buscando respuestas, ni lo he visto citado en otras declaraciones suyas. Tampoco lo menciona en las que me ha enviado, pero sabemos que

toda su prosapia de filósofos y místicos es platónica y su necesidad de sincretismo y conciliación hace recordar, sin duda, a la que sintieron aquellos humanistas del Círculo de Lorenzo de Médicis que, en busca de la sabiduría, osaron interpretar la doctrina cristiana a la luz de los textos hebreos y caldeos traídos a Italia por los exiliados de Constantinopla, utilizando entonces las concordancias con éstos para apoyar su propia fe. Aquí, siendo el razonamiento semejante en la intención, es diferente en el objetivo, pues se trata de una liberación del pensamiento de los estrechos límites aprendidos y de la emergencia de una heterodoxia ya asumida cuyo despliegue posterior en un amplio sincretismo ha sido señalado por distintos estudiosos en muy diversas ocasiones, la más reciente de las cuales —que yo conozca— es la «Introducción» de Francisco J. Peñas Bermejo al tomo I de sus *Obras completas* (ver nota 5). A ella pertenecen las siguientes palabras:

«La poesía de Manuel Mantero se identifica con su libertad y encuentra la fundación de sí misma en la lucidez de su “yo” superador de aceptados entendimientos. En sus poemas convergen lo consciente y la inconsciencia, mitologías y antiguas religiones de Oriente y Occidente, traducciones ocultistas, enfoques filosóficos y propias percepciones e intuiciones con objeto de potenciar al máximo la creación en todos sus aspectos (sexual, literario, simbólico, natural, extranatural, paranatural, transcendente) y a través de ellas de encontrar el filamento que concrete las verdades perennes de todas las grandes doctrinas y misterios con los dilemas sociales y culturales que rodean al ser humano contemporáneo»¹⁰.

3

En el relato por Mantero de esa búsqueda suya a través de lecturas en las que se entrecruzan la poesía, la filosofía y la mística y en la que el pensamiento oriental va predominando sobre el aristotelismo del occidental se describe una ruta que, con las diferencias de intensidad y punto de vista propias de cada caso, es paralela a la de los poetas de la generación del medio siglo XX a quienes me estoy refiriendo como no-realistas, pero de quienes el nuestro difiere notablemente en el tratamiento de lo cotidiano, que es abordado con una voluntad que podría considerarse conscientemente filosófica, si entendemos este adjetivo como lo hace el maestro de la espiritualidad moderna Henri Corbin, quien estima encontrarse él mismo dentro del campo de la filosofía cuando, en la entrevista titulada «De Heidegger a Sohrevardi»¹¹, Philip Nemo se asombra de que el traductor e introductor de Heidegger en Francia fuese posteriormente el primero en introducir en el mismo país algo tan alejado de lo que suele entenderse por filosofía como la islámica iraní. Una cuestión a la que Corbin contestaba lo que sigue:

«Un filósofo dirige su búsqueda simultáneamente en diferentes frentes, si se puede decir así, sobre todo si para esta persona la filosofía no se limita al concepto estrechamente racionalista que algunos han heredado en nuestros días de “filósofos del Siglo de las Luces”. Lejos de ello, la busca del filósofo debe englobar un campo suficientemente vasto para que pueda abarcar la filosofía visionaria de un Jacob Bohēm, la de un Arabí, la de un Swedenborg, etc. Resumiendo, para recibir los datos de los libros revelados y las

experiencias del mundo imaginal como otras fuentes ofrecidas a la meditación filosófica. De otro modo, la filosofía no tendría nada que ver con la Sophia. Toda mi formación es originalmente filosófica, es por lo que no soy realmente un germanista, ni siquiera un orientalista, sino un filósofo persiguiendo su búsqueda allá donde el Espíritu le guíe. Si me ha guiado hacia Friburgo, hacia Teherán, hacia Isfahan, estas ciudades serán siempre para mí ciudades emblemáticas, los símbolos de un recorrido permanente».

De la persecución sistemática de la Sophia emprendida por Manuel Mantero desde su juventud, la primera manifestación que conozco en su poesía es el poema «Razón» que he citado más arriba y cuyo título, si se relaciona con su contenido, debe interpretarse en el sentido escolástico de «razonamiento» que tuvo en nuestra poesía medieval. La siguiente en orden de publicación, aunque bastante anterior en la experiencia del poeta, pertenece a *Misa solemne* y está suscitado por un recuerdo que se remonta a los dieciocho años del poeta. Su título es, precisamente, «Recuerdo de 1948»¹² y su autor lo sitúa significativamente en el apartado dedicado al Credo. Su tema es la proclamación gozosa de la pérdida de la fe a que se vio inducido por la trasgresión de los límites al amor que esta fe le imponía, y nos importa porque anota lo que será el primer paso hacia la vivencia del amor carnal como una sublimación del espíritu hacia *la participación en lo que llamamos dios*, como veremos si adoptamos el punto de vista de Ibn' Arabi de contemplar el amor como unas bodas en las cuales la relación erótica con la

persona predestinada, para despertarlo, se convierte en una manifestación de las parejas divinas de las religiones orientales las cuales, a su vez, se reflejan en los amantes míticos con quienes el propio poeta se identificará desde el momento en que encuentra a su mujer definitiva.

Es en *Ya quiere amanecer* donde, tras las crisis de la adolescencia y olvidado el sentimiento de culpa, el poeta da noticia de haber encontrado la mitad femenina que le acompañará en la tierra: la «mujer real» a quien se refiere años más tarde en el prólogo a la edición facsímil de este mismo libro (1988)¹³; la que desde entonces constituye con él la pareja sucesivamente aludida en su poesía bajo los nombres de Calisto y Melibea –en el mismo libro– y Deucalión y Pirra en *Memorias de Deucalión* (1982), donde aparecen como *alter ego* de sí mismos y manifestación de la sacralidad del amor pleno y conforme con el sentido literal de «las bodas» a las que se refiere la metáfora usada para la unión del alma y Dios en la mística que pasará al cristianismo.

Encriptándose de una manera u otra –como sabemos que ocurre en toda mística– y aportando a quien persiga y/o alcance la unión –el sentimiento de liberación de toda frontera– la pulsión erótica arrastra a nuestro poeta hacia el lugar del que se siente desgajado y resulta central en la búsqueda del conocimiento, así como inseparable de un concepto de la divinidad que no solamente da forma al imaginario de la mística oriental, sino también, dentro del campo de la literatura profana, a otros tan decisivos en la occidental como el del *stilnovismo*, de cuya génesis islámica se ocupó en su momento Asín Palacios en sus trabajos sobre la

Commedia dantesca¹⁴ y sobre cuyos conceptos y concepciones vierten también detallada luz los interesantísimos y documentados trabajos del citado Corbin, de los cuales voy a intentar resumir lo que más puede interesarnos para el caso presente, tanto en *Alone with the Alone. Creative Imagination in the Sufism of Ibn'Arabi*¹⁵ como en *L'Homme et son ange. Initiation et chevalerie spirituelle*¹⁶, donde se expone un concepto de lo divino que hace posible la participación en lo que llamamos Dios a través del amor vivido en su plenitud.

Así, en *Alone with de Alone* –y al hilo del pensamiento de Ibn' Arabi–, Corbin explica una teoría de los «vasallos de amor» para entrar en la cual es necesario partir de la diferencia entre la idea de Aláh como Dios en general y la de Rabb como «el Señor particular personalizado en una individualizada e indivisa relación con su vasallo de amor. Esta relación individualizada en ambos fundamenta la ética mística y caballeresca del *fedele d'amore* al servicio de su Señor personal, cuya divinidad depende de la adoración de su fiel vasallo el cual, en su interdependencia, intercambia el papel de Señor con él porque él es el Primero y el Último»¹⁷. Este teofanismo de Ibn' Arabi, que supone una relación con lo divino tan intensa, íntima y excluyente, no deja de señalar su intérprete que –según la lectura simbolista de Luigi Valli– «tiene que ver con Dante y sus compañeros [...], aunque los filólogos literalistas se alarmasen al ver desvanecerse la figura de Beatriz en una pálida alegoría» sin tener en cuenta «que la experiencia de un culto de amor dedicado a un ser hermoso es necesaria en

la iniciación al divino amor, del cual es inseparable» pues esta «iniciación por el amor humano [...] transfigura a *eros* como tal en amor divino» y –también según Corbin– fue y ha seguido siendo la religión de todos los poetas iraníes», pues «el amor tiende a transfigurar a la figura terrestre amada situándola a una luz que destaca todas sus virtualidades sobrehumanas hasta el punto de investirla con las funciones teofánicas del Ángel, lo mismo que ocurrió con Aquella que se apareció a Ibn' Arabi en La Meca como la figura de la divina Sofía»¹⁸.

¿Y no es esta explicación tan compasiva con la naturaleza humana, tan realista con su pequeñez y a la vez sublimadora del poder de su imaginación, la que conduce hacia una *donna angelicata* trasunto del *ángel* de Ibn' Arabi –y hacia la esencia divina que puede hallar en su corazón quien la busca–, una «mujer-ángel» cuya condición, lejos de ser esquiva a los deseos del amante, se apiade de ellos? Creo que la comprensión de la aventura vital y literaria del poeta de que hablamos, su búsqueda de cumplimiento personal, quedaría suficientemente iluminada si se tienen en cuenta las informaciones que ofrece Corbin sobre la naturaleza y la relación en el interior de la conciencia con este Dios «cuyo secreto es tristeza, nostalgia, aspiración a conocerse a sí mismo en los seres en que manifiesta su Ser», este «Dios apasionado porque es en la pasión que sus fieles sienten amor por él, en la teofanía de sus *fedeli*, donde se revela a sí mismo. Y ello siempre individualmente, en un «Solo con el solo» que es algo muy diferente de la lógica universal o de la participación colectiva, porque sólo el conocimiento

que el fiel tiene de su Señor es el que este Señor personal tiene de sí mismo»¹⁹. Y porque el Ángel viene a ser la manifestación del Uno fuera de sí mismo.

4

Es esta «teología del espíritu» de que habla Corbin, tan compatible con el pensamiento junguiano a que la escuela de Eranos nos ha habituado, la que permite entender, no sólo la juvenil desacralización del amor petrarquesco y de toda idealización del amor que exija castidad (hecha por Mantero en su conocido poema «Francesco Petrarca»), sino también –y en sentido contrario– la literaturalización de su vida que resulta ser el conjunto de su poesía: poesía guiada por una imaginación que parece mostrarle –con continuas urgencias de conocimiento e inesperadas visiones ocasionales– el mundo como un gran teatro propicio a las revelaciones que su escritura va anotando en estilo que podríamos llamar «medio», si lo comparamos con la magnitud de la experiencia a que da forma. En el texto literario, tal como está construido, en un lenguaje sin perspectiva temporal ni planos que alejen al presente del pasado, los personajes míticos con quienes el poeta identifica su destino sentimental no pueden ser entendidos –y esta es su originalidad– como alegorías, ni como *exempla* que engrandezcan el presente, sino como existencias anteriores de los amantes que reviven en una nueva pareja. En el prólogo de la edición facsímil de *Ya quiere amanecer*, el autor insiste en que los poemas que estamos leyendo y su vida propia no son literatura pero, a la vez, convierte a su vida en literatura al inscribirla en la órbita lite-

raria y transforma a la pareja que forma con su amada en personajes literarios. Es más: se inserta con ella en la serie literaria cuando, en su poema «Te hago observaciones sobre un idioma muerto», no sólo se continúa el paralelismo con Calisto y Melibea merced a las citas de *La Celestina* previas a los poemas, sino que también se invoca, al margen del texto principal, fragmentos de lírica erótica latina (Horacio, Floro, Catulo, Ausonio, Propercio, Tíbulo y Virgilio) que se transforman en eco de la propia voz manteriana y a estos autores en compañeros de quien ahora está escribiendo. Y yo diría –o, al menos, así lo percibo– que Mantero se sitúa en esa serie con la clara sensación de ser él y su amada la resurrección temporal de un modo de la existencia inscrito en un tiempo que es un no-tiempo donde periódicamente se actualizan identidades tenidas por extintas o existentes sólo a través del proceso de la creación artística.

Es en este tiempo mental –o mundo *imaginal*²⁰ en el que el pensamiento es tan real como el material– donde los personajes de la vida del poeta, incluido él mismo, los escenarios en que todos se mueven y las relaciones afectivas que les hacen exaltarse en el amor y el sufrimiento, dejan de ser fingidos (o literarios) y asumen la realidad de quien se contempla y se transcribe a su obra con la conciencia de que su vida es parte de un auto sacramental en el que los actores van cambiando de nombre y de ropaje, según las obras que les corresponde representar. O al menos así es como yo he llegado a entender la reconciliación de la vida y la literatura en la poesía de Manuel Mantero.

- ¹ Cf. Pilar Gómez Bedate, «Manuel Mantero, del yo al *Nosotros* (Nota sobre el poeta y el simbolismo)», en *Anthropos*, 116, Barcelona, enero de 1991, pp.47-49 y en *Poetas españoles del siglo XX*, Huerga y Fierro, Madrid, 1999, pp.250-258; «Un libro clave en la poesía de Manuel Mantero, *Misa solemne*», en VVAA, *Manuel Mantero: Lectura de la Llama en el verso*. Julia Uceda y Sara Pujol Russell (Coord.). Ferrol. Sociedad Valle Inclán, 2002; «Realidad y neoplatonismo: Manuel Mantero, Primavera del ser», en *Quimera*, 238-239, Barcelona, 2004.
- ² Cf. mi artículo «El pensamiento mágico en la poesía española de mediados del siglo XX». En *Campo de Agramante*, núm, 15, primavera-verano 2011.
- ³ Cf. nota 1
- ⁴ Es un tema éste -el de la persecución moderna de una nueva religiosidad por caminos en que se entrecruzan lo filosófico y lo poético- que Guy Michaux dejó bien patente en su magistral *Message poétique du symbolisme*, publicado por primera vez en París en 1947 (ed. Nizet). Recientemente, he escuchado hablar a Zagajewski en la Casa del Lector en Madrid de «cómo ser un poeta religioso en una época postreligiosa», de manera que estamos ante un tema que sigue siendo actual.
- ⁵ Refiriéndose a *Equipaje* (2005) escribe Peñas Bermejo «Cien poemas que conectan el presente con el final de este reino extraño del tiempo y de las formas, apariencias por las que se desprecian los signos de la eternidad y la intuición de una realidad única e inamovible. Mantero, como en otros libros suyos, reincide en la apariencia de la muerte y acepta con toda tranquilidad un destino que no termina sino que verdaderamente comienza con ella» (Cf. «Introducción» a Manuel Mantero, *Como llama en el diamante*. Poesía, Sevilla, rd editores, 2007, p. 12).
- ⁶ El subrayado es mío
- ⁷ El término introducido por Corbin en las lenguas occidentales para traducir al correspondiente de los textos árabes y persas que no tenía equivalente en ellas es *imaginal* y no «imaginario», porque se refiere a un orden de la realidad que el mismo Corbin ha denominado *mundus imaginalis* y es percibido por la *consciencia imaginativa o la imaginación cognitiva*. El término «imaginario», con su connotación de «irreal» o «utópico», no sería apropiado para la traducción. Cf. Henri Corbin, «*Mundus imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal*» en *Cahiers Internationaux du Symbolisme*. Brussels, 1964, 3-26). La traducción de los términos del original inglés es mía.
- ⁸ Véase, como ejemplo entre otros muchos, los poemas siguientes, de 1960 y 2007 respectivamente, en *Tiempo del Hombre y Equipaje*: «Hombre: Cuerpo, Alma»: «Durante el día luchan / se apedrean, se abrazan / ruedan entre las flores, / se injurian, se desangran. // De noche hay una tregua. Pasea el alma, canta / por sus campos lejanos / que el cuerpo ignora. Pausa. // Y apenas en los límites del mundo brota el alba / comienzan nuevamente / los dos, su gran batalla». Y, en *Equipaje*, tantos años más tarde: «Parque de Georgia»: «Esta amarilla grana como un beso / tan sólo un día ha de vivir y darse. // Este cocuyo de aérea luz alegre, / se apagará en la tumba del otoño. // Este pino que anima verdes sombras // más que yo dudará, / que mi deseo. // (Mientras los vanos hombres así piensan / yo soy en cada cosa, para siempre».
- ⁹ Comparar con el siguiente fragmento del *Discurso* citado: «En el momento del nacimiento del hombre, el Padre le concedió simientes de toda especie y gérmenes de todo tipo de vida. Los que cada uno haya cultivado, estos crecerán y darán sus frutos en él. Si son vegetales se convertirá en planta; si sensuales, se volverá animal irracional; si intelectuales, será ángel e hijo de Dios. Y si, insatisfecho con todo tipo de criaturas, se recogiese en el centro de su unidad, hecho un único espíritu con Dios en la solitaria oscuridad del Padre, que está situado por encima de los seres todos, a todos aventajará. // ¿Quién habrá que no admire a este camaleón nuestro? ¿Quién va a admirar más alguna cosa? De éste, y no sin razón, el ateniense Asclepio a causa de su naturaleza cambiante y capaz de transformarse a sí misma, dijo que en los misterios era representado por Proteo. Luego están, además, las frecuentes metamorfosis entre los hebreos y los pitagóricos» Cito por la traducción de Pedro J. Quetglas en Giovanni Pico Della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre.*, Barcelona, PPU, 2002.
- ¹⁰ Peñas Bermejo, Op.Cit., 7-8.
- ¹¹ Grabación en Google de *Radio France Culture*, 2 de julio de 1976.
- ¹² De pronto, / con la fuerza de un sol recién creado, / un pensamiento me deslumbró: / yo no creía en Dios. // Mientras me levantaba de la cama / la novedad de la súbita idea / iba poniendo / maravillosos nortes en las cosas. / Todo fue nuevo para mí. // Yo no creía a Dios, / y dueño de mi mágica conquista / como aquel que halla un galeón hundido / salí a la calle / sonriendo al mundo. / Di un vivo aldabonazo / en la puerta de aquella hembra / llamada pecadora por los tibios, / y me supo su piel mejor que ningún día / porque el pecado se volvió descuido, / instinto, libertad / de unas calientes manos / traspasando el deseo / hasta su oculta rebelión de aromas.
- ¹³ Del Prólogo entresaco el siguiente párrafo: «Lo cierto es que, tras escribirse, *Ya quiere amanecer* ocupó y sigue ocupando un lugar preferente en mi estimación. En ello influyeron las desvalidas circunstancias de su nacimiento y, por supuesto, la mujer concreta a quien se dedicaron estos versos, una mujer concreta que es todas las mujeres [...] Mujer real la de *Ya quiere amanecer*, con un sexo real. El acto sexual implica lo sacrificial, la mutua redención es un doble asesinato, ocurrido tras viajar por estados progresivos de entusiasmo [...] John Donne y otros poetas de su época usaban la expresión “morir” como sinónimo del acto sexual. Muerte y resurrección sin término construyendo grácilmente la imagen de la eternidad».
- ¹⁴ Cf Miguel Asín Palacios. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid, Mestres, 1919.
- ¹⁵ Henri Corbin. *Alone with the Alone. Creative Imagination in the Sufism of Ibn' Arabi*, Princeton. New Jersey, 1997. Cito la obra por la edición inglesa, con la que he trabajado. La traducción de estos fragmentos es mía.
- ¹⁶ *L'homme et son ange, Initiation et chevalerie spirituelle*. Avant propos de R. Munier, París, Fayard, 1983. La traducción de los fragmentos que cito es mía
- ¹⁷ Cf. Op.Cit, nota 15, p. 157.
- ¹⁸ «Todo, en el chiismo y el sufismo, reconoce una antropomorfosis divina en forma humana; esta metamorfosis es esencial para la divinidad, pero ocurre en el cielo, en el plano de los universos angélicos. El *Anthropos* celestial no está encarnado en la tierra, se manifiesta en la tierra en figuras teofánicas que atraen a sus fieles, a quienes las reconocen, hacia su ascensión celeste». Op.Cit. nota 15.
- ¹⁹ Cf. Op.Cit. nota 14.
- ²⁰ Ver nota 7.

Gioconda Belli:

«El goce de nuestro cuerpo nos ha costado mucho más a las mujeres»

Por Carmen de Eusebio

Gioconda Belli (Managua, Nicaragua), es autora de las novelas *Sofía de los presagios* (Seix Barral, 1990), *Waslala* (Salamandra, 1996; Seix Barral, 2006), *El pergamino de la seducción* (Seix Barral, 2005), *El infinito en la palma de la mano* (Premios Biblioteca Breve y Sor Juana Inés de la Cruz. Seix Barral, 2008) y *El país de las mujeres* (Premio Hispanoamericano de novela La Otra Orilla, 2010). Por su obra poética ha recibido los premios Mariano Fiallos Gil, Casa de las Américas, Generación del 27 y Ciudad de Melilla, quedando parte de ella recogida en la antología *Escándalo de miel* (Seix Barral, 2011). *El intenso calor de la luna* (Seix Barral, 2014) es su última novela publicada.

Recientemente ha publicado *El intenso calor de la luna*, una novela que nos habla de la mujer y de su lugar en el mundo. Usted ha luchado en el frente revolucionario sandinista e imagino que también ha tenido que luchar mucho para hacerse un lugar en la literatura. ¿Qué dificultades se ha encontrado por el simple hecho de ser mujer?

No tuve ninguna dificultad para publicar, ni para ser editada. Quizás se debiera a la temática de mi poesía y de mi primera novela, pero lo cierto es que ser

mujer más bien me pareció entonces una ventaja. Las dificultades que he percibido tienen que ver con la valoración crítica descalificadora con que se tiende a considerar el trabajo de un coro de mujeres latinoamericanas cuyas novelas han tenido, paradójicamente, mucho éxito editorial. Hablo de Marcela Serrano, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel o Isabel Allende, por ejemplo. Este *boom* de mujeres escritoras ha sido menospreciado a nivel de la crítica masculina. Se nos ha acusado de hacer literatura de *best-seller*

o literatura *light*. El concepto *light* fue usado, pienso, para restarle seriedad a la temática femenina abordada desde la cocina o desde el amor. Ese mote jamás se había aplicado a la literatura *light* escrita en abundancia por varones en la misma época. Esa actitud descalificadora es la misma que quiere insertarnos a las escritoras dentro del estanco de «literatura femenina» a partir del sexo de nuestras protagonistas o porque la obra trate algún aspecto de la condición femenina. Para las mujeres, el éxito pareciera ser la lápida bajo la cual yace la seriedad con que se trata la obra. He dicho esto a menudo para visibilizar este problema. Pienso que la crítica debe ser menos prejuiciada y más justa.

La protagonista de su libro se llama Emma y está casada con Fernando, médico de buena posición. Los personajes son claramente flaubertianos, además de la referencia que nos encontramos en las últimas páginas del libro. ¿Qué semejanzas y diferencias encuentra en esas dos mujeres que viven en tiempos diferentes? Me tentó la idea de la analogía, pero no como eje, sino como referencia. La Emma de mi novela no añora el mundo sofisticado y romántico que desea Emma Bovary. Su insatisfacción con el marido no estriba en que éste es tosco y carente de *savoir faire*. Mi Emma comparte con Emma Bovary cierta dosis de vanidad, de coquetería, pero pienso que ella es mucho más consciente de su circunstancia y más capaz de trascenderla de una manera constructiva que la Bovary que termina por auto-destruirse. La verdad es que la idea de la analogía surgió a raíz de la cita de Madame Bovary de que creía que la

luna brillaba sólo para ella. Hay un problema común a ambos personajes y es su narcisismo, su auto-complacencia, pero la Emma moderna encuentra en el reconocimiento de su vocación postergada y en su accionar durante la epidemia que se narra en la novela, el mecanismo que le permite al fin salirse del círculo vicioso de la auto-contemplación constante. El esbozado final feliz de mi novela es radicalmente diferente. Quizás porque soy mujer, perdoné la infidelidad de mi Emma y mostré sus causas. Flaubert nos muestra un Charles Bovary poco atractivo. Nos hace entender que Emma le sea infiel, pero el escritor no se lo perdona a su Emma. La hace pagar con su vida. El otro guiño flaubertiano en mi novela es el del fetichismo de Ernesto, el carpintero, con los pies. En su ensayo *La orgía perpetua*, uno de los más bellos de Vargas Llosa, hay una deliciosa disquisición sobre la obsesión de Flaubert por los pies y zapatos de Emma. En *Madame Bovary* hay descripciones de los botines de Emma, de sus pantuflas. En mi novela, los pies también tienen un sitio importante en la trama y desarrollo de la novela.

Emma, la protagonista de la novela, ha cumplido 48 años y siente pánico ante la vejez y lo que de pérdida significa eso. ¿Cree que las mujeres vivimos de un modo diferente a los hombres ese punto de no retorno a la juventud?

Sin generalizar, creo que sí. No con el pánico de Emma –que es propio del tipo de mujer que ella encarna–, pero sí con una mayor sensación de pérdida. Todos lloramos la juventud «Juventud, divino tesoro, / ya te vas para no volver. / Cuando quiero llorar no lloro / y a veces lloro,

sin querer», dijo nuestro poeta Rubén Darío, pero pienso que las arrugas nos golpean más a las mujeres. Y es lógico. La valía del hombre poco estriba en su físico. Ser apuesto es un plus, sin duda, pero lo es mucho más tener éxito, ser solvente económicamente, inteligente; no importa la edad que se tenga. Para el hombre poderoso, aparearse con la mujer que le guste, tenga ésta la edad que tenga, es sólo un asunto de su habilidad para convencerla. La sociedad lo celebrará aún si la mujer es ridículamente más joven que él. La mujer, en cambio, ha sido advertida desde la adolescencia de que su tiempo para «cazar» marido es muy corto. A los 35 años, el reloj biológico empieza a amenazar a las madres «añejas» con la infertilidad o con bebés con variedad de síndromes. La literatura está llena de «solteronas» y no es muy benigna con este arquetipo porque la valía de la mujer ha sido socialmente fijada como dependiente de su belleza, su juventud y su capacidad reproductiva. La industria de la belleza saca sus réditos más jugosos de prometer la juventud de la piel o del pelo, de todo cuanto cambia con el tiempo. Esto no quiere decir que a los hombres no les angustie la vejez; creo que les angustia igual, pero no los limita de la misma forma. Recordemos que hasta el advenimiento del «metro-sexual» el hombre descuidado, rugoso, al natural, era considerado ideal de masculinidad. En Nicaragua hasta tenemos un dicho: «El hombre es como el oso; mientras más feo, más hermoso». Ahora bien, las mujeres una vez que se instalan en su madurez, tienden a ser mucho más tranquilas consigo mismas que los hombres. La madurez de la mujer es un

tiempo de sabiduría, de volver la mirada hacia una misma. Ese es también el tema de esta nueva novela; de lo que se gana, de la autonomía y el gozo de ser uno por sí y para sí. Las mujeres pasamos gran parte de nuestras vidas jóvenes dedicadas a los demás. Es en la madurez donde al fin encontramos la libertad y el espacio para atar nuestros cabos sueltos y habitarlos plenamente.

Emma es una mujer del siglo XXI, de buena posición, que se ha dedicado por entero a formar y cuidar de su familia dejando atrás proyectos profesionales que había emprendido en su juventud. Ante los primeros cambios que experimenta en su cuerpo, opta por buscar fuera de su matrimonio y en brazos de un hombre más joven que ella la confirmación de que sigue manteniendo su feminidad. ¿No cree haberla encorsetado en un arquetipo de mujer frívola, solo obsesionada por la pérdida de su belleza?

Pero es que de eso se trata la novela. Emma no somos nosotras, mujeres conscientes que nos decimos que no nos importa la feria de las vanidades femeninas; Emma es una mujer moldeada por las presiones sociales de su clase. Dócil a ellas. Emma ha jugado según las reglas del juego: renunció a su carrera, crio los hijos, se dedicó al marido, a la suegra, a la casa, a la vida social del médico y lo hizo como mujer linda, bien cuidada, honrando las expectativas sobre su género. Ella no «opta» por buscar a un hombre más joven que ella; el hombre le cae literalmente del cielo y claro que ella cede a la tentación de probar si aún puede ser seductora, precisamente porque está en época de dudas, de crisis, pensando que va a perder su feminidad, su belleza.



Gioconda Belli © Eric Dahan

Un hecho fortuito lleva a Emma y a Fernando a tomar contacto con una realidad desconocida para ellos, un hábitat insalubre donde vive una clase social de muy pocos recursos económicos. Cada uno a su modo, descubren una salida para sus apáticas e insatisfechas vidas. ¿No es una idea un poco idealizada pensar que encontraremos la felicidad en la entrega y salvación de los necesitados? Bueno, en realidad hay pocas maneras tan seguras de encontrar la felicidad. Quizás por mi propia experiencia vital, soy una gran creyente del valor redentor de las causas colectivas. Puede ser un cliché, pero es un cliché precisamente porque es un esquema que funciona. La *malaise* moderna está cargada de culpa y del mal sabor de sabernos en un mundo arbitrariamente injusto. Pero ahora, en el post-modernismo, cualquier impulso «redentor» se considera sospechoso, producto de ilusiones románticas. Hay una diferencia entre querer cambiar el mundo y lo que emprende Emma y, sin embargo, aún ese esfuerzo particular y aislado tiene el potencial de cambiarle la vida, porque lo que ella necesita es salirse de sí para volverse a llenar de un sentido de sí más maduro y adulto, menos centrado en su ombligo, en su individualismo.

El intenso calor de la luna es una novela que nos cuenta el paso del tiempo en la mujer. Irremediamente, este pasar del tiempo nos lleva a la muerte, de la cual Emma no nos dice nada. ¿Usted qué teme más, la vejez o la muerte?

Como decía un poeta nicaragüense: le temo a la decrepitud. La muerte es corta. No me da mucho miedo. En cuanto a Emma, hay varios pasajes en la nove-

la en los que ella piensa en cómo será la muerte; dice que será como que alguien apague la luz. Y se pregunta cómo es que tantos imaginan la eternidad con ilusión cuando para ella la eternidad suena abrumadora. No quise hacer de Emma un personaje extremadamente preocupado por la muerte. No me pareció congruente con ella, porque ella aún se siente joven. Ella apenas se está dando cuenta de que su juventud está terminando.

El tiempo podemos verlo como una amenaza pero, también, podemos verlo como experiencia. ¿Qué significa para usted el paso del tiempo?

Así como gran consideración, «el paso del tiempo» no significa para mí más que una manera práctica de cuantificar días y noches. Yo creo que el tiempo tiene diversas maneras de pasar y de ser. Cuando vivía en Estados Unidos y hablaba de mi vida, a veces me parecía haber vivido doscientos años si comparaba lo mucho que tenía que contar con las vidas apacibles y predecibles de los otros. Yo aprecio el paso del tiempo porque me parece que no lo he perdido. Creo que lo más grave es perder el tiempo. Ese tiempo que se pierde sin vivirlo es lo que nos envejece, me parece.

En algún momento de la narración los distintos personajes hablan entre ellos y nos dejan ver la enorme desilusión que sienten al pasar de la esperanza que provocó la revolución con sus ideales, a la generalizada situación actual de escándalo, ¿qué piensa usted, que ha participado activamente en la lucha por esos ideales?

La novela retrata a grandes pinceladas

y sin entrar en muchos detalles la etapa post-revolucionaria en Nicaragua. El fracaso de grandes ilusiones se refleja en la actitud cínica e indiferente de la gente frente al acontecer político y en una suerte de resignación al *status quo*. ¿Qué pienso yo? Pienso que la desilusión política es una de las peores desilusiones, sobre todo cuando hay muertos de por medio. Ver los giros incomprensibles de ideologías, ética y comportamiento; ver lo que es ser la sombra y revés de lo que fue, es duro; pero me consuela a ratos leer, por ejemplo, un ensayo de Shelley donde habla del desencanto de su generación con lo que sucedió tras la Revolución Francesa. Desde la toma de la Bastilla al comienzo de la vida republicana moderna de Francia pasaron ochenta años, más o menos. Me he convencido de que vivimos demasiado poco tiempo para prever el fin de las historias. Como soy optimista, prefiero pensar que algo al menos de lo que hicimos habrá valido la pena.

La menopausia es el detonante que hace que Emma se replantee su existencia. Ella siente que su vida reproductora acabó y por lo tanto pasará a otra fase de su vida. ¿Cree que es tan determinante la etapa de menopausia para las mujeres?

La lógica interna de la novela demandaba que Emma viviera con gran agitación ese primer retraso de su regla que ya no se podía atribuir a un embarazo, pero pienso que cada mujer vive esa experiencia de forma diferente. Algunas transitan por esa etapa sin trepidación alguna, pero creo que para muchas otras es época de opciones, de decidir si recurrir o no a las hormonas sustitutivas y de lidiar con sín-

tomas como esos calores, que pueden ser molestos. Tengo que pensar que, dada la importancia que tiene la regla en la vida de todas nosotras, su fin es un acontecimiento memorable, igual que su principio, a menos que la persona tenga una relación muy ajena con su propio cuerpo.

Vivimos muchos cambios y ya hay empresas como Apple y Facebook que ofrecen a sus empleadas la oportunidad de que puedan congelar sus óvulos, sin coste alguno para ellas, con el fin de facilitar la posibilidad de ser madres más tarde y poder continuar con sus carreras profesionales. ¿Qué opina al respecto?

Actualmente, la maternidad entre los 40 o 45 años es perfectamente posible dentro de parámetros bastante seguros para la madre y el infante. El problema de la maternidad después de los 35 no es la capacidad de la mujer de llevar el embarazo a término, sino el de la viabilidad de los óvulos, así que si ésta se puede preservar congelando los óvulos jóvenes para usarse más tarde, a mí me parece una alternativa totalmente válida. Lo único que anotaría es que hay otras alternativas para que las demandas profesionales no obliguen a la mujer a postergar su maternidad. En mi novela *El país de las mujeres*, yo desarrollo la idea de la necesidad de una reorganización del mundo laboral para que admita horarios flexibles, promueva guarderías y salones de lactancia en los centros de trabajo y redefina la aparente contradicción maternidad-productividad.

Se habla poco de la sexualidad y el erotismo de la mujer a cierta edad. Usted sí narra, con detalle, algunas escenas pro-

tagonizadas por Emma. ¿Por qué cree que pasa esto? ¿Somos las mujeres las primeras en ocultar nuestros deseos a diferencia de los hombres que alardean de sus conquistas independientemente de la edad?

Hay una tendencia a atribuir las grandes pasiones a protagonistas jóvenes. La sexualidad y el erotismo en la literatura no se limitan, sin embargo, a estos arquetipos. Pienso en el final de *El amor en los tiempos del cólera*, de García Márquez, o en el *Elogio de la madrastra*, de Vargas Llosa. Puede que hasta ahora haya habido un mayor recato de las mujeres para tratar el erotismo, pero a mí eso siempre me pareció producto de los prejuicios y de la forzada «modestia» femenina. Colette, Anaïs Nin, cultivaron el género y ahora estamos siendo testigos de una explosión del porno «suave» escrito por mujeres. Mi novela es original en cuanto que trata la sexualidad de la madurez, pero más como un estado mental de Emma que como una realidad física. Ella es, a los 48 años, una mujer atractiva. La realidad es que en estos tiempos muchas mujeres de esa edad e incluso mayores se conservan muy bien. En la novela hay tres escenas de cama donde se muestra la diferente manera de hacer el amor de los distintos personajes, porque pienso que la experiencia de la vida es relevante en la capacidad de intimidad, de igualdad. Me parece que escribir sobre relaciones de pareja en una novela y evadir las escenas íntimas es como querer tapar el sol con un dedo porque lo natural, lo orgánico, es abordar ese espacio dado que suele ser un aspecto muy importante en una relación de amor entre pares. A mí me ha gustado escribir sobre la intimidad sexual porque creo que las

mujeres tenemos una sensibilidad distinta para abordarla y que es necesario que esa sensibilidad también se incorpore al erotismo literario, que ha sido construido, en su mayoría, con un imaginario, un lenguaje y una sensibilidad masculina.

Siguiendo con el erotismo y la sexualidad, de usted se ha dicho –y así han llegado a clasificarla en algunas críticas literarias– que es escritora de poesía erótica. ¿Qué significa para usted el erotismo y la sexualidad femenina?

He abordado temas muy variados, tanto en mi poesía como en mis novelas. El erotismo es un tema que me interesa en su sentido más amplio. Cuando empecé a escribir tenía veinte años y vivía un período maravilloso en mi vida. Me sentía feliz, plena, y eso lo experimentaba como una sensación física de vitalidad, de sensualidad. Mis primeros poemas están llenos de esa exuberancia, de ese espíritu celebratorio. Hice una especie de «Canto a mí misma» que, sin tener ni influencia, ni relación con Whitman, tenía ese ánimo, ese aliento. Yo canté lo mío: mi cuerpo, mi capacidad de sentir, de dar y recibir placer, y creo que inventé una especie de marca erótica porque nunca fue, ni ha sido, un erotismo porno; sino un erotismo vitalista, poético, que sublima lo sexual como parte palpable de la experiencia amorosa. Mi manera de escribir ha tenido eco en las lectoras –y también los lectores– quizás porque integra la sexualidad al espíritu; porque no separa el cuerpo y el alma y, sobre todo, porque no vulgariza ni desvaloriza lo físico frente a lo espiritual. Es un erotismo que celebra la vida. Yo pienso que desde ese punto de vista es muy femenino.

¿Cuánto hay de miedo en las mujeres para no reconocer nuestro cuerpo y placer físico?

Creo que hay mucho menos miedo ahora, pero el cuerpo femenino ha sido un campo de batalla. Por siglos, las mujeres hemos sido sojuzgadas, juzgadas y condenadas por nuestros cuerpos. En la historia se nos acusa de haber causado, gracias a nuestro poder de seducción, la pérdida del Paraíso Terrenal. Como contraparte de las chicas malas, cuyas historias abundan, nos ponen a la Virgen María, que logra ser madre sin relaciones sexuales y cuyo mérito es mantenerse virgen antes, durante y después del parto. Es un símbolo que niega el cuerpo femenino rotundamente y rechaza la sexualidad incluso si el fin último es la reproducción de la vida del mismo heredero de Dios. No es de extrañar que con todos esos antecedentes optemos por ser, o al menos parecer, modestas. Reclamar el goce de nuestro cuerpo nos ha costado mucho a las mujeres. Gozarlo como sujetos, no como objetos sexuales, es todavía un trabajo en ciernes.

La Emma de mi novela reconoce precisamente que el hecho de que ya su cuerpo no se deba a la reproducción, a los hijos, ni a nadie, abre para ella una etapa donde puede al fin vivir para sí misma, gozar porque sí, perder la culpa y la obligación de cumplir reglas o alcanzar en las aspiraciones de un rol determinado.

Usted empezó escribiendo poesía muy joven y no ha dejado de hacerlo. También escribe novela. ¿Qué necesita para escribir poesía? Y ¿qué le permite la novela?

La poesía sigue siendo para mí un asunto de inspiración; un impulso repentino que obedezco en el instante en que se presenta. No convoco la poesía; es ella la que me busca. El caso de la novela es totalmente diferente. La novela es un acto planeado, organizado, que requiere una arquitectura determinada y un proceso laborioso y disciplinado.

¿Quiénes son sus escritores favoritos?

Depende de la época, pero tengo mis santos: Virginia Woolf, Cortázar, Faulkner.

BIBLIOTECA

[01] **Soportes del novelista crítico que lee todo, hoy**

[02] **Oír atentamente**

[03] **Desenmascarar el Atlas**

[04] **La perfecta desnudez**

[05] **Debilidades imperiales del latinoamericanismo**

[06] **Ese fascinante juego de las correspondencias**

[07] **Autobiografía *in progress***

[08] **Dioses locales**

[01] Wilfrido H. Corral

[02] Julio Serrano

[03] Ernesto Pérez Zuñiga

[04] Juan Manuel Romero

[05] Leonardo Valencia

[06] Juan Ángel Juristo

[07] Francisco Fuster

[08] Juan Arnau

[01]

Por Wilfrido H. Corral

Patricio Pron:

*Prácticas de la negación
y del silencio en la crisis
de la literatura*

Ed. Turner, Madrid, 2014

306 páginas, 19.90€



Soportes del novelista crítico que lee todo, hoy

Una semejanza entre los narradores hispanoamericanos «milenios» y algunos del *boom* es su temprana dedicación a la no ficción. Una gran diferencia es que aquellos (Patricio Pron, Zambra, Valencia y Vásquez, por calidad) tienen nuevos soportes técnicos para su afán y un público igualmente enterado. No es menos pertinente para entender los palimpsestos conceptuales de *El libro tachado: Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura* (Turner, 2014), de Pron, que él y otros tengan formación u ocupación académica, como Vargas Llosa. Pero tengo más presente la ubicuidad digital de los jóvenes, su capacidad para entrelazar lecturas y referentes actuales, a veces críticos y teóricos. Es entonces cuando Pron se sepa-

ra del montón, entre otras razones por vivir en España –tras un periplo que lo lleva de su Argentina natal a Alemania– y por su reciente trabajo como traductor de *Dejad de lloriquear. Sobre una generación y sus problemas superfluos* (2012), de Meredith Haaf, que con *El libro tachado* adquiere un significado más amplio y revelador. Cómo se reflejan todos esos intereses en su igualmente ambiciosa prosa, es un examen para los académicos que vendrán.

No creo baladí que se publique este ensayo (en el mejor sentido del término) en un momento de varias crisis, en el que todo lo que se examina como débil es exactamente lo que es su solidez. En el fragmentarismo de los componentes de esta obra (se tacha tanto el sustantivo como el adjetivo del títu-

lo) se aloja, como una astilla en el cerebro, un aluvión de lecturas y referentes aún más memorable que el practicado por Pron en su esmerado periodismo. La «Introducción» y las «Conclusiones», más los ocho capítulos restantes, abandonan, desde sus títulos, cualquier noción de totalidad. Como híbrido de comentario cultural, crítica, teoría, problematizaciones e información enciclopédica sobre varias «rarezas» literarias que no están en la punta de la lengua de los pares de Pron u otros dedicados a la literatura, *El libro tachado* es uno de los más ordenados y ambiciosos que he leído. Así, se compensa —o mejor dicho, se complementa— a menudo agobiante y siempre desafiante riqueza de información y conceptos que mantiene al análisis. El penúltimo capítulo, «Crisis», concuerda perfectamente con el segundo, «Azarosa / Combinatoria / Restringida / Colectiva / Borrada / Suspendida / Apropriadada». ¿Qué recorrido literario y cultural justifica ese proceder?

Lector imparable de todo soporte, Pron no escribe exclusivamente sobre las literaturas iberoamericanas que conoce a fondo desde su época académica, como manifiesta su omnipresencia en publicaciones periódicas en lengua española. Ese régimen de lectura quiere decir algo muy importante: su análisis pertenece a un mundo mayor y, en términos específicos, corresponde a las crisis de interpretación de la todavía imprecisa «nueva» literatura mundial y su república de intérpretes. El arco que se puede trazar entre los dos capítulos mencionados contiene giros consabidos, y ya cansinos: abolición de fronteras conceptuales, derechos de los autores en un momento de conexiones mundiales, desplazamientos genéricos, enfoques interdisciplinarios (generalmente, sin disciplina), género (sexual), subjetividad, «agencia», zarpazos

de la globalización, las humanidades digitales, menos progresismo, y el frecuentemente nefasto híbrido de los estudios culturales, que no son ni lo uno ni lo otro, como Pron bien comprueba. A la vez, da indicios de cómo podría ser la crítica del futuro inmediato, aunque *El libro tachado* no pretende ser un manual para nadie, dejando claro que la mayoría de las visiones sobre el futuro tecnológico resultan ser erróneas.

Ahora, ¿de dónde y cómo surgen las prácticas de la negación y el silencio, y por qué son importantes para comprender las crisis de la literatura? Si las crisis son cíclicas en la vida real y geopolítica, sigue quedando en manos de los escritores reflexionar sobre ellas, y no contestar; o responder demasiado hoy, en la red. Con algo de razón, Marx opinaba que los filósofos solo han interpretado el mundo de varias maneras, cuando el propósito es cambiarlo. Se olvidaba de los escritores, y estos de filosofar para hoy. Pron no padece de esa ambición, lo cual lo distancia de la crítica literaria pontificante que reina en la academia, a cuya obtusa jerigonza no hay ninguna venia en *El libro tachado*. Por ende, es obvio que respeta la más sensata y que observa sus formalismos de documentación, compromiso para con sus lectores que, por extensión, lo distancia de los acelerados «wikipédicos». Sí hay menciones sucintas de Derrida y de Eagleton, y las ideas de Blanchot, Barthes y Foucault (sobre «el autor»), de Steiner y del gran Gabriel Zaid son patentes; y todavía más las de Melville, Flaubert, la Josefina Vicens de *El libro vacío*, el recientemente descubierto en Iberoamérica David Markson con *Esto no es una novela* y otras «autoficciones», así como Vila-Matas, presencias que señalan las lealtades estéticas del novelista como crítico.

Si todo razonamiento funciona con contradicciones, las de la negación y silencio las contienen en su razón de ser, y que Pron quiera partir de una literatura «sin personalismos y sin veleidades, pero también sin heroísmos y sin conciencia de sí misma» (p. 16) queda puesto en jaque mate por el meollo de la mayoría de capítulos. No se debe concebir esa refutación como perjudicial para el libro: la coartada es precisamente ver cómo se construye, y el novelista crítico lleva las de ganar. Casi cada capítulo comienza con una anécdota y el quinto, dedicado a «Suicidas / Colaboradores», junto al octavo –«Desaparecidos / Silenciados»– muestran la productiva dialéctica con que arma su argumento general y su exhaustividad al registrar lo atípico más allá de los atípicos que casi por definición habitan el mundillo literario. Si las páginas de la tercera nota del quinto capítulo (pp. 116-123) –un listado de autores suicidas y sus *performances*– podrían ser un modelo imbuido del *mash-up*, el capítulo siguiente, dedicado a los falsificadores, es una inspirada ampliación de estudios de Richard Posner y otros, aunque el plagio de varios latinoamericanos, ya discutidos en el extenso capítulo dos, habría tenido más sentido aquí, y un «corta y pega» habría solucionado una traba que es más estructural que conceptual.

El libro tachado tiene entonces un carácter ondulante y cumulativo, muy siglo XXI y XX a la vez porque, para ir contra la corriente «textualista» y antibiográfica del siglo pasado y recuperar al autor, privilegia los nuevos métodos casi performativos de la interpretación. Es como si Pron fuera un secante de escritorio de mediados del veinte, acción que la era digital no practica, porque archiva. A diferencia de lo que anuncia la contraportada –y aunque estoy de acuerdo con que ha sido escrito para alentar la lectura y

potenciar el futuro de la literatura–, no veo morbo en este libro, porque es para lectores variables en un momento en que hay teorías para todo. Si aquí la tachadura no se concibe como la *sous rature* derridiana (o palabra inadecuada, pero necesaria), ¿cuál es el metamensaje? Las respuestas, porque sabe que nunca hay una sola, están en el breve séptimo capítulo, «Anónimos», y en el tercero dedicado a «Censurados / Quemados / Destruídos / Perdidos / Desparecidos / Represaliados», que tiene la misma simetría multiforme del segundo. Ambos aclaran que el papel de los marginados literarios como profetas o anti-héroes culturales carismáticos no es el menor de su función social o invenciones revolucionarias.

Si cada capítulo está repleto de anécdotas insólitas o desconocidas, descubrimientos pertinentes para una visión cabal de autores y obras o curiosidades que se aproximan a la chismografía que autores y críticos no se atreven a poner por escrito, el tercero y el séptimo son los más concentrados en la negación y el silencio: «El deseo de que el autor desaparezca es parte pues de un movimiento más general hacia la destrucción de la literatura y se articula paradójicamente sobre su mismo triunfo» (p. 256). Cabe señalar que los calificativos empleados en el tercero se aplican a autores y obras, y entonces se presencia un gran logro interpretativo, maduro y convincente sobre la censura, aunque el mundo crítico convencional dudará que «hay buenas razones para pensar que la destrucción material ya no es necesaria en nuestros días» (p. 88). La discusión de los «Anónimos» del séptimo capítulo, concentrado en la tradición inglesa, merece ampliación, porque la idea de borrarse haciendo de «negro» o «colaborador», que Pron discute en el quinto capítulo (pp. 124-139), no se distancia mucho del anonimato,

y lo mismo se puede decir del trabajo de los traductores. Otra vez, es asunto de estructura, no de concepto.

Se notará que he dejado para el final el sexto capítulo, el más extenso, porque analizar los «Falsificadores» no es un criterio de valor para Pron, sino un gatillo consecuente. Similar a su interés en los seudónimos como negación que se fusiona con el silencio, se para la falsificación de las categorías que se cruzan obligatoriamente en el segundo, tercero, cuarto, quinto y octavo capítulos. La atención aquí a una sola naturaleza literaria tiene que ver con el hecho de que, casi por definición, los autores son embaucadores, y no es necesario recurrir a Vargas Llosa u otros iberoamericanos que han reformateado ese archivo conceptual. La diferencia es la impresionante gama de Pron, quien es debidamente conciso con Pessoa porque le interesan igualmente varias prácticas de la literatura mundial; no la nueva, sino la que estableció las pautas actuales. Según él, a pesar del cuestionamiento de las vanguardias históricas, «el sistema literario estuvo presidido por unos valores estables y lo suficientemente sólidos» (p. 169) como para ser tolerante, lo cual ha conducido a no cuestionar hoy los valores literarios intrínsecos de esas obras (pp. 177-179).

Este es un libro de autor para lectores, sin un análisis textual rancio o los excesos teóricos y reciclajes intransigentes de cierta crítica punta y, por ende, no sorprende la selectividad en torno a las exégesis que apoyan su argumento general: se debe recuperar al autor cuando «El exceso de producción artística conlleva en sí mismo la necesidad de que existan agentes que determinen qué merece la pena ser consumido y qué no» (p. 238). Para Pron, ese agente no es la crítica literaria (pp. 239-242), ni tiene sentido

volver «a una especie de pasado idealizado» (p. 242), especialmente cuando la «estética de la negatividad» es coadyuvada por las crisis de circulación y producción editorial, un «final de época» que explica en el último capítulo. Si en las «Conclusiones» convence la confianza en algunas ideas de Félix de Azúa, persuade menos acatar la noción de «Copi» –que los lectores tachen a medida que leen–, porque tales nociones fueron explicitadas mucho antes y genialmente por otro argentino, Macedonio Fernández, o por el mexicano Salvador Elizondo, entre otros. Pero, otra vez, es Pron quien embraga similares enlaces en sus lectores, y eso vale.

Cuando se muestra demasiado autoconsciente de lo que hace, se echa de menos una crítica sobre *La fábrica del lenguaje*, S.A., o la ficcionalización en *Agenda del suicidio* (ambos de 2011), de Pablo Raphael, que generalmente tratan temas afines, aunque desde una perspectiva generacional ensimismada y politizada, razón mayor para dialogar. Si las lecciones que se desprenden de *El libro tachado* revelan lo mucho que han cambiado la crítica de autor y sus soportes (piénsese en Vargas Llosa sobre Flaubert y García Márquez), también muestran que los cambios no son de enfoque o de valores, sino que Pron transmite la necesidad de estar al día, de ser exhaustivo y, muy en particular, de dialogar inteligentemente. Dudo que después de este ensayo se intente otro igual, porque si Pron tergiversa la sentencia de Picasso «las computadoras son inútiles porque solo proveen respuestas», también muestra que las preguntas deben ser diferentes, y en ello yace la originalidad de pronunciarse sobre cómo la crítica podría ensamblar el capital literario, consciente de que todo paradigma lleva en sí las semillas de su obsolescencia.

[02]

Por Julio Serrano

Fabio Morábito:

El idioma materno

Ed. Sexto Piso, México, 2014.

182 páginas, 16€



Oír Atentamente

Un pequeño cuaderno en blanco abierto sobre la mejilla de un hombre y una oreja que parece querer escuchar hacia dentro de la hoja es la imagen de la portada del último libro de Fabio Morábito, *El idioma materno*, fundamentado en la escucha, en el oír atento, compuesto de textos breves [ninguno excede las dos páginas] que funcionan a modo de rápidas incursiones en torno a su vocación literaria. El desafío de su autor a la hora de escribir este libro está bien simbolizado en esa oreja que trata de oír lo que la página puede decirle. En un poema de una obra anterior, *Orejas*, decía: «para oír el silencio no te tapes las orejas». El silencio que quiere escuchar Morábito no es introspectivo, no precisa taparse los oídos, sino lo contrario, tener las orejas bien abiertas para oír la cal-

ma que se encuentra bajo el ruido. Su libro es un aprendizaje de la escucha de un silencio que, una vez hallado, paradójicamente, es traicionado. Roland Barthes comprendió bien esta deslealtad del escritor cuando afirmó que «el silencio no se hace signo sino cuando se lo hace hablar». La fidelidad del escritor es hacia el signo, hacia el texto, por mucho apego que tenga al silencio. También Octavio Paz nos habló de esta encrucijada: «Enamorado del silencio, al poeta no le queda más recurso que hablar». De esa traición surgen estos ochenta y cuatro textos de Morábito que vinculan lo autobiográfico, lo anecdótico o imaginario y la escritura.

El título de *El idioma materno* nos lleva a un aspecto crucial de la literatura de Morábito: su idioma materno no corresponde

con el de la lengua en la que escribe. Toda su obra –ha escrito principalmente poesía y cuento, aunque también ensayo y una novela corta para niños– está escrita en español, pero su lengua materna es el italiano, ya que su infancia transcurrió en Milán. A los quince años se marcharía a México, donde reside desde entonces. No obstante, no nace en Italia, sino en Alejandría, donde vivió sus tres primeros años de vida. Fue, por tanto, extranjero ya en Italia y después en México. Esta condición de perpetua extranjería informa su visión del lenguaje y de la identidad: misterios sobre los que gira su obra. Como el de la lengua en la que escribe que, al no ser la propia, suscita en él la continua sospecha de desconocer algunos de sus más íntimos matices. De ahí su escucha atenta, el ajuste minucioso de las palabras y una escritura hondamente consciente del lenguaje. En *El idioma materno* todo conduce al lenguaje, cada caso o anécdota deriva hacia la incógnita, que es nexa del libro: la del habla, la de la escritura. Para Morábito el lenguaje se asemeja a un círculo vicioso, es un obstáculo y una salvación, como nos narra en una anécdota que ilustra este tema perfectamente: la de un escritor que, a punto de colgarse de una soga, trata de escribir unas últimas palabras de despedida y, atascado y enfrentado a los problemas de estilo y eficacia de la nota acaba, cansado de tachones y descontento con el resultado, aplazando su suicidio, menos importante en última instancia que el estilo de la nota. Quizá lo que lleva a este escritor al suicidio es terminar de una vez por todas con la obsesión por el estilo lingüístico, pero esa misma obsesión es la que le salva.

Morábito tiene especial conciencia de la imposibilidad de hallar «el secreto del habla», tanto de su lengua materna, que abandona parcialmente siendo un muchacho, co-

mo de la de adopción: ambas albergan una imposibilidad última. Así, una inseguridad lingüística acaba por convertirse en maestría, la conciencia de lo que desconoce se convierte en una obsesión por el perfeccionamiento del lenguaje. De nuevo el círculo vicioso, extranjero de la lengua y, por ello, explorador infatigable del abismo que hay entre las cosas y sus nombres.

El resultado de esta atención minuciosa desemboca en unos textos que funcionan a modo de dardos: vaciados de cualquier exceso verbal, aligerados en su estructura y, por tanto, veloces, van al meollo de cuestiones relacionadas con la problemática de la literatura y el lenguaje. Morábito es hábil en la escucha de su texto, sabe desprenderse de lo que a éste le sobra, sin ese apego a lo escrito tan habitual de los escritores. Más bien parece hallar goce en el soltar: tiende a desprenderse de libros «carezco del menor orgullo bibliófilo y me aterran esas grandes bibliotecas que a la muerte de su dueño son adquiridas por alguna fundación o universidad» y, tanto en su poesía como en su prosa, se inclina por lo depurado, rasgo que el lector agradece porque esta economía verbal no le resta, sino que le da autenticidad. Se podría ver rigor en su literatura, pero también todo lo contrario, una despreocupada liviandad del texto que tras tanto cincel se vuelve grácil y echa a volar. Digamos que envuelve el texto en una ligereza construida con esmero. Como resultado, este conjunto de textos que se leen como pequeños cuentos en torno a la literatura. Irónicos, rápidos, provistos en ocasiones de una inquietante extrañeza e ingeniosos, son también lo suficientemente inocentes como para resultar irreverentes: los puentes que traza vinculan la escritura con actitudes o pasiones como la traición, el parasitismo, el robo o el vampirismo.

La mirada de este libro es caleidoscópica. Por un lado, mira hacia su infancia, esa época en la que se halla en el idioma materno, para señalar los comportamientos que le van a ir definiendo como escritor y que no están necesariamente vinculados con el acto de escribir. Más bien son actitudes, gestos del niño que fue y que le van posicionando como el escritor que es hoy, inclinaciones que forman paralelismos, como la del niño que roba pequeñas cantidades de dinero a sus padres – siempre la cantidad justa, ni una moneda más de la precisa, para el cine–, al igual que el escritor roba de «los bolsillos del lenguaje las palabras que uno quiere decir, justo esas palabras y ni una más». O el niño que en sus primeros años escolares traza a lápiz surcos, redes intrincadas de caminos que también guardan parentesco con la disposición del escritor de «ser guiado por una huella sinuosa». Por otro lado, mira hacia actitudes de distintos personajes habitualmente relacionados con el libro: correctores que leen sin leer, que recorren el texto con la actitud de «un cazador que vislumbra la presa»; lectores que necesitan subrayar el libro convirtiéndose, de alguna manera, en segundos autores del mismo; lecturas que se hacen aplazando la verdadera lectura o talleres literarios que dan limpios consejos sobre el arte de escribir cuando tantas veces la necesidad de la escritura aparece de la mano de la amenaza o del miedo.

¿Qué miedos laten bajo estos textos, qué amenazas? Por un lado vemos a un Morábito que se halla en el lenguaje como un pasajero temporal, no con la confianza del hablante nativo que no duda de que la lengua le asiste, sino habitando la lengua desde el vértigo que nace de la conciencia de hallarse en una lengua prestada: el lenguaje que sustenta al escritor puede (hablando en el lenguaje del miedo) dejar de hacerlo; de he-

cho, el italiano, que era su lengua, tras tantos años habitando el castellano, se desvanece por su desuso. En uno de los textos analiza la culpabilidad lingüística de aquellos que han perdido el dominio de un idioma: «el señorío sobre un bien que nos fue obsequiado y no supimos preservar como deberíamos». Nos habla de su lenguaje materno. Y ese temor se irradia hacia otros aspectos vinculados con el lenguaje. En más de una ocasión, Morábito ha contado cómo su escritura oscila del verso a la prosa, pero no oscilaciones rápidas, pendulares, sino que se adentra en la escritura de libros en un género y en ese adentrarse cae en el temor de no poder volver a salir de ese género, de quedarse atrapado en él, incapaz de fluir entre estilos. La escritura le sitúa al borde de un abismo y de ahí el vértigo a la caída. La amenaza es verse desasistido del lenguaje, del estilo y de la escritura misma: «Envidia y admiro a quien se siente escritor y no necesita demostrarlo todos los días. Pero yo soy una persona disciplinada, si un día falla esa disciplina, tengo la superstición de que todo se irá al precipicio». Su literatura es una construcción, una arquitectura de férreo andamiaje, sólida precisamente por la inseguridad que le ha hecho construirla con determinación.

Para construir ese andamiaje se apoya en algunos autores que han sido determinantes en su formación como escritor: por un lado, Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale, poetas a los que tradujo del italiano y que le sirvieron de puente para pasar de una lengua a otra, para despedirse del idioma materno e ingresar en el castellano. Por otro, algunas lecturas que forman la base sobre la que se irá construyendo una pasión lectora: *El extranjero*, de Albert Camus o *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. De sus compatriotas mexicanos admira a Villaurrutia,

Octavio Paz o Sabines. En narrativa Kafka, Daniel Dafoe, Raymond Carver o Gabriel García Márquez. Estos son algunos de los nombres que componen una biblioteca escogida que no desea proporciones hercúleas ni metas colosales. Más bien parece un lector que halla y reduce, buscando una esencialidad o un ligero equipaje para su camino.

En pintura admira a Giorgio Morandi, ese pintor italiano maestro de pintores que

es visto comúnmente como repetitivo y algo provinciano, pero cuyo tono pictórico hay que detenerse a escuchar porque habla en voz baja, de manera susurrante, como dijo Rafols- Casamada. No es de extrañar, por tanto, que uno de los preferidos de Morábito sea un pintor que demanda del espectador una atención atenta y paciente, pues parece ser este uno de los dones de un escritor que sabe escribir, pero también callar y escuchar.

[03]

Por Ernesto Pérez Zúñiga

José Carlos Rosales:
Y el aire de los mapas,
Ed. Fundación Lara, Sevilla, 2014.
128 páginas, 11.90€



Desenmascarar el atlas

«La voz de un autor que ha ido y venido con sigilo, trazando su propia ruta, hasta convertir al espacio en un cauce firme del pensamiento». Así finaliza el prólogo escrito por Erika Martínez a su reciente selección de la obra poética de José Carlos Rosales (*Un paisaje*. Renacimiento, 2013), poeta granadino nacido en 1952. Una glosa posible a esta afirmación sería: el sigilo ha sido inútil; la propia ruta se ha abierto en un discurso de interés compartido por su contenido y gran concisión formal; la firmeza de su pensamiento ha sido capaz de romper el cauce de los espacios cerrados. *Y el aire de los mapas* viene a subrayar los méritos alcanzados en los libros anteriores de José Carlos Rosales y a subrayar que nos encontramos ante uno de los poetas im-

prescindibles de nuestra biblioteca hispánica contemporánea.

En la nota final de este libro, el autor nos informa de que ha cerrado el ciclo iniciado con *El buzo incorregible* (1988) y que había continuado con *El precio de los días* (1991), *La nieve blanca* (1995), *El horizonte* (2003) y *El desierto, la arena* (2006); es decir, el total de su obra poética, exceptuando *Poemas a Milena* (2011), libro de inspiración amorosa y naturaleza diferente a este conjunto de poemarios que algún día se reunirán bajo un título que ilustra la poesía de José Carlos Rosales: *El pensamiento sigue*.

Hay en todos ellos un nexo común que singulariza, en efecto, la voz de José Carlos Rosales en la multitud de la poesía española contemporánea: el punto de vista del extra-

ñamiento como constante poética, la desconfianza hacia los límites aceptados, la insistencia en mirar exilios de cualquier cariz, la réplica a la placidez en sus órdenes estables.

A lo largo de sus poemarios, encontramos un lenguaje cada vez más nítido y despojado, donde la síntesis poética se enriquece con el uso contemporáneo de una de las mejores herencias de nuestro siglo de oro: el conceptismo. Y se va afilando una mirada plenamente interesada por aquello a lo que nadie suele prestar atención: lo que hay sepultado debajo de la nieve (si utilizo esta imagen de uno de sus libros anteriores es porque el lector podrá encontrar conexiones evidentes entre ellos, temas que se van desarrollando a modo de fugas que reaparecen en el transcurso del tiempo de la escritura. *Y el aire de los mapas* se ancla, por ejemplo, en estos versos de «El horizonte»: «El lugar que las cosas encuentran / no aparece en los mapas»).

El final de este proceso es señalado en el título conclusivo: *Y el aire de los mapas*, libro centrado en una decidida sospecha de la sociedad contemporánea y en una de sus grandes ficciones: el mapa, gráfico concepto que representa la configuración consensuada de un mundo mucho más complejo y libre de lo que interesa mostrar.

Dividido en tres partes: «El aire», «Los mapas», «Y el aire de los mapas», los poemas de este libro expresan una rebeldía intelectual hacia el conjunto de los usos y costumbres triunfantes, y el cuestionamiento de los parámetros básicos de nuestra existencia: el espacio y el tiempo. «Los senderos no son lo que pensábamos», «has soltado la cuerda y el pasado no está».

La ruptura con los esquemas mentales y con los prejuicios tiene como consecuencia inmediata aclarar la ceguera, despertar

la atención hacia la existencia de lo invisible en apariencia, «lo que nació en las grietas donde el mundo aguarda». Gran parte de estos poemas son cuadros donde la conciencia revela la trampa que supone el conjunto de las certezas aparentes: los mapas, la identidad, la memoria, y el lenguaje, por su puesto, que tantas veces se acaba convertido en un mapa en falso, lo que Rafael Cadenas ha denominado con acierto «la estafa del lenguaje».

Cuestionar el mapa es cuestionar la civilización en sus diferentes manifestaciones, como bien se plasma en el poema titulado «Museo de la ignominia»: «Cada ignominia tiene un mapa / con fechas y dominios / [...] frases hechas que el mundo / se acostumbra a decir». Frente a esas frases repetidas, la poesía hace de las palabras elementos necesarios para nuestro discernimiento. Gracias a ellas, nos damos cuenta del engaño que alienta en el atlas y percibimos «ese aire humilde o errante, aire que nunca quiso / residir en los mapas [...]» («Aire limpio»).

Frente al mapa, el aire parece el único lugar fiable y susceptible de libertad, porque aún no ha sido intervenido por el ser humano, no ha sido introducido en la norma, no ha sido posible establecerle unos límites. El aire se escapa de los mapas, aunque la civilización trabaja por atraparlo dentro. Hay en este libro una atención expresa a lo que se sigue quedando fuera, ideas y personas, los desposeídos o apartados, los excluidos del atlas sistematizado del deber ser. Por eso también es recurrente en este libro la mención a la frontera -el lugar donde la duda se hace fuerte- y a los espacios fronterizos, que nos llenan de preguntas, donde tiembla cualquier certeza, como ocurre en dos poemas impactantes: «Insomnio» y «Hospital robado».

El lector puede imaginar alusiones a otros poetas en algunos versos: a Quevedo («Mira los mapas de tu patria antigua»), a Kavafis y su ciudad («La frontera te sigue, no se cansa»), o a Pessoa («No fingir, no traficar con mapas o mentiras»). Quizá con los tres tiene José Carlos Rosales un parentesco de discurso: la importancia del tono meditativo y de la paradoja como expresión necesaria de lo que no es evidente. Detectamos la atención minuciosa a la palabra elegida, al concepto que polemizará con nuestra fe en lo real. Se trata de una poesía desnuda, sin metáforas, una poesía del pensamiento y del escepticismo que reclama la verdad.

Una impresión última: es este libro un libro de época, escrito en la nuestra necesariamente, urgido por una energía colectiva que se explicita a través de la mirada peculiar de José Carlos Rosales. Como si nuestra actualidad se valiera también de la poesía para derribar el teatro del mundo, y «El Carromato sucio» donde «los viejos jefes peroraban». Alguien debe señalar las máscaras en el atlas, desdibujar sus fronteras, escarbar en la inteligencia hasta que puedan ir asomando los cimientos de la realidad. Es fácil imaginarlos empujando en los espacios blancos que dejan los versos de estos poemas.

[04]

Por Juan Manuel Romero

Álvaro García:

Ser sin sitio

Ed. Fundación José Manuel Lara,

Sevilla, 2014.

62 páginas, 19.90€



La perfecta desnudez

El último libro de Álvaro García (Málaga, 1965) viene a renovar la energía con la que las palabras atraviesan la realidad. Por la tensión de su decir sensitivo y su violencia en calma, *Ser sin sitio* ilumina el espacio sin lugar donde vida y muerte se encuentran para abrirse a un tiempo en que se anula el tiempo. No se trata de infatuación mística, sino de materialidad corpórea o musical llevada a sus últimas consecuencias. Inmanencia máxima. Los mundos distantes se enlazan si el verso es capaz de pulsar el agudo y el bajo de una misma cuerda sin perder no ya el compás, sino el compromiso con una melodía siempre libre: la música extrema. Así, espacio y tiempo, amor y desamor, lo que acumulamos y lo que perdemos, el quehacer del vivir y la humildad de la desaparición, se in-

tegran en la conciencia, donde las palabras les hacen sitio y dejan que participen en una especie de proceso de curación: «palabras / tensas como los hilos que contienen / sangre bajo la piel rota y cosida», un símil que evidencia, mejor que argumentos con demasiada lógica, la vibración física y la huella espiritual que produce *Ser sin sitio*.

De hecho, la significación primera de este poemario tiene que ver con la fuerza imprevista que adquiere el nudo entre realidad y lenguaje. Álvaro García acerca realidad al ser de un modo en el que sitio e instante quedan incluidos en un fin mayor, en una construcción intemporal ajena a cualquier utilidad y, por ello, completamente habitable: «que las palabras sean / no un decir: un hacer, puede que el único». Un lengua-

je potente comprende mejor la existencia, y la reaviva. Muy lejos llega *Ser sin sitio* en la comprensión del desajuste esencial de las cosas y el sentido, del desacuerdo entre lo que es y lo que no puede ser. Ese acceso a capas de realidad se lleva a cabo privilegiando el lenguaje como herramienta de perforación: plasticidad de imágenes («la leve arboladura de una grúa / que apenas se movía, / como moviendo nubes»), apertura del yo en poemas como «El espejo», donde la voz poética habla desde el otro lado o como si ya estuviera muerta, y precisión enunciativa y paradójica («ni trabajo ni ocio. Sólo esto, / sólo este empate en vilo desde niños, / desajustada luz de un marco roto»); la agilidad verbal, la superposición y confluencia de vivencias, la desarticulación de toda pureza en busca de una desnuda naturalidad, terminan desvelando una sencilla verdad impura, una auténtica sencillez: «La vida se ha quedado ante sí misma». Por eso, *Ser sin sitio* exige atención y dejarse llevar, tensión prolongada y desasimiento en la música del verso. Porque promete, en estratos sucesivos, en visiones yuxtapuestas, en poemas que se convierten en un «círculo en que la vida desafía / su propio terminarse», una armonía más compleja y un entendimiento más nutritivo. Y todo ello resuelto en una espiral de hipnótica belleza que surge en la reiteración fluida con que toca la médula de la conciencia («Sentados a esta luz, / vamos en una luz que cruza el tiempo oscuro, / rumor del hierro como tiempo a escala / del intento de ser a través del instante o de los siglos»).

Con un conjunto de veinte poemas – tres de extensión amplia que respiran el aire de sus poemas-libro anteriores y diecisiete sonetos (la novedad prosódica más visible de esta entrega)– Álvaro García vuelve a acercarse al enigma de conquistar el tiem-

po a través del tiempo, como proponía Eliot. Ya el poema con el que comienza el libro, y que da título al conjunto, testifica a favor de las posibilidades de la poesía como revelación. Al inyectarles intensidad, las palabras logran decirnos parte de lo que no se ve. Lo invisible fundido en la mirada precisa de las cosas visibles («El sol, en la baranda, / le confía a la palma de la mano / el sol de todo el día que termina»), y en honda conexión con la emoción, provoca una expansión acelerada de conciencia («Se abre el pasadizo en la conciencia: / este tiempo sin tiempo, de no víspera»). Una expansión que sentimos de pronto como revelación: algo que nos une a la historia y nos libra de ella, algo que nos trae un conocimiento vertiginoso de nosotros mismos y que también nos cambia. Esa amplitud del ser en la poesía tiene que ver con cálculos lingüísticos que conducen a la magia y al milagro, dos nombres de lo imposible que ocurre a veces, en instantes únicos de reavivamiento: «Yo sé por qué esta hora / me reaviva la vida y la no vida, / le da sentido, en paz y no, a este sol / un poco más arriba que los árboles, / un poco más inquieto que ahí la tarde inquieta».

Por otro lado, si la sabiduría es «encontrar la piedad de lo eterno en la caridad de los momentos difíciles», tal como la define Harold Bloom, *Ser sin sitio* la expresa en alto grado. De hecho, todo el libro se puede leer como una reafirmación de la vida tras un trato tan íntimo con las cosas que nace un conflicto, un lúcido entendimiento de la existencia a través del «desajuste», en «el reencuentro esencial del desajuste / que rompe entre los barcos y las tumbas». De ahí que el segundo poema extenso del libro, «Ante la tumba de Jane Bowles», proponga, en una conmovedora elegía a la escritora estadounidense enterrada en el Cementerio de San Miguel

de Málaga, una salvación ante la incapacidad de vivir. Una salvación que no proviene de la superación de uno mismo (que aconsejan los manuales de autoayuda), sino de confiar en las palabras igual que en un bautismo. De la misma manera, el deseo de romper o traspasar fronteras alienta «El viaje», poema con el que se cierra el libro, y que no es sino un canto de reivindicación total que deja que suene de fondo el runrún trágico de la historia («Y los niños que habrán de despertarse / en madrugada honda de altavoces / sin saber por ahora que se ha quedado atrás / la trama de un infierno con nombres conocidos»), y nos invita a recorrer el trayecto que va de la liberación del yo hasta el impulso de una «humanidad / capaz de unirse para abrir caminos». Viajar igual que ser en transición: «Amar y ser como una transparencia».

Por último, los sonetos de *Ser sin sitio* prueban el nivel de empuje lírico que logra la retórica como sometimiento, como canto desde el rigor, como eje físico para la contemplación, si se mantiene alejada de toda impostura academicista. Y lo hacen sin que desentonen de la modulación estética del libro, confirmando su coherencia desde otro frente y creando, además, un pequeño cancionero amoroso que brilla por su ingenio, soltura, profundidad conceptual sin efusividades sentimentales y modernidad; canciones más bien de una animalidad erótica como en los memorables «Sudor», «El acero» o «Dientes». Nada más lejos del mero divertimento pomposo que estos sonetos que huyen de la rima inmediata de un sustantivo con otro: el juego de la rima no categorial supone un esfuerzo de distancia mental por la que estamos obligados a pensar dos veces, a reflexionar en versos que están penetrados por el mismo alcance metafísico de los poemas extensos. Al conjugar dos mode-

los de artefactos verbales –la amplitud elíptica y el avance fragmentario y poliédrico de los poemas extensos, con la breve elocuencia ceremonial y cerrada del soneto– lo que *Ser sin sitio* consigue que experimentemos es que «el vigor del decir, como ideal, está siempre más allá de la desecación de cualquiera de sus ingredientes», como observa el autor en su ensayo *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética* (2005), con el que la obra que comentamos funcionaría plenamente a la manera de un estudio de campo.

Traductor de Auden, Larkin, Atwood, Kipling, White, Ferlinghetti y Lear, entre otros, la trayectoria poética de Álvaro García se ha ido caracterizando por su apertura de miras, su atrevimiento y su solidez, lo que la ha consolidado como una de las más relevantes de la poesía hispánica de las últimas décadas. Tras la apertura de caminos que supuso *Intemperie* (1995), el impacto de dimensiones generacionales de *Para lo que no existe* (1999) y la culminación del ambicioso tríptico formado por *Caída* (2002), *El río de agua* (2005) y *Canción en blanco* (2012), un proyecto de poemas largos cuya última entrega recibió el XXIV Premio Fundación Loewe, la poesía de García se encontraba, visto ahora con perspectiva, en la disyuntiva del todo o nada: diluirse en signos iguales o aspirar a la totalidad. En ese sentido, *Ser sin sitio* confirma el fondo inagotable de un genio poético en estado de gracia. Con la misma capacidad de abstracción emotiva, visión concreta e imaginativa de lo real y coraje para conectar exactitud y misterio, *Ser sin sitio* supone una vuelta de tuerca a los logros del ciclo anterior, consolidándolos, a la vez que alcanza, gracias a un pensamiento personal afianzado y a una admirable concentración y naturalidad expresivas, la perfección de una nueva desnudez.

[05]

Por Leonardo Valencia

Wilfrido H. Corral:

El error del acierto. Contra ciertos dogmas latinoamericanistas.

Ed. Universidad de Valladolid, 2014.

264 páginas, 16€.



Debilidades imperiales del latinoamericanismo

Conviene tener presente la ubicación de *El error del acierto. Contra ciertos dogmas latinoamericanistas*, del crítico Wilfrido H. Corral. Publicada en España, esta edición amplía y matiza la primera, publicada en Ecuador en 2006. Señalo la progresión porque este estudio despliega una crítica a varios avatares de los estudios culturales aplicados a la literatura latinoamericana desde Estados Unidos, y porque su autor advierte en el prólogo la «importancia epistemológica» de la ubicación de los críticos. Ecuatoriano de nacimiento, Corral no está al margen: habla desde el mismo centro, por ser nativo y por radicar en Estados Unidos, donde se formó y donde ha enseñado en universidades como Columbia y Stanford, entre otras. Con estas ubica-

ciones múltiples, se podría decir que pone en jaque cualquier suspicacia que pueda restar solvencia a su crítica. Sobre todo, porque no busca alentar –como advirtió Edward Said– un «sentido de inocencia primigenia ofendida». Corral estudió con él en Columbia, y ese legado no sólo es explícito en el ensayo específico que le dedica al maestro –sobre la capacidad autocrítica de Said frente a los excesos desatados por sus libros fundacionales–, sino en la actitud de intelectual sin miramientos.

La recepción de la primera edición, y de esta aumentada y corregida, ha sido entusiasta en España y Latinoamérica, pero sigue al margen en el sistema anglosajón, lo que indica la necesidad de una traducción inglesa. Que no se dialogue con crítica como

la suya es parte de la advertencia de Corral: no hay todavía una lectura real de la producción crítica latinoamericana como tal, sino otra específicamente interesada y dirigida a satisfacer la ubicación central de una parte de la academia norteamericana, una politización de la crítica donde la literatura queda al margen. La gran diferencia con un neo-discurso del resentimiento que sería ingenuo aplicar a Corral es que éste tiene suficientes argumentos y sobrada bibliografía propia y estudiada como para validar su crítica. De hecho, uno de los valores del *El error del acierto* son las referencias exhaustivas, donde no quedan al margen libros, ensayos académicos, reseñas o artículos de prensa que convierten el libro en un relato sobre el estado del latinoamericanismo.

Si bien varios ensayos de *El error del acierto* fueron publicados en primeras versiones *Revista Hispánica Moderna*, *Revista de la Universidad de la Habana*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Letras Libres* y otras, este libro no es una recopilación. Sus dos partes están perfectamente orquestadas, por lo que es ineludible leerlo de manera lineal. Haber trabajado tan de cerca la obra de decenas de novelistas ha impregnado a su ensayística de un sentido de continuidad y progresión que no debe pasarse por alto a riesgo de no captar su relato. Hay que añadir que entre la primera edición y ésta Corral ha publicado libros que lo perfilan como uno de los más destacados latinoamericanistas contemporáneos: *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana* (2010), *Bolaño traducido: nueva literatura mundial* (2011) o *Vargas Llosa: la batalla en las ideas* (2012), anticipan su labor como editor principal de la vasta antología en inglés *The Contemporary Spanish American Novel: Bolaño and After* (2013).

Pero su trayectoria viene de mucho antes. Empezó en 1985, con *Lector, sociedad y género en Monterroso* y continuó con los dos tomos de la antología *Los novelistas como críticos* (1991-1992), al que siguieron otras compilaciones y una edición crítica para la UNESCO del vanguardista ecuatoriano Pablo Palacio.

Leer su libro como una crítica más a los estudios culturales lo simplificaría. No se ubica en una dicotomía entre «antiguos y modernos». Reconoce el *acierto* tanto como el *error*: el riesgo de ortodoxia de ciertos estudios culturales y su deriva finalmente política. Le preocupan los excesos teóricos y la falta de ética profesional con los que se pierde de vista una sensatez que no tiene nada de cándida ni purista, pero sí un sentido común que no aisle el trabajo crítico sino que lo mantenga en diálogo. No sigue la línea de Harold Bloom, cuyo desconocimiento de las literaturas iberoamericanas critica, porque su propósito último no es defender un canon personal, y porque Corral incluso señala que ya se hacían estudios culturales en América Latina desde antes de su *boom* teórico.

La medida concreta de su balance se puede notar, por ejemplo, en los matices que percibe en libros de críticos arrepentidos del exceso teórico, como Marjorie Garber en *The Use and Abuse of Literature* (2011), donde fija la dificultad de recuperar el terreno perdido por parte de ellos. También hay una crítica a los latinoamericanistas nativos, como la sobredimensión o «fijación cubanista» de Roberto González Echevarría en *Crítica práctica / práctica crítica* (2002) donde, junto a la lucidez de la interpretación, puede convivir un exceso de deferencia a paisanos y allegados del crítico. Por otra parte, el análisis de los autores y discursos del affaire crítico-ed-

torial de Rigoberta Menchú que Corral rastrea al detalle revela que, a fin de cuentas, lo que opera es otra forma de explotación, sutilmente invisible en lo editorial. Y en el caso de críticos que aprecia, no deja de encontrar en el caso de Jean Franco –*Decadencia y caída de la ciudad letrada* (2003)– la muestra de alguien que termina colaborando «con el imperativo del latinoamericanista marxista de ver la *teoría* como un logro exclusivo de los sesenta, con un resentimiento y llamados a la justicia indeterminados». Tan fuerte es la transformación, o el debilitamiento, que hasta los mejores caen. Son casos concretos que apuntalan la preocupación de Corral por los excesos ideológicos basados en criterios de raza, sexo y género.

Quisiera notar, sobre todo, su seguimiento de las más destacadas antologías de crítica angloamericanas –en especial *The Norton Anthology of Theory and Criticism*–, porque él, con Daphne Patai, también participa con su exhaustiva *Theory's Empire* (2005) y las pone en diálogo. La *Norton*, la de más amplio espectro, comienza en Platón, y a Corral le incomoda, ya en el siglo XX, la exclusión de figuras como Auerbach, I. A. Richards, F. R. Leavis o Lionel Trilling, no porque una antología no se reserve el derecho de sus propios elegidos, sino porque la selección de los críticos de la segunda mitad del siglo XX no justifica la exclusión de los anteriores y no generan un aporte interpretativo real. Este aspecto es importante porque revela una arqueología de los inspiradores de la deriva latinoamericanista que critica, una nueva dependencia en obtusos modelos foráneos cuyo resultado es una nueva forma de colonización mental.

Es allí donde se explica ese gradual olvido de lo que Corral reivindica en la segunda parte de su libro: el rescate de la crítica literaria desarrollada por latinoamericana-

nos. No sólo invita a una nueva mirada a la obra crítica de Fernández Retamar, Ángel Rama (otra influencia) o Monsiváis, señalando su vigencia, sino también a lo que es una constante en la perspectiva de Corral desde *Los novelistas como críticos* hasta hoy: advertir la fuerza y la relevancia que tiene para Latinoamérica la reflexión crítica de sus creadores literarios. Así, acota el valor de los ensayos de Vargas Llosa, Moreno Durán, Monterroso o Balza, sin dejar de referirse a los de Gabriel Zaid, Christopher Domínguez o Enrique Serna. Que Corral reúna a figuras ideológicamente opuestas como Fernández Retamar y Vargas Llosa es prueba de una voluntad inclusiva sin prejuicios. Como si la inteligibilidad fuera un valor tan provocador y necesario que está dispuesto a aparcar los lenguajes en exceso particulares por un lenguaje unificador, causa y consecuencia: la literatura. Demuestra aquello que exige.

Corral no es el primero en criticar la indisciplinada pretensión multidisciplinaria y los manierismos teóricos, pero sí el primero en indicar cómo su uso ortodoxo ha influido en un campo concreto: Latinoamérica. Lo ve como una razón del «debilitado latinoamericanismo actual», origen de dogmas. Aunque están presentes en algunos campus universitarios, esos enfoques tienen consecuencias y explican, quizá, la dificultad en Estados Unidos para comprender la multiplicidad de la producción literaria latinoamericana, precisamente cuando se necesita una visión nueva e integradora, sin dogmatismos, para saber cómo abordarla. Señala así la paradoja de que un país que, aunque nominalmente valora el multiculturalismo y el bilingüismo, hace caso omiso de la crítica en lengua española. En su mismo proceder hay una ruta de trabajo ética: no perder de vista la necesaria interrelación de sus

distintos países, no ceder a la especialización temática y favorecer un comparatismo abierto y dinámico. Es una labor descomunal, por supuesto, pero es el único camino para una síntesis. Y aquí Corral empieza por criticar desde adentro el mecanismo que distrae y paraliza al latinoamericanismo invitándonos, como toda buena crítica, a descubrir o redescubrir autores y ensayistas que estaban olvidados o mal leídos.

Que el primer libro de Corral haya sido dedicado a Monterroso y que *El error del acierto* cierre con el ensayo «Vidas que vuelan: el libro que vendrá de Monterroso» cumple un arco de sentido que explica su trayectoria. Si Monterroso es ese autor

que subvierte con humor sutil los discursos centrales de géneros cerrados y tópicos «serios» –como haría el Bolaño estudiado por el ecuatoriano–, Corral sigue esa impronta que le ha dado la libertad irónica por la que puede realizar una crítica al sistema en el que él mismo vive. En pocas ocasiones es posible contar con un pensamiento que conozca tan bien, desde adentro y en sus manifestaciones más recientes, los dos campos en discusión: Estados Unidos y Latinoamérica. Pero casi nunca es posible contar con alguien que enfrente, a solas, la vertiente dogmática de un aparato tan poderoso como el de la Academia Norteamericana.

[06]

Por Juan Ángel Juristo

Javier Marías:

Así empieza lo malo

Ed. Alfaguara, Madrid, 2014.

534 páginas, 21.50€



Ese fascinante juego de las correspondencias

Esta última novela de Javier Marías, aún más si cabe respecto a sus anteriores obras, se extiende en un enmarañado juego de correspondencias y guiños que crea una atmósfera fascinante, a la que ayuda sobremanera un aire confesional realizado a media distancia, lleno de sobrentendidos y complicidades, que consigue que el lector desee leer de un tirón algo que a todas luces es improbable que se cumpla. La novela tiene alrededor de quinientas páginas de letra apretada y no mucha frecuencia de diálogos, lo que curiosamente no ayuda a su cumplimiento, pero sí aumenta la ansiedad de terminarlo. Esta sensación que acomete al lector es importante porque dilucida los aspectos puramente literarios en los que se basa su autor y que –otra vez el

juego de las correspondencias– tiene que ver con el ejemplo de autores de clara rai-gambre intelectual en el mundo de las letras anglosajonas.

Leyendo esta novela de Javier Marías me han venido a la cabeza dos citas de W.H. Auden: una sobre *Hamlet*, incluida en una de las conferencias que dio sobre la obra shakesperiana y en la que declara que Polonio es «un mirón sexual» y, otra, el hermoso poema que dedicó a Yeats, en el que afirma que el poeta irlandés, una vez muerto, se había convertido en sus admiradores. Lo de Yeats tiene que ver con la recurrencia continua a Shakespeare en esta novela, algo que comienza ya en el título pues, como es costumbre en Marías, está extraído de una obra del genial Bardo de Avon, en este ca-

so *Hamlet*; lo de Polonio, con las correspondencias, pues en *Hamlet* encarga a su criado que le cuente las escenas más escabrosas de la vida íntima de su hijo Laertes, lo que enlaza con la novela de Marías, ambientada en el Madrid de los ochenta y en la que el director de cine Eduardo Muriel encarga al joven Juan de Vere (o Juan Vere, depende) que investigue la vida sexual del doctor Van Vechten, notorio franquista, por mor de saber si fue generoso con los vencidos republicanos o abusó de ellos. En un alarde de correspondencias no queridas –de esas que no buscamos pero que luego, con el tiempo, hilamos– Juan de Vere se ve inmerso en otra indagación: la de averiguar más cosas sobre la vida íntima de Beatriz Noguera, esposa de Eduardo Muriel.

Siguiendo con los guiños que hacen tan atractiva esta narración, Juan de Vere apenas oculta a Edward de Vere, conde de Oxford, algo que descubre en una librería próxima al Instituto Británico de la calle Martínez Campos, a quien se le atribuye –uno más en la lista, pero no de los más conocidos– la autoría de las obras de Shakespeare. Edward de Vere fue un cultivado dramaturgo isabelino, amén de cortesano y Gran Chambelán, lo que vendría a suplir ese desasosiego clasista que invade al británico medio que no termina de aceptar que un hombre sin muchos latines poseyese el amplio genio de Shakespeare. Marías realiza aquí un juego de humor apenas soterrado, pues este Juan de Vere –el narrador– posee algunos rasgos del joven Marías cuando escribió *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte* y, a la vez, es leyenda que alguien de apellido similar sea trasunto del dramaturgo, de quien el propio Marías –como se ha dicho– ha extraído algunas frases para formar los títulos de sus novelas.

Esta ambigüedad, que adopta el gesto trepidante del geniecillo del juego, es esencial en toda la novela, la define. Pocas veces me ha sido dado leer prosa en español tan proclive a la sofisticación en estos últimos tiempos como la de esta novela de Marías. Esto es así porque el autor tiene un empeño noble: el de acercar nuestra literatura a fenómenos en los que nunca incurrió –salvo en contadas ocasiones, la de alto estilo–, como bien se quejaba su mentor, Juan Benet. Ello puede llevar a cierta actitud manierista, pero acontece que incluso ese manierismo (por ejemplo, el ojo tuerto de Muriel, justa correspondencia de que ve las cosas a medias y de que no termina de perfilar ni siquiera lo obvio) compensa el juego inteligente de esta novela, sus buscados logros estilísticos, como el de hacer verosímil el habla del Madrid de los ochenta según sus distintas clases sociales, transferencia de manía británica que, felizmente entre nosotros, es menos ardua.

La novela trata de una obviedad: nunca llegamos a saber de qué están hechas las cosas porque nuestra percepción es tan parcial como interesada. Con afirmaciones así se pueden construir ensayos como los de Michel de Montaigne, piezas como *El malentendido*, de Camus, culebrones televisivos e incluso esta novela, *Así empieza lo malo*. Con ello quiero decir que si la totalidad de la narración gira en torno a este aspecto, algo que es perceptible de continuo, la cosa no se agota sólo ahí, sino que provoca un abanico enorme de correspondencias que hacen de esta novela una metáfora justa de cierta totalidad del mundo visto como una apariencia de la que sólo atisbamos a describir sombras.

Lo que sucede es que las sombras son la materia de este sueño literario. Cualquiera

persona algo enterada puede llegar a pensar con cierta razón que tras los rasgos de Juan de Vere se oculta cierto Marías joven y que Eduardo Muriel apenas logra ocultar –si es que se trata de eso– los de Jesús Franco, el curioso cineasta que es tío del autor. Sucede que estas correspondencias, que Marías lleva aquí a cotas elevadas, traen implícita la afirmación de que no hay que confundir los rasgos autobiográficos con las características de los personajes, algo obvio, pero tampoco se nos oculta ese otro juego, como el que, en una especie de cameo literario, se nos aparece con cierta frecuencia el profesor Francisco Rico y el lector realice, esta vez sí, un voluntarioso ejercicio de dejar a un lado la realidad, pues cuesta mucho pensar en Rico solo como ente de ficción.

El sacrosanto nombre que planea sobre la narración no ha aparecido aún. Ya es hora de desvelarlo, pero sólo para resaltar concomitancias frecuentes que afectan poco al devenir y al desenlace de la narración. Ese nombre ronda al crítico, no al autor, y si saco a colación a Henry James es por varios motivos. El más significativo es la disposición hacia el rumor, hacia lo que se oye, hacia la interpretación disímil de lo que se comenta y, desde luego, porque Marías mantiene una correspondencia de enorme proximidad con el autor de *Lo que Maisy sabía* en lo que respecta al lenguaje alusivo (alusivo en la media distancia, pero también conscientemente elusivo). En *Así empieza lo malo*, ese eludir es metáfora justa de que la realidad no se nos aparece con nitidez apolínea, sino que la cosa posee tantos matices que indagar es caer en un laberinto. Ese laberinto se resuelve aquí en lo que se presenta como algo execrable, pero de matiz engañoso, porque a veces una conducta injusta puede ser más efectiva para redimir

ciertas conductas crueles que una idea clara y rotunda de justicia. Juan de Vere se ha hecho ya mayor, como su creador, y la novela es una rememoración de aquellos años ochenta que se resuelve en un recuento de lo que entonces tomábamos como crueldad o generosidad y que más tarde percibimos de manera distinta, acaso contraria.

Este laberinto, en novela tan dilatada y llena de tensión literaria –lo que no es poco en un autor nada proclive a ser recordado por sus frenéticas tramas– posee, sin embargo, sus puntos de descanso, algo consustancial a las narraciones de largo aliento. Así, la primera parte de la novela se ajusta más a este intenso juego de espejos deformantes e indagaciones en secretos vitales que actúan como un camino de aprendizaje, una especie de *Bildungsroman* que el autor se permite en boca de un maduro Juan de Vere, como si nos dijera que, aunque sepamos que *in vere no veritas*, la cosa, en el fondo, mereció la pena, porque en definitiva la vida es esto. Pero hay una segunda parte, que noto más gozosa, como si el autor se hubiera relajado, y es la abundancia de digresiones sobre el cine, los distintos ambientes del Madrid de los ochenta, etc. Así, el hecho de que Eduardo Muriel sea tuerto le lleva a ofrecernos un exhaustivo listado de directores de cine que portaban un parche en el ojo. Respecto a los ambientes madrileños me permito una cita: «Se me confunden los locales de hacia 1980 y los de un poco antes y un poco después, pero creo haber llevado a Van Vechten, además de a los ya mencionados, al Dickens, a El Café, al Rock-Ola, a diversas terrazas de Recoletos y al Universal (a este no, probablemente, me parece que fue posterior), y a unas cuantas discotecas en las que, desde luego, yo pasé demasiados ratos en aquellos años, en su compañía

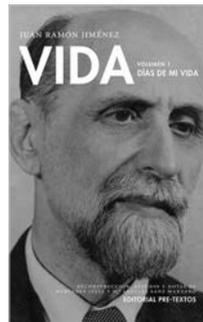
o no, quién lo recuerda, como Pachá y Joy Eslava, y otras cuyo nombre se me escapa, una cerca del río (¿Riviera?) y otra vecina a la estación de Chamartín, y otra en la calle Hortaleza, y otra más por Fortuny o Jenner o Marqués de Riscal (¿Archy quizá?)», cita que persigue dar cuenta de la obligada ambigüedad, esta vez respecto al rastreo de nombres, que le acontece a un ya maduro Juan de Vere y que es justa correspondencia de la inciden-

cia en el matiz y la carencia buscada de certezas respecto a cualquier rasgo de la vida, incluso el del nombre de ciertos locales. Con ello también pretendo dar a conocer al lector el peculiar mundo con que se topará al leer esta novela, una narración que considero una de las mejores de su autor y, a la vez, quizá de las más inteligentes y logradas de cuantas se han publicado en la literatura española durante los últimos años.

[07]

Por Francisco Fuster

Juan Ramón Jiménez:
Vida. Volumen I. Días de mi vida
Reconstrucción, estudio y notas
de Mercedes Juliá y
María Ángeles Sanz Manzano
Ed. Pre-textos, Valencia, 2014.
884 páginas, 43€



Autobiografía *in progress*

En su prólogo a *Por obra del instante* (Fundación José Manuel Lara-Centro de Estudios Andaluces, 2013), un delicioso y documentado volumen de testimonios en el que ella misma ha reunido y editado todas las entrevistas que le hicieron a lo largo de su vida, Soledad González Ródenas argumenta que, con Juan Ramón Jiménez (1909-1958), nos encontramos, probablemente, ante el escritor español con «una biografía mejor documentada y, al mismo tiempo, peor conocida». «A menudo –insiste esta estudiosa de su figura– la anécdota maliciosa, que ha hecho de su vida un efectista repertorio de legendarias excentricidades, se ha impuesto sobre el dato veraz. Con excesiva frecuencia se nos ha transmitido una imagen sectaria y mediatizada que

él mismo intentó corregir sin demasiado éxito». De que ambos extremos –la construcción del mito y el deseo de combatirlo por parte de su protagonista– son ciertos da sobradas pruebas el hecho de que el poeta dedicara buena parte de sus fuerzas a un ambicioso y original proyecto que le estuvo rondando por la cabeza durante nada menos que treinta años.

Y es que, aunque empezó a concebirlo en 1923, fue cinco años después cuando tomó la decisión firme de embarcarse en lo que, bajo el título provisional de *Vida y obra poética de Juan Ramón Jiménez*, debía consistir en una especie de autobiografía *in progress* en la que los principales hitos de su existencia no se presentaran al lector bajo la ortodoxa apariencia de unas

memorias al uso, sino entreverados –y aquí reside la novedad del experimento– con textos representativos de lo mejor de su producción literaria (de la ya publicada hasta la fecha y de la que todavía estaba por venir), con el propósito de que vida y obra se realimentaran en un diálogo sin fin llamado a convertirse –en palabras del autor de *Platero y yo*– en un auténtico «testamento». Un trabajo gustoso, pero inabarcable, que le mantuvo ocupado durante tres décadas y que, sin embargo, quedó –como tantos otros– inconcluso a su muerte. Ahora, y gracias a la titánica labor de reconstrucción realizada por dos grandes conocedoras de los inéditos juanramonianos, Mercedes Juliá (Catedrática de Filología Española en la Universidad de Villanova, Pennsylvania) y María Ángeles Sanz Manzano (Dra. en Filología Hispánica por la Universidad de Alcalá de Henares y profesora de IES), podemos disfrutar, por fin, de este esperado autorretrato cuyo primer volumen ya se encuentra a la venta.

La muerte de Purificación Mantecón («mamá Pura») en 1928 supuso un punto de inflexión en la vida del poeta de Moguer, que quedó marcado a fuego por la muerte de una madre a la que siempre se sintió muy unido: «teniendo a mi madre dentro de mí, como antes me tuvo ella a mí, no podré perderla nunca» (p. 469). Le quitó las ganas de escribir y le dejó el tiempo necesario para reflexionar sobre el conjunto de una heterogénea obra a cuya elaboración había vivido entregado. Por razones de diversa índole, el empeño quedó en suspenso hasta que en 1940, y mientras vivía en Miami, comprendió que lo que se presumía como un exilio temporal, forzado por la Guerra Civil, tenía todos los visos de convertirse en algo definitivo, pues la derrota

del bando republicano y la instauración del régimen franquista hacían de su hipotético regreso a España poco menos que una quimera. Fue entonces cuando el rebautizado *Vida* se convirtió en el epicentro de su labor creadora y, como explican las editoras, en «un plan indispensable para sobrellevar la soledad del destierro» (p. 15), interrumpido solamente por las largas temporadas que el hipocondríaco escritor pasaba en hospitales y sanatorios, tratándose de la enfermedad nerviosa y las depresiones cíclicas que, a tenor de sus quejas, impedían el pleno desarrollo de su desbordante genio: «Si yo estuviera sano, sería uno de los hombres más grandes del mundo... Ah ¡si supierais los jérmenes decididos a estallar que llevo dentro! ¡Si yo pudiera emplear mi vida entera en mi pensamiento! ¡Si mi salud igualara a mi voluntad, al ansia de saber, al afán de viajar, de obrar, de aniquilar, de construir!» (p. 57)

Por la naturaleza miscelánea de los contenidos que fue acumulando y el enfoque omnicomprensivo que le quiso dar su autor, la obra se convirtió poco a poco en una suerte de autobiografía coral, nutrida por múltiples voces, en la que lo personal se contextualizaba dentro de lo generacional. En virtud de esta premisa, una de las características más llamativas de este *collage* juanramoniano es la presencia en él de dos registros temporales o estadios de escritura: el relato autobiográfico propiamente dicho, escrito expresamente para *Vida* y construido también a partir de infinidad de páginas y notas diversas; y, en segundo lugar, aunque al mismo nivel de importancia, esa multitud de textos de toda clase y condición (poesía, aforismos, correspondencia, entrevistas y prosas de cualquier género) generados por el escritor

andaluz e intercalados aquí en su calidad de documentos o «pruebas periciales» que certifican, a través de su ejemplo, aquello que el autobiógrafo va contándonos de su vida. Por último, y para acabar de complicar el panorama, existe todavía una tercera instancia representada por los escritos de otros autores (críticas a sus libros, cartas a él dirigidas, etc.) que influyeron en —o se dejaron influir por— Juan Ramón Jiménez y que son igualmente reproducidos, con el objetivo declarado de que esta experiencia vital pasara de lo individual a lo colectivo y sirviera así como testimonio para conocer aquella etapa brillante en la historia de la poesía española: «Creo, pues, que este libro, que me he propuesto que sea, por encima de todo, honrado, exacto y justo, puede ser útil el día de mañana para conocer, aparte de mi vida y obra, el período literario, artístico y poético (principalmente el poético) español que viene de 1895, año más o menos, al presente; periodo tan movido y tan rico de la vida, la literatura y la poesía españolas» (p. 77).

Vinculada a esta intención de implicar a terceras personas en su relato, no se puede soslayar el hecho de que en las páginas de esta autobiografía hay también un componente no disimulado de desagravio, de necesidad por parte del autor de ajustar cuentas con aquellos que, con razón o sin ella, estando él presente (todavía en España) o ausente (ya en el exilio americano), le tacharon de ególatra y pretencioso, faltando a la confianza que había depositado en ellos: «En España, por lealtad a mi poesía, por lealtad a ellos, por no mentirles ni adularlos, me vendieron mis discípulos, me calumniaron mis amigos, me fueron desagradecidos los que más favorecí, me dejaron abandonado y solo con mi ver-

dad, etc.» (p. 18). En respuesta a esos enemigos íntimos, divulgadores de una imagen falsa y distorsionada de su persona, Juan Ramón quiso defenderse y aclarar a los interesados qué había de verdad y qué de mentira en esa etiqueta de hombre problemático que le habían colgado: «Como algunos biógrafos míos, por ignorancia, desidia o mala intención, ellos y yo lo sabemos, han alterado frecuentemente mi historia, me interesa incorporarla, como en realidad es y en forma escueta y sencilla, a esta *Vida*. No me gusta la leyenda, por exaltadora que sea. Mi romanticismo fue siempre verdadero» (p. 102).

Indudablemente, la puesta en pie de esta monumental «obra en marcha» que es *Vida* es el resultado final de una labor de edición minuciosa, de esas que requieren años de dedicación, paciente y metódica. Sin menospreciar el esfuerzo de sistematización ya realizado por Juan Ramón, quien pasó treinta años dando forma a este libro (redactando índices y listas de temas u objetos a tratar), lo cierto es que hablamos de un total de mil setecientas hojas manuscritas (la mayoría de ellas sin numerar), guardadas en varias carpetas y custodiadas en distintos archivos a ambos lados del Atlántico. Una montaña de material caótico y disperso, en buena medida inédito, que ha habido que ordenar, catalogar, cotejar, transcribir y, por último, editar, para que de este maremágnum documental saliesen esas mil páginas de texto proyectadas en su día por el autor. Obviamente, y como ya ha señalado ese gran conocedor de la obra juanramoniana que es Andrés Trapiello, «de vivir el poeta este libro no sería así (de testaba las notas, la filología en sus propios libros), pero eso no quiere decir que aquel libro difiriera mucho de este: en los dos ca-

sos se parecería mucho a un pequeño laberinto» («Juan Ramón Jiménez inédito», *El País*, 15 de marzo de 2014). Es algo inevitable cuando se trabaja con textos ajenos y, en este sentido, no se puede poner en el debe de unas editoras que, hasta donde les ha sido posible, han intentado respetar escrupulosamente la voluntad del poeta, al menos en lo que tiene que ver con la elección y el orden de las fuentes empleadas. Z

Lo único que sí conviene decir, más como aviso a navegantes que como reproche, es que los criterios de edición seguidos por Juliá y Sanz Manzano hacen de «Días de mi vida» (y deduzco que del conjunto de *Vida*) un libro demasiado exigente con el lector no especialista que pretenda asomarse a él. Y digo esto porque, dejando a un lado el excelente estudio introductorio y los siempre bienvenidos índices, el texto juanramoniano, dividido en las tres secciones cronológicas –«Niñez, mocedad, juventud», «Madurez» y «Sazón»– que ya estableció el poeta onubense, se nos presenta acompañado de un desbordante aparato crítico de notas eruditas que, si bien enriquece el volumen, limita sobremanera su capacidad para llegar a un público más amplio que no sea el estrictamente académico. Por poner un ejemplo, solo en el apartado dedicado a los prólogos, en plural, las editoras ofrecen nada menos que quince documentos (algunos son anotaciones de dos o tres líneas), procedentes de diferentes momentos del proceso creativo de *Vida*, seguidos por sus respectivas notas de edición cuya extensión es, en algún caso, superior a la del propio texto que hace las veces de prólogo. Lo mismo sucede con los fragmentos agrupados bajo el epígrafe «Notas autobiográficas», que ocupan diez páginas del libro, frente a las catorce

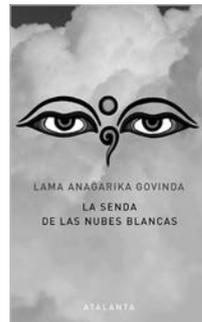
destinadas a glosar lo que contienen esas diez. Y así sucede con el conjunto de un libro que, si bien puede ser leído por cualquiera que tenga interés en la vida o la obra de Juan Ramón Jiménez (las editoras han tenido el detalle de no disponer las notas al pie, sino fuera del texto juanramoniano), tiene su destinatario natural en el investigador o lector experto, capaz de sacarle todo su jugo al volumen.

Esta concesión a la ecdótica –que implica, como precio a pagar, un más que probable sacrificio de lectores– no debe ser vista, sin embargo, como una desventaja o error de planteamiento que juega, necesariamente, en contra de la obra. En mi opinión, precisamente por ello, por saber de antemano que estamos ante un libro con una difícil salida comercial (por todo lo que ya he dicho y por su elevado precio, acorde –eso sí– a lo que *Vida* ofrece y al trabajo que se presume detrás), quizá tiene más valor, si cabe, la apuesta de la editorial Pre-textos (y no ignoro que el libro cuenta con una ayuda oficial del Ministerio de Cultura, sin cuya subvención el proyecto habría sido, definitivamente, inviable) por ofrecernos una edición exhaustiva de esta fuente fundamental para conocer más y mejor a un escritor irreplicable que, para muchos, empezando por él mismo, es el mejor poeta español del siglo XX: «Estoy contento del trabajo de mi vida y creo que, al fin, conmigo, tiene España un poeta completo que puede unir a los universales. A ver, ahora, cuantos siglos pasaran antes de que venga otro español a ponerse a mi lado. Esto no es orgullo. Es gozo. No soy yo quien me jacto por mí; sino yo que he castigado, sacrificado, exaltado, al otro yo que ha realizado tal obra» (p. 686).

[07]

Por Juan Arnau

Lama Anagarika Govinda:
La senda de las nubes blancas
Ed. Atalanta, Gerona, 2014.
398 páginas, 29€



Dioses locales: *el antropólogo ante el prodigio*

Expediciones de Anagarika Govinda al Tíbet (1948-49)

Nuestros antropólogos son los herederos directos de los misioneros.

Octavio Paz

Todos los viajes son viajes al interior. La visión de las cordilleras o de los océanos sirve de pretexto para la transformación personal. A veces, el asunto se queda en mera renovación de energías que lo cotidiano ha dejado adormecidas. Otras, cuando la itinerancia todavía no se ha convertido en rutina (como en el caso del reportero o del viajante de comercio), los viajes pueden propiciar un despertar súbito. *The Way of the White Clouds*, la crónica de las expediciones de Anagarika Govinda al Tíbet a finales de los cuarenta, poco antes de la invasión china de la región, pertenece a estos

últimos: una ascensión a la cima del mundo que acaba siendo una exploración de la sima del yo. Un libro que se publicó hace ya casi medio siglo, dos años antes de que Carlos Castaneda diera a la imprenta sus *Enseñanzas de Don Juan*, y que muestra, como este, un mundo antiguo contemporáneo que coexiste con el nuestro, aunque no conviva con él. Ambos son una ventana a lugares donde todavía es posible encontrar yacimientos no agotados del conocimiento; recreaciones donde el objeto de estudio se trasmuta en sujeto de estudio, y la búsqueda de un afuera se convierte en la captura de un adentro; una respuesta a la (a veces) imperiosa necesidad de ser otro, donde se constata (aquí Paz) «la derrota de la antropología y la victoria de la magia»¹.

En el caso que nos ocupa, el desprendimiento del yo está más que justificado. Ese es, entre otros, el objetivo que el budismo propone en el viaje de la existencia. El autor adopta, en consonancia, un nombre desprendido: Anagarika. La palabra sánscrita *nagara* significa ciudad; *nagarika*, aldeano, ciudadano. *Anagarika*, la negación de lo anterior (el prefijo «a» funciona como en el español), esto es, que no tiene ciudad, itinerante. Antes de ser Govinda, Ernst Lothar Hoffmann (1898-1985) era un pintor hippy nacido en Alemania y de madre boliviana que residía en el norte de India. Su casa de Kasar Devi era lugar de encuentro de una colonia bohemia de artistas, escritores y vagabundos del dharma como Allen Ginsberg, Gary Snyder, John Blofeld, Timothy Leary o Robert Thurman. Su libro, que es un libro de viajes y un documento antropológico de cierta importancia para su tiempo (importancia que en muchos sentidos va en aumento), es también la crónica de una iniciación (no de una conversión: Govinda ya profesaba el budismo cuando emprendió sus viajes por el Tíbet). Una iniciación que exige una transformación: del budismo sobrio y sensato del Sur al budismo teatral y fantástico del Norte, o lo que es lo mismo, del *theravada* al *mahayana*. Un ámbito, el tibetano, donde no es difícil toparse con oráculos, encantamientos y ojos que ven otra realidad. Un vehículo donde los medios para la transformación no vienen de fuera (el peyote del altiplano o los hongos de Oaxaca, como en el caso de Castaneda), sino de adentro (la práctica de la meditación y de la visión interior). Aunque a veces se recurra a objetos externos, como el mandala o el mantra, para su posterior interiorización.

Uno de los aspectos más refrescantes de esta crónica es que está escrita desde una *metafísica de la juventud*, según la cual la vivencia supera en importancia a la virtud, el prestigio o el poder. No hace al sabio la túnica anaranjada o el cráneo rasurado, sino el conocimiento de experimentar, sumergido en la meditación, la realidad última. Que eso que se ha experimentado sea la realidad última es algo que discutirán después los eruditos, pero al que ha tenido esa vivencia no le caben dudas. El héroe no es aquel que atesora conocimientos o sabe expresarlos con brillantez, no es el poeta ni el filósofo, sino aquel que ha puesto a prueba, en soledad, su fuerza moral y espiritual. Aquel que ha abierto los tesoros del mundo interior. «Cada maestro sólo puede revelar lo que él mismo ha experimentado, aquello que ha logrado encarnar». Una búsqueda personal que acabará desmontando esa personalidad que buscaba. La bondad y la moral resultarán inútiles sin esa vivencia, pero también lo será la vivencia sin la bondad y la moral. Esa complementariedad entre lo que se denomina *realizar la vacuidad* (un estado esencialmente creativo) y la empatía (identificación afectiva con los seres vivos y sus vicisitudes), es la marca de la religión que nació en la cuenca del Ganges en el siglo V antes de nuestra era y que un milenio después alcanzaría las mesetas del Tíbet.

Desde la perspectiva budista, cada ser humano tiene una larga experiencia en todo tipo de ámbitos y situaciones, su ignorancia estriba en que no recuerda. Todos los dioses y los demonios, todas las fuerzas lúcidas y sombrías del cosmos interminable se encuentran ya en el corazón del hombre. Y de todo lo vivido, que es mucho, lo más olvidado es el espanto. El Señor de la Muerte tiene, claro está, un aspecto terrible, pero

bajo esa máscara se oculta el compasivo Avalokita. El sangriento ritual que viene a perpetrar es el sacrificio del centinela que nos aprisiona en la fortaleza del yo. De ahí que sea precisamente el dios de la muerte el que sostiene, en la iconografía budista, la rueda de la vida. Él es el encargado de la renovación espiritual de los seres, en cuyo interior se libra el drama cósmico.

A lo largo de todo el libro se suceden pequeñas exégesis como esta. Unas veces de manera directa y otras mediante una serie de correspondencias entre el mundo sensible y material (el viaje antropológico) y ese otro mundo interior por el que navega con solvencia el narrador. Aguas glaciares y desiertos de arena, sol de justicia y sombras de plomo, barbas de musgo, oasis de arbustos, rododendros, brezos y líquenes, explosiones de sol y nubes colgadas de rocas titánicas, ermitas encajadas en los pliegues de la montaña, caravanas y tiendas de yak en torno a una fogata. El calor de la devoción, las corrientes de gozo, la emancipación del *dhyana* y el «poder latente de la luz enterrado en lo profundo del alma». Lugares donde «los arroyos cantan la música del *dharma*» y donde es posible impregnarse de las energías psíquicas del agua o del fuego. Espacios donde resuena la vibración original y el poder creativo de la mente campa a sus anchas y se hace paisaje. Correspondencias que tienden a borrar la distinción entre el yo y el mundo. Entre «un haz de percepciones percibidas (¿emitidas?) por otro haz de percepciones» (de nuevo, Paz).

No es fácil comprender que el mundo interior y el mundo exterior sean intercambiables, pero aquí parece posible. Bajo el efecto narcótico de la altitud, el mero hecho de andar y regular la respiración se con-

vierte en una suerte de yoga, las estrellas bajan hasta el horizonte, «el cielo y la tierra invierten sus papeles» y la pureza del aire hace especialmente intensos y vivos los colores (ningún otro factor tan decisivo para la transformación de la conciencia como el color). Es entonces cuando el viaje se hace sueño: «La lluvia, la bruma y las nubes transformaban el bosque virgen, las rocas y las montañas, las gargantas y los precipicios, en un mundo de formas fantásticas, espectrales y cambiantes, que se asomaban y disipaban tan rápidamente que uno empezaba a dudar no solo de su realidad, sino de la propia». Cualquiera que se haya perdido por la región sabe de qué se está hablando. Los dioses locales conservan en estas cumbres toda su fuerza. Iniciaciones, transferencias de poder, oráculos que guían la vida pública, caminantes en estado de trance (*lung-gom-pa*) que se desplazan sin apenas tocar el suelo con la seguridad de los sonámbulos, bolas de fuego que atraviesan suspendidas el espacio, santos que curan imponiendo las manos, experiencias telepáticas, hechizos litúrgicos que hacen brillar la chispa del *bodhicitta* y otros fenómenos más accesibles al extranjero como la aceptación del propio destino o la fraternidad del karma. Todas ellas realidades tan firmes como la carga de una hipoteca o la enfermedad de un hijo.

La serenidad mental, tan buscada aquí y allá, ahora y entonces, siempre se ha encontrado asociada a la soledad (aunque pueda haber soledades turbulentas). Nada interfiere tanto en las posibilidades de la absorción mental como el efecto de otras mentes. A todos nos ha pasado tratar con alguien con quien nuestra mente interfiere de forma poco apacible, produciendo un ruido molesto y turbador que tiende a des-

encadenar pasiones violentas. Es por ello que las regiones deshabitadas han sido lugar habitual de refugio de profetas y santos. Allí la mente se expande sin rodeos ni obstrucciones, alejada del parloteo de la vida moderna y, también, de la interferencia de otras mentes. Allí es donde se puede sintonizar, según los budistas, con la serena frecuencia de la vacuidad, con la radicación cósmica de fondo.

De ahí que a la mentalidad tibetana le resulte desafortunado y fuera de lugar cualquier intento de demostrar esas posibilidades en un laboratorio. Sería como demostrar –nos dice Govinda– que existe la luz. El mayor obstáculo de dichos experimentos está en las circunstancias en las que se llevan a cabo. En su intento de objetividad excluyen no solo los elementos emocionales, sino también la orientación espiritual de la mente. Sin ellos no es posible suscitar un estado de absorción o concentración real. La actitud misma del científico es la que bloquea las puertas de la percepción. El viejo tema de lo esotérico y lo exotérico es, en este contexto, un tema de actualidad. Para el que está convencido de que la mente no es un «producto» físico-químico sino un hecho primordial del cosmos y de la vida («la constructora del cuerpo y no su sierva»), todos estos intentos están abocados al fracaso. La experiencia mental depende más de la imaginación creativa que de verdades lógicas y abstractas (i.e. convencionales).

No es de extrañar, pues, que este libro esté sembrado de prodigios: un mulero es elegido para ocupar el trono del oráculo de Dungkar; la voz del lama Phiyang cambia de pecho para alojarse en el del narrador; Tomo Géshé, el gurú de Govinda, se transforma en sanador tras doce años de meditación solitaria; el maestro, que no perdía

ni en sueños el control de su cuerpo, era capaz de dormir toda la noche en la postura de la meditación, postura en la que finalmente abandonaría su cuerpo, dejándolo erguido durante semanas conservando el poder de canalizar la corriente de su conciencia a un nuevo germen de vida (en función de las necesidades de sus semejantes) y el conocimiento del lugar de su nacimiento (*tulku*). A estas proezas se añaden otros fenómenos de difícil explicación, como el que le ocurrió al propio narrador con un ermitaño de Sikkim que intentó apoderarse de su mente (que una mente pueda apoderarse de otra no debería resultar extraño para todo aquel que haya vivido una pasión literaria, filosófica o religiosa), el ermitaño vidente de la colina de Mandalay y otros casos de rememoración prenatal como el de Hamhung Tun Kyaing o el de la ya célebre niña Shanti Devi, que con tres años insistía en que estaba casada y que su marido y su hijo vivían en una ciudad vecina.

Govinda no pierde ocasión para exponer, al hilo de la narración, algunas tesis fundamentales del budismo (esbozando, de paso, una crítica del hinduismo pp. 170-172). Insistirá en que la verdadera magia es la mental, la creación de imágenes. De ahí la importancia de los símbolos en la meditación budista, que funcionan como herramientas de visualización. Los mandalas o los mantras no son tanto objetos de adoración como ayudas o vehículos para la visualización de las virtudes de los budas (discernimiento, ecuanimidad y empatía); la posibilidad de alcanzar, mediante la conciencia, la raíz del mundo. Y de ahí que se insista en que la única forma de cambiar el mundo es la transformación de la conciencia. Ella es el factor medular, de ella proceden todas las cosas. La conciencia no aparece tarde en el

universo, es el origen mismo de todo lo que hay. Y la individualidad es el foco transitorio de una identidad transitiva. Dicha continuidad permite servirse de lo aprendido en experiencias pasadas (nada de lo que hagamos se pierde) y explica, de paso, la aparición de niños prodigio como Mozart o Beethoven, que ya sabían mucha música cuando nacieron, o el de Edgar Cayce, que nació mudo y al que una hipnosis devolvió el habla. «Rara vez consideramos en qué medida lo que llamamos “imaginación” es un débil eco de ciertos recuerdos». Los sueños no sólo arraigan en los sucesos de la vida presente, sino también en el pasado prenatal. «El hombre moderno desconoce su infinitud, tanto pasada como futura». Y se identifica con su existencia presente, como si hubiera surgido de la nada y a la nada tuviera que volver. Aceptar la continuidad de la conciencia como hipótesis de trabajo es para Govinda encontrar un sentido más profundo a la propia vida y disponer además de una enorme cantidad de material concreto con el que habitualmente no contamos.

La segunda parte del volumen narra la expedición al Tíbet Occidental. Allí Govinda y Li Gotami, su compañera, visitan el monte Kailás, el eje del mundo y la morada de Shiva. Un lugar sagrado tanto para hindúes como para budistas. La descripción que hace Govinda muestra un nuevo Shangri-La. El monte, rodeado de verdes pastos y lagos sagrados, crea un campo magnético que intensifica las facultades mentales, donde las bestias salvajes salen mansamente al encuentro del peregrino. Una región que es manantial del Brahmaputra y del Indo. Tras el gozo del Kailás, los viajeros prosiguen hacia el oeste, atravesando el valle del Castillo de la Luna (Dawa-Dzong), en dirección a Tholing y Tsaparang, antiguas capitales del

reino Guge, que guardan valiosos frescos de arte budista. El propósito del viaje es salvar el patrimonio artístico que subsiste en sus abandonados monasterios. Durante meses copian los frescos del lhakhang Blanco y Rojo, dos templos en ruinas que conservan las pinturas sorprendentemente intactas, a veces en condiciones extremas en las que el intenso frío congela la tinta y las barbas.

La tarea es obstaculizada por las autoridades locales. Aunque tiene un permiso del gobierno de Lhasa, calcar los frescos se considera un sacrilegio. Las imágenes sagradas de Buda, una vez convertidas en objeto de veneración, una vez «se les abren los ojos» mediante el culto y la devoción, están ya imbuidas de vida. Los tibetanos son especialmente cuidadosos con los santuarios de deidades tutelares. «Los cuidan como una nación moderna cuidaría una central nuclear, de la que depende la seguridad y la fuerza del país». De ahí el recelo a hacer accesibles estos secretos al extranjero. Anagarika Govinda se comporta aquí como un ciudadano moderno y europeo, heredero de los antiguos misioneros y, bajo la máscara de la antropología y la conservación del patrimonio artístico, se dispone afanosamente a revelar estos secretos a los ojos del mundo. No hay, todavía, sacrificio de la propia personalidad para hacerse eco de las fuerzas divinas. Se olvida la enseñanza fundamental que brindan estas montañas, donde hasta el aliento se congela: que los dioses son un asunto local, telúrico, geomántico. Hay, en este punto, una falta elemental de cortesía. Pero Govinda, atribulado por la voz de la etnografía, se siente en la obligación «de transmitir al mundo con la palabra, la línea y el color el inmortal legado del Tíbet». En esa contradicción se mueve toda antropología.

¹ Los paralelismos entre ambos mundos son numerosos. Ya sea en la ingestión de alucinógenos o en las prácticas ascéticas y meditativas, ambas no son fines, sino medios para desmontar la percepción acostumbrada y suspender juicios apresurados para unir la mirada propia con aquello que mira, para liberar energías capaces de mostrar otra realidad. El parar el mundo de Don Juan tiene su contrapartida en el concepto budista de anutpada («nada surge»), del gran Nagarjuna.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: Juan Malpartida

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

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



En vn lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivia vn hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocinflaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, confumian las tres partes de su hazienda. El resto della concluian, sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraua con su vellori de lo mas fino. Tenia en su casa

RAZON DE LA FABRICA Alegorica, y aplicacion de la Fabula.



A Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que bñ entrado á Governar este Nobilissimo Reyno, Delvelo de las mas bien cordadas Plumas de luslucidos Ingenios: porque segun Plutarco, *Pracleari gestis praelaris indigent orationibus*. Segun lo qual la mia estava bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legant: alteri enim nihil intellegunt: alteri plus forsam, quam de nobis nos ipsi*: Causas que me huvieran motivado á escusarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerza de mandato: ó mandato que vino con alagos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obras á imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia contra la demonstracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas apta la blandura inculca de vna Muger, que la eloquencia de tantas y tan doctas plumas. Industria que vsó el Capiti loab en

Miguel de Cervantes
Laureada

Juana Ines de la Cruz

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

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



Revista de Occidente

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

Leer, pensar, saber

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

Edita: Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón
Fortuny, 53 . 28010 Madrid. Tlf.- 91 700 35 33
revistaoccidente.coordinacion@fog.es

Distribuye: SGEL

novedades



CASAEUROPA

ALCALÁ 42 28014 MADRID TELÉFONO 913 892 500
www.circulobellasartes.com RADIO CÍRCULO 100.4 FM

EDICIONES DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

FREDRIC JAMESON El realismo y la novela providencial	ANTONIO GAMONEDA La campana de la nieve / Escritura y alquimia	LUIS DE PABLO A contratiempo
JEAN BAUDRILLARD La agonía del poder	PATXI LANCEROS Y FCO. DÍEZ DE VELASCO [eds.] Religión y violencia	TOMÁS MORO Utopía
FÉLIX DUQUE ¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?	ALLEN GINSBERG Madrid 1993	ROBERT BURTON Una república poética
ROGER CHARTIER [ed.] ¿Qué es un texto?	LAS NOCHES BÁRBARAS III Tercera fiesta de músicos de la calle	ANÓNIMO Sinapia
JORGE ALEMÁN [ed.] Lo Real de Freud	SANTIAGO ÁLVAREZ CANTALAPIEDRA Y ÓSCAR CARPINTERO [eds.] Economía ecológica: reflexiones y perspectivas	CLAUDE-HENRI DE SAINT SIMON De la reorganización de la sociedad europea
VINCENZO VITIELLO Borges. Memoria y lenguaje	IGOR SÁDABA [ed.] Dominio abierto. Conocimiento libre y cooperación	PIERRE DE MARIVAUX La isla de los esclavos
JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN [ed.] Tentativas sobre Beckett	VV. AA. Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración	JEREMY BENTHAM Panóptico
SERGE FAUCHEREAU [ed.] En torno al Art Brut	FÉLIX DUQUE [ed.] Poe. La mala conciencia de la modernidad	ÁNGEL GANIVET Granada la bella Con Mecnópolis de Miguel de Unamuno
VV. AA. Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura	JUAN BARJA Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.] Dante. La obra total	JACQUES FABIEN París en sueños
JORDI DOCE [ed.] Poesía en traducción	JUAN CALATRAVA [ed.] Doblando el Ángulo Recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier	ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.] Seres híbridos en la mitología griega
PIERRE KLOSSOWSKI Cartas a Betty / Lettres à Betty	FÉLIX DUQUE [ed.] Hegel. La Odisea del Espíritu	ÁNGEL CRESPO Deseo de no olvidar
FÉLIX DUQUE [ed.] Heidegger. Sendas que vienen	JEAN STAROBINSKI El almuerzo campestre y el pacto social	JAVIER ARNALDO [ed.] Goethe. Naturaleza, arte, verdad
SLAVOJ ZIZEK et al. Arte, ideología y capitalismo	JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD Prefiguraciones	JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN [ed.] El museo: su gestión y su arquitectura
VV. AA. Imagen y palabra	FRANCISCO DÍEZ DE VELASCO Y PATXI LANCEROS [eds.] Religión y mito	FÉLIX DE AZÚA [ed.] De las news a la eternidad
MIGUEL CASADO [ed.] Mecánica del vuelo. En torno a Aníbal Núñez	ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.] Mitos sobre el origen del hombre	JUAN BARJA Y CÉSAR RENDUELES [eds.] Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin
JOSÉ ÁNGEL VALENTE Palabra y materia	MIGUEL CASADO [ed.] Las voces inestables Sobre la poesía de José-Miguel Ullán	DIDI-HUBERMAN / CHÉROUX / ARNALDO Cuando las imágenes tocan lo real
PHILIPPE JACCOTTET Cantos de abajo	ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA Una lectura	BERNARDO ATXAGA El paraíso y los gatos
HENRI MICHAUX Ideogramas en China / Captar / Mediante trazos		

CLAVES

para entender el mundo

La revista de análisis y debate intelectual dirigida por Fernando Savater.
Suscríbete llamando al 902 101 146 o entra en www.prisarevistas.com/claves

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

CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Enero / Febrero 2015 238
Precio 8€



ALBERTO SABIO • NICOLÁS REDONDO TERREROS • SALVADOR MARTÍNEZ MAS • MANUEL V. GÓMEZ

¿PROTEGER DERECHOS O PERPETUAR SINECURAS?

Los sindicatos hoy, entre la necesidad y la desconfianza

POLÍTICA: Roberto L. Blanco Valdés / ENSAYO: Antonio Elorza / FILOSOFÍA: José María Ridaio /
Augusto Klappenbach / LIBROS: César Pérez Gracia / SEMBLANZAS: / Danubio Torres Fierro / Herminia Meoro

cuadernos hispanoamericanos



cuadernos hispanoamericanos

Don _____
Con residencia en _____
c/ _____ n° _____
Ciudad _____ CP _____

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

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

El suscriptor _____ de _____ de 2015
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.
T. 915838396. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



cooperación
española

Precio: 5€

